



Poetas-cineastas: as intersecções entre Lúcio Cardoso e Luiz Carlos Lacerda

Filmmakers-poets: the Intersections between Lúcio Cardoso and Luiz Carlos Lacerda

Edimara Lisboa

Universidade Estadual Paulista (UNESP) | Araraquara | SP | BR

edimarisboa@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9469-4346>

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a presença da obra e pessoa de Lúcio Cardoso no cinema de Luiz Carlos Lacerda, destacando a faceta poética dos dois autores. Os pontos de cruzamento entre eles, reveladores de um profícuo caso de relação entre literatura e cinema, ultrapassam o fenômeno da adaptação e as redes de filiação estética, não apenas em cenário intra-artístico/intertextual (a poesia), como também em panorama mais amplo, que requer uma apreciação interartística e interdisciplinar (entre letras e filmes), com discussões transversais.

Palavras-chave: literatura e cinema; poesia; interdisciplinaridade.

Abstract: This article proposes a reflection on the presence of the texts and the person of Lúcio Cardoso in the Luiz Carlos Lacerda's cinematography, highlighting the poetic facet of the two authors. The crossing points between them, which reveal a fruitful case of the relationship between literature and cinema, surpass the phenomenon of adaptation and the aesthetic affiliation networks, not only in an intra-artistic/intertextual setting (the poetry), but also in a broader panorama, which requires an interartistic and interdisciplinary appreciation (between letters and movies), with transversal discussions.

Keywords: literature and cinema; poetry; interdisciplinarity.

Se Lúcio foi primordialmente um poeta subjugado pelo romance, Luiz Carlos Lacerda foi e é o poeta eclipsado pelo cinema.

André Seffrin (2013, p. 8)

Por muito tempo relegado ao ostracismo por uma crítica literária mais interessada em identificar escolas e salientar tendências geracionais, Lúcio Cardoso (1912-1968) chega à maior parte dos leitores contemporâneos quase como sinônimo do seu grande romance, a *Crônica da casa assassinada* (1959), que Alfredo Bosi (1977, p. 466-467) descreveria como uma “escritura cerrada”, em que é “penoso distinguir a prosa da poesia”, o narrativo do onírico, diante do esforço contundente de investigação existencial das personagens, dado a partir de um intrincado discurso polifônico. De fato, além de um romancista e novelista bastante profícuo e contundente, Lúcio foi um escritor polígrafo e um artista versátil, grande entusiasta dos cruzamentos entre as diversas formas de expressão estética, que ele explorou sempre de forma hermética e particularmente estilizada.

Entre 2020 e 2022, desenvolvi uma pesquisa em âmbito de pós-doutorado, na Unesp *campus* de Araraquara, em torno do interesse de Lúcio pelas artes do espetáculo – como venho chamando –, seja no teatro (como dramaturgo, encenador, empresário cultural), seja no cinema (como roteirista, produtor e cineasta), campos que ele considerava suas mais altas paixões e maiores fracassos. Mas é na poesia, praticada quase diariamente, que Lúcio encontrou maior estabilidade produtiva, ainda que só tenha publicado em vida apenas dois livros de poemas, *Poesias* (1941) e *Novas Poesias* (1944). Aliás, a década de 1940 é marcada pelo seu afastamento do romance e incursões por diversos campos.¹ Em 1982, seu amigo e também escritor Octávio de Faria, na altura em que organizava

¹ É corrente a ponderação de que as críticas negativas à mudança de percurso da carreira literária de Lúcio, que passou do romance social para o introspectivo, ao longo dos anos 1930, impulsionaram as suas diferentes tentativas dos anos 1940, por gêneros textuais diversos (novela, conto, crônica, poesia, ensaio e literatura infantil) e por outras artes (teatro e cinema). Acerca disso, há ainda o dado curioso de a imprensa da época ter destacado sempre o qualificador “romancista” ao noticiar os projetos variados de Lúcio. Na década seguinte, como bem ilustra o diário de 23 de janeiro de 1951, Lúcio lamenta os insucessos consecutivos desses empreendimentos e declara: “Agora sei: nenhuma força, nenhuma tentação me afastará novamente do caminho do romance” (Cardoso, 2012, p. 330).

várias reedições da obra de Lúcio, veio a publicar uma antologia intitulada *Poemas inéditos*, reunindo os mais repercutidos versos veiculados na imprensa. Em 2011, Ésio Macedo Ribeiro, importante pesquisador da poesia de Lúcio, publica, em grosso volume, a edição crítica da *Poesia completa*, revelando a consistência do fazer poético de Lúcio e caracterizando essa produção pela sua ênfase imagética, ou seja, pelo marcante empenho na construção de imagens.

O empenho maior [de] Lúcio revelou[-se] na construção e na justaposição de metáforas e imagens, as quais recorrentemente fragmentam seu discurso poético de maneira próxima às práticas expressionistas e surrealistas. O que instaura uma tensão entre os temas e motivos preferencialmente de extração romântica, sobretudo os da noite e da morte, e esse procedimento imagístico herdado das vanguardas, e tão usual em nossos modernistas. [...] Sua originalidade estará principalmente no sentimento do mundo e no pensamento próprio transfigurados em seus versos nas imagens noturnas, sombrias, quando não exatamente funéreas, avatares de uma melancolia sem remédio. (Ribeiro, 2006, p. 152-153)

Na poesia de Lúcio Cardoso, o mundo de sombras, hostil e inexplicável, de seus romances vai ao encontro de um sujeito poético que abraça as trevas como elementos constitutivos da sua identidade. Desse modo, assume a *persona* do escritor maldito, solitário e incompreendido, que rejeita os valores burgueses e acaba por ficar comprimido a uma espontaneidade melancólica, angustiada e perplexa diante das incongruências da vida social, para as quais não encontra solução, ou saída propositiva. Nesse sentido, o poema “Amanhecer”, um dos mais conhecidos de Lúcio, compõe um desenho exemplar dessa autoimagem lírica marcada por símbolos visuais e multissensoriais de obscuridade e ensimesmamento, onde a realidade matinal do *para fora* (a concretude do alvorecer) é atravessada pela dor de existir numa realidade sombria do *para dentro* (o reino psíquico entrevado), tal como é fixado por seu canto noturno.

AMANHECER

A noite está dentro de mim,
 girando no meu sangue.
 Sinto latejar na minha boca,
 as pupilas cegas da lua.
 Sinto as estrelas, como dedos
 movendo a solidão em que caminho.
 Logo o perfume da poesia
 sobe aos meus olhos trêmulos, cerrados,
 ouço a música das coisas que acordam
 sobre o corpo negro da terra
 e a voz do vento distante
 e a voz das palmeiras abertas em raios
 e a voz dos rios viajantes.

E a noite está dentro de mim.
 Como um pássaro,
 meu sonho ergue as asas no coração da sombra.
 Ouço a música das flores que tombam,
 o tropel das nuvens que passam
 e a minha voz que se eleva
 como uma prece na planície solitária.

Então sinto a noite fugindo de mim,
 sinto a noite fugindo dos homens
 e o sol que avança na garupa do mar
 e as nuvens curvas que enchem o céu
 como grandes **corcéis de fogo** cor-de-rosa
 desaparecendo sugadas pela treva.
 (Cardoso, 2011, p. 218-219, grifo nosso)

A imagem do corcel de fogo, que fecha o poema, virá a caracterizar a própria figura de Lúcio, a partir da definição de Clarice Lispector (1973, p. ix),² posteriormente retomada por Mário Carelli, no título do livro que

² “Lúcio, estou com saudades de você, corcel de fogo que você era, sem limite para o seu galopar”. Texto originalmente publicado no *Jornal do Brasil*, em 11 de janeiro de 1969. É bem conhecido o fato de que Clarice nutria uma paixão platônica por seu amigo Lúcio.

trará a primeira investigação sobre o conjunto da produção cardosiana, *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso* (1988). Interpreta o crítico que a singularidade da obra múltipla e abundante de Lúcio está, justamente, na forma como ele próprio dramatizou seu personagem, criando a lenda do escritor da noite, fracassado porque intenso, capaz de despertar ódios e paixões desenfreados: “Lúcio não deixa os leitores indiferentes; alguns o amam de modo incondicional, outros o rejeitam em uma reação quase epidérmica” (Carelli, 1988, p. 13).

A passagem de Lúcio pelo cinema é, também ela, perpassada por essa ideia de artista malogrado, ou gênio incompreendido, criada pelo autor. Efetivamente, Lúcio participou das tentativas de consolidação do cinema de arte no Brasil que só viriam a se consolidar nos anos 1960, com a geração cinemanovista. Em seus diários, ele pontua que o interesse pelas artes do espetáculo é anterior ao empenho na escrita, remontando à infância, além de comentar os esforços de estudos teóricos, ao lado do artista plástico e cenógrafo Santa Rosa. De fato, as incursões de Lúcio pelo cinema passam por ensaios críticos, pela criação de argumentos e roteiros, bem como pela prática de filmagens.

Em princípios dos anos 1940, Lúcio publicou, na revista *Cultura Política*, uma série de ensaios sobre as dificuldades de desenvolvimento do cinema nacional, considerando Humberto Mauro o único cineasta em atividade na altura a merecer tal designação, ou melhor, nas palavras dele, a fazer cinema “verdadeiro”, de “espírito” e “inteligência”, a despeito dos interesses da indústria.³ O *Diário I*, que Lúcio publicou em 1960,⁴ começa por um efetivo diário de filmagens de *A Mulher de Longe*, filme inacabado com o qual fez a sua própria tentativa como cineasta. Autor de seis roteiros audiovisuais,⁵ três deles realizados estando Lúcio ainda

³ Cf. CARDOSO, Lúcio. Cinema I a VI (artigos). In: *Cultura Política*, Revista Mensal de Estudos Brasileiros, ano 1, nºs 1 ao 7, 1941. Disponível na Hemeroteca Digital: <https://bndigital.bn.gov.br>.

⁴ Cf. CARDOSO, Lúcio. *Diário I (1949-1951)*. Rio de Janeiro: Elos, 1960. Inserido na edição dos *Diários* (2012).

⁵ São eles: *Almas adversas* (1948), argumento para o filme realizado por Léo Marten, em 1949; *A mulher de longe* (1949), roteiro para o filme incompleto dirigido pelo próprio autor, em 1949; *O despertar de um horizonte* (1958), texto para o documentário realizado por Igino Bonfioli, em 1964; *Porto das caixas* (1961), argumento para o filme realizado por Paulo César Saraceni, em 1962; *Introdução à música do sangue* (1962[?]), história inacabada, cedida a Luiz Carlos Lacerda; *O baile da morte*

vivo, participou como assistente de direção e como um dos produtores do primeiro título, *Almas Adversas*, dirigido por Léo Marten, em 1948, com praticamente a mesma equipe que tentaria desenvolver, no ano seguinte, o projeto frustrado do que hoje chamaríamos filme de autor, o já mencionado *A Mulher de Longe*. Esses dois filmes são elencados por Alex Viany, em *Introdução ao cinema brasileiro*, como exemplos de iniciativas fora da Atlântida, em uma década em que o cinema brasileiro enfrentava “crise atrás de crise” (Viany, 1987, p. 125). Em princípios dos anos 1960, Lúcio concebeu com Paulo César Saraceni o projeto de se tornarem a dupla “Tom e Vinicius do Cinema Novo”, do qual resulta o primeiro longa de ficção de Saraceni, *Porto das Caixas* (1962). Porém o AVC, que privaria Lúcio da habilidade de fala e escrita, naquele mesmo ano,⁶ frustrou os planos da trilogia imaginada por eles. Planos esses que Saraceni irá recuperar, de certa forma (e *in memoria*), adaptando os romances *Crônica da casa assassinada* e *O viajante*, o postumeiro livro de Lúcio, deixado inacabado. As três películas ficariam, então, conhecidas como “Trilogia da Paixão” ou “Trilogia Lúcio Cardoso”.⁷ Outros dois títulos a trazerem a literatura de Lúcio às telas são: *O Desconhecido* (1977), adaptação da novela homônima por Ruy Santos,

vermelha (s/d), texto inacabado de roteiro para TV. Em dissertação de mestrado sobre os roteiros cardosianos, Érica Ignácio da Costa (2016, p. 129) defende que, apesar das “incompletudes” dos originais, acessíveis no espólio do autor, tal produção revela que: “Lúcio Cardoso herdou do cinema técnicas que aprimorou em sua literatura, como fortes elementos de visualidade e plasticidade em suas descrições, ideias de ritmo, som, plano, enquadramento e fusão na caracterização de ambientes e personagens”.

⁶ Lúcio seguirá, ainda assim, com seus empenhos artísticos, por meio da pintura.

⁷ A trilogia cardosiana de Saraceni é composta, portanto, pelos filmes *Porto das Caixas* (1962), *A Casa Assassinada* (1971) e *O Viajante* (1998). Em tese recentemente defendida sobre este tríptico filmico, Livia Azevedo Lima (2022, p. 365) esclarece os pontos de contato que mobilizaram a parceria: “Ao analisar documentos e versões preliminares dos argumentos e roteiros, tanto de Lúcio como de Saraceni, pudemos constatar que seus processos criativos são semelhantes, apesar das diferenças entre cinema e literatura. [...] Ainda que a formalização seja muito importante, as atenções, depois de definida uma estrutura narrativa ou uma forma de filmar, voltam-se mais para a manutenção do ímpeto criativo do que para o refinamento minucioso da forma [...]. Para nenhum dos dois é o caso de retificar Deus e sua criação, nem de omitir os deslizamentos humanos, que às vezes assumem o sentido de pecado, às vezes de crime. O grotesco e o sublime, para ambos, andam sempre juntos, são faces indivisíveis da mesma moeda”.

que foi o diretor de fotografia de *Almas Adversas* e *A Mulher de Longe*; e o documentário *Lúcio Cardoso* (1993), realizado por Eliana Terra e Karla Holanda, dentro de um projeto mais amplo de utilizar o vídeo para investigação da literatura. Finalmente, há a presença contumaz do tema “Lúcio Cardoso” na filmografia de Luiz Carlos Lacerda, sobre a qual nos deteremos a partir de agora.

Filho do produtor João Tinoco de Freitas, que viabilizou financeiramente *Almas Adversas* e a tentativa com *A Mulher de Longe*, Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, esteve desde cedo envolvido com o *métier* cinematográfico, participando dos esforços de construção de um cinema de arte nacional, que abriram caminho para o desenvolvimento do Cinema Novo, onde se tornou um requisitado assistente de direção. Mais conhecido por participar da chamada “patota” do Nelson Pereira dos Santos, que foi quem lhe deu o impreterível apelido de Bigode, Lacerda começou a dirigir seus próprios filmes em finais da década de 1960 e permanece ativo na luta pela consolidação de um cinema independente de alta qualidade no Brasil. Mas a sua primeira e primária inclinação artística deu-se no campo da poesia, publicando em suplementos literários e revistas de literatura desde a adolescência. Participou das antologias *Jovens poetas* (1963), *A novíssima poesia brasileira* (1965), *Poemas do amor maldito* (1969) e *Poetas novos do Brasil* (1970), ficando mais conhecido pelo texto introdutório da música “Esse cara”, de Caetano Veloso: “Mora comigo na minha casa/ Um rapaz que eu amo...”.⁸ Participante do desbunde e do movimento *hippie*, Lacerda esteve na vanguarda da poesia homoerótica e permanece sendo uma voz poética importante na celebração do corpo livre e combate aos moralismos.

O “Poema helênico (II)”, da publicação artesanal do livro *Reis de paus* (2019), realizada pela editora recifense Mariposa Cartonera, é exemplar da construção do “eu” poético de Lacerda como uma identidade atuante e celebrativa da fluidez sexual e subjetiva. Definindo-se como um ser em festa, ele exercita a linguagem poética como instrumento de transformação do mundo, como arma do indivíduo que se impõe (e supera) a patrulha moral dominante, dando o passo a mais que viu faltar na geração de Lúcio, Walmir Ayala, Mário Faustino e outros poetas *gays* e bissexuais que participaram da sua formação humana e artística.

⁸ Inserido no álbum BETHÂNIA, Maria. *Drama 3º Ato*, 1973.

POEMA HELÊNICO (II)

eu sou aquele ser que, desde cedo
transitava na praia
entre as escarpas
nem ostra, nem búzio
só pura concha ainda
decidindo a maré que me habitava

eu sou aquele ser sereia
e peixe-espada –
do cardume desgarrado
estrela e musgos
tecendo a manta de Ulisses
qual Penélope

eu sou aquele ser que escolhe
entre garra de siri que se transmuta
em sub reptícia flor
Apolo ou Afrodite
escolho o que quiser
ser homem ou mulher
se escorre ou jorra
o sumo desse amor
sem mácula nenhuma

Fauno ou Ninfa
de pelúcia rara
que não trapaça o dado
que lança sobre o pano verde
da vida

eu sou quem comemora
o som das trombetas que anunciam
o novo dia sem muralhas
a preciosa pedra
que inaugura
a festa

eu sou a festa
(Lacerda, 2019, p. 29-30, grifo nosso)

Foi como aspirante a poeta que Lacerda conheceu e encantou Lúcio Cardoso. Do namoro recriminado por seu pai, Tinoco, à amizade que o levou a registrar as últimas imagens de Lúcio – no ano da morte dele, em 1968, por meio do documentário *O Enfeitiçado: Vida e Obra de Lúcio Cardoso* –, Lacerda veio a construir, em seu cinema, uma afiliação potente e criativa ao universo cardosiano, caracterizando, ele próprio, as diferentes fases de sua filmografia em função do diálogo com Lúcio e suas transformações, marcadas pela progressiva independência interpretativa. Realizador de mais de 30 documentários sobre personalidades da nossa cultura, que traçam o perfil de grandes nomes da literatura, da música, do cinema, do teatro, das artes plásticas, entre outras artes,⁹ Lacerda possui também uma produção ficcional com forte marca de autor. Em ambas as frentes de criação cinematográfica, documentário e ficção, Lúcio é-lhe figura timbrada, seja de forma direta ou mais indireta. Além de ser a primeira personalidade documentada por Lacerda, no já mencionado filme de 1968, Lúcio é o autor do texto-fonte de seu primeiro longa-metragem de ficção, *Mãos Vazias* (1972). São também cardosianos os filmes: *A Mulher de Longe* (2012), documentário poético sobre o projeto frustrado de Lúcio no cinema; *Introdução à Música do Sangue* (2015), segundo o texto que lhe foi oferecido; e *O Que Seria Desse Mundo Sem Paixão?* (2016), onde Lúcio e Murilo Mendes surgem como personagens espectrais. Já como presença indireta, Lúcio é retomado também nos filmes: *Tinoco* (1998), documentário sobre os esforços cinematográficos do pai do cineasta; *A Morte de Narciso* (2013), documentário sobre o fotógrafo Alair Gomes, com poemas de Lúcio e outros autores; *O Princípio do Prazer* (1979), segundo longa de ficção de Lacerda, com roteiro original incentivado por Lúcio; *Leila Diniz* (1987), ficção em torno da grande atriz, sua amiga; *Rua do Sobe e Desce, Número Que Desaparece* (2020), minissérie televisiva com alguns elementos de autoinserção. Vale, ainda, observar que os seus três curtas de ficção – *O Sereno Desespero* (1972), *O Acendedor de Lampiões* (1980) e *Vida Vertiginosa* (2009) – adaptam escritores aproximáveis a Lúcio – Cecília Meireles, Jorge de Lima e João do Rio – que são recuperados por Lacerda de forma semelhante, qual seja, em função da

⁹ Tais como: Angelo Agostini, Jards Macalé, João da Baiana, Judith Malina, Maria Della Costa, Mario Faustino, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Vilaça, Vianinha, Victor Arruda, Walmir Ayala, Zé Tarcísio, entre outros.

crítica ao moralismo burguês no que diz respeito aos padrões normativos de gênero e sexualidade.

Acerca da importância de Lúcio para seu cinema, Lacerda faz a seguinte ponderação, em entrevista a Carlos Alberto Mattos:

Pra mim tem um momento... assim: que muda a minha cabeça; é o *Leila*. Antes, eu tinha a preocupação de fazer um cinema de introspecção psicológica, um pouco influenciado pela literatura do Lúcio Cardoso – meu primeiro filme, inclusive, é uma adaptação de um romance dele, *Mãos vazias*. O seguinte, *Principio 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. Eu tinha medo de fazer um filme popular e, ao mesmo tempo, na verdade, relatar uma perda pessoal. Ficava meio dividido entre esse medo e esse relato. No filme de agora [*For all*] não existe mais esse tipo de medo, é uma coisa da alegria total, o compromisso com a alegria, com o cinema popular; é a retomada do caminho que começa com *Leila*. (Lacerda, 1998, p. 8)

Lacerda propõe, portanto, uma divisão da sua filmografia ficcional entre uma primeira fase mais hermética e introspectiva, em que Lúcio é a referência, e uma segunda fase mais festiva e popular, na qual adota a comédia como gênero de predileção. A partir do centenário de Lúcio, em 2012, é possível identificar uma terceira fase, em que há o retorno da temática cardosiana com um tratamento novo, que concilia as duas facetas anteriores. Em entrevista a Marcelo Abreu, realizada em 2018, Lacerda revela que compartilha com Lúcio o empenho de seguir “sempre na contramão” e acentua: “É uma fixação naquilo que está fazendo, uma relação obsessiva. Lúcio Cardoso dizia [...] que só compreende a obra de arte como uma obsessão, um transe. Acho que é isso mesmo”.¹⁰ Em termos formais, é flagrante tanto em Lúcio como em Lacerda o tratamento poético da arte para além do verso.

¹⁰ Publicação *on-line*, datada de 17 de julho de 2018, para a página da revista *Continente*, disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/restou-sempre-na-contramaor>.

De todo modo, o poema filmado em sua materialidade é também uma constante no cinema de Lacerda. E se Lúcio, e o próprio Lacerda, são os poetas mais recorrentes, não são os únicos contemplados por essa técnica de filmagem. É notória a predileção por poetas classificáveis em uma mesma rede de criação artística – os já mencionados Cecília Meireles, Jorge de Lima, Mário Faustino, Murilo Mendes e Walmir Ayala; mas também José Kleber, Lezama Lima, entre outros –, cujos textos escolhidos iluminam semelhantes problemáticas, vivenciadas por aquele sujeito fora de lugar, diante de um mundo hostil e castrador, que atrás apontamos na poesia de Lúcio. Por exemplo, no documentário de 1968, *O Enfeitiçado*, Lacerda registra (e performa) o último poema de Lúcio, “Arde no ácido clínico da pluma”, composto momentos antes do AVC. O poema derradeiro surge na tela como um corpo que se prescruta com a câmera, oferecendo ao espectador a intimidade da escritura: o papel, a caligrafia, a rasura, a assinatura, enfim, o devir do exercício literário. Destaca-se, assim, como, até o final, o eu-lírico cardosiano, mostrado e sondado pela câmera na matéria mesma do poema, reivindica o seu lugar de *outsider*, ser estranho ou forasteiro, descrito no texto como fera majestosa, calada na floresta, “em tom de espera”; atento à possibilidade de “reclamo do indecente”, ou seja, do momento de fluir a sua autenticidade silenciada e desaprovada fora da relva.

Quem me dera o azul neste inocente,
quem inocente marcha como fera?
Há um menino deitado sobre a relva

e transcende a relva um tom de agora.
Anda a pantera em seu reclamo do indecente
e ninguém nada sabendo sabe que é a hora.
(Cardoso, 2011, p. 674; Lacerda, 1968, 06:57-07:45)

Outro exemplo da presença física da poesia de Lúcio no cinema de Lacerda são os poemas cardosianos declamados no documentário *A Morte de Narciso* (2003), que retrata, como já mencionado, a trajetória artística do fotógrafo Alair Gomes, precursor do nu masculino na fotografia brasileira. Neste filme, a sugestão fálica do “punhal erguido contra Deus” (Lacerda, 2003, 26:50), que Lacerda observa em Lúcio, funciona como *leitmotiv* para observar a importância de Alair Gomes na recuperação da temática clássica do sentimento do belo diante do corpo masculino. As

fotos de Alair, o estatuário greco-romano, os atores a declamar poesia, em voz e presença, compõem um mosaico da estética do desejo, em que o poema age como motor para pensar os limites entre o erótico e o pornográfico, entre a celebração e a exploração da nudez. Como observou o escritor Affonso Romano de Sant’Anna (1992, p. 79), no posfácio ao livro *O amor natural*, de Carlos Drummond de Andrade: “As palavras às vezes copulam semanticamente”. E no cinema de Lacerda, as palavras de Lúcio Cardoso materializam as mais diversas possibilidades de fusão e recriação filmico-literárias, que não excluem, de forma alguma, a sua produção em verso.

Entre os poemas escolhidos para declamação, encontra-se “Antinous”, um dos mais diretos textos homoeróticos de Lúcio, sobre o jovem grego que foi namorado do imperador romano Adriano.

No entanto, vi amiga escurecer a face,
Vi Antinous sob o mar submergir
Ah! Quem ao destino poderá fugir?

Existirá quem outro amor ao meu destino trace?
Lateja-me inumano o nome de Adriano,
Um deus achei, mas, não há quem desfaça meu engano.
(Cardoso, 2011, p. 624-625; Lacerda, 2003, 02:50-3:50)

A par dessas manifestações explícitas, do poema em cena, cabe considerar que o fazer cinematográfico de Luiz Carlos Lacerda é atravessado, conscientemente, pela incorporação da linguagem poética, cuja linha de expressão ele vai buscar no ensaio “Cinema de poesia”, de Pier Paolo Pasolini. De modo que seus filmes reivindicam, muitas vezes, o rompimento da narratividade cinematográfica em favor de um modo antinaturalista de filmar, em que a câmera se impõe como elemento que também deseja ser visto, observado e apreciado pelo expectador. Em função disso, destacam-se as sequências em que o mundo criado diante da objetiva divide a atenção com os instrumentos utilizados para a sua criação; e tão significativo quanto aquilo que vemos é a forma como isso é mostrado. Segundo Pasolini (2005, p. 258, trad. nossa), nesses momentos de oclusão da narrativa cinematográfica sobressaem “os poderes e a qualidade das metáforas e abstrações do cineasta”, que vêm reclamar a sensibilidade do lírico, de maneira a propor um diálogo mais íntimo e inefável com o espectador.

No *corpus* do cruzamento Lúcio-Lacerda, consideramos que as possibilidades de expressão poética do cinema sobressaem no diálogo construído com *A Mulher de Longe*, em que Lacerda concentra seu interesse na investigação sobre quem teria sido o Lúcio Cardoso cineasta e que legado ele teria deixado ao cinema nacional. Realizado por ocasião das comemorações do centenário de Lúcio, em 2012, o documentário homônimo de Lacerda oferece uma reconstituição poética do filme incompleto, concebido e dirigido por Lúcio em 1949. Diz ele em entrevista, na altura: “Depois da morte do Saraceni (em 14 de abril [meses antes das festividades, em 14 de agosto]), era minha obrigação”.¹¹ Ao localizar e recuperar os até então perdidos negativos e fazer vir a público esse título soterrado da história de nosso cinema, Lacerda pontua a importância de Lúcio para os esforços coletivos que sedimentaram o caminho do Cinema Novo, filmando ficção com pouquíssimos recursos, em ambientação natural e com elenco misto, entre atores e não atores, sob intuição do Neorrealismo italiano.

Mas em vez de tentar descrever (ou reescrever), tanto quanto possível, o filme imaginado por Lúcio, Lacerda optou por uma reconstrução em dupla camada: na qual as imagens recuperadas (o olhar da câmera de Lúcio), surgem articuladas ao texto do diário de filmagens (às reflexões de Lúcio sobre aquilo que produzia). O resultado é uma recriação que pouco explica o que teria sido o filme em si, mas confia na sensibilidade do espectador para compreender o cineasta em potência que foi Lúcio Cardoso. Ao longo do documentário, Lacerda opta por mostrar, em repetição, alguns dos escassos *takes* recuperados, relativos ao primeiro encontro do par romântico, o pescador e a naufraga, transformando-os em metáfora do processo criativo e formativo de Lúcio como cineasta, nas suas dúvidas e anseios técnicos e estéticos, acessíveis por meio do diário de filmagens, retomado em *voz over*.¹² Com um misto de medo e fascinação, Lúcio esforçou-se por criar um cinema de trevas sob paisagem natural (ou seja, um filme expressionista com roupagem neorrealista), onde o meio e o humano se entrelaçariam, em fusão simbólica, para

¹¹ Publicação *on-line*, datada de 22 de junho de 2012, em matéria jornalística de Caroline Braga para o portal *Uai*, 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>.

¹² Como acontece, por exemplo, no excerto 09:15-11:40.

expressar o território da angústia e da incompreensão, já que esse par romântico enfrentará, a seguir, a perseguição da pequena comunidade costeira, que compreende o naufrágio como sinal de calamidade vindoura.

Além dos trechos do filme de Lúcio acessíveis por meio do documentário de Lacerda, outra forma direta de nos aproximarmos de *A Mulher de Longe* é o *script* disponível no Arquivo Lúcio Cardoso, da Fundação Casa de Rui Barbosa.¹³ Como bem observa Lima (2022, p. 90), trata-se do roteiro técnico, com o planejamento da decupagem dividido em três colunas (*take*, ação e som), como era praxe na época. À lápis, há a numeração geral dos planos e um traçado horizontal que destaca aquilo que já foi rodado. Também à lápis, há ainda uma marcação em X, na margem esquerda, que enumera a quantidade de tomadas realizadas para cada plano. Mas o *script* não está completo, inicia na 3ª sequência do filme e é interrompido abruptamente, e sem conclusão, na sequência 34. No total, o documento possui 40 folhas, sendo 30 delas contínuas e numeradas pelos arquivistas (equivalentes aos planos 30 a 559) e as demais estão avulsas e desarticuladas do corpo principal do texto. Cinco delas trazem variantes de trechos que se encontram no roteiro e as outras cinco referem-se à distribuição das filmagens, segundo cada locação. De forma que não é possível inferir qual seria o desdobramento da narrativa, ou a linha geral do enredo. Mais que tudo, o *script* de *A Mulher de Longe* nos permite verificar até onde foram as filmagens. Marcações relevantes no documento são feitas com grafite colorido. A cor verde é usada para sublinhar os nomes das personagens envolvidas nas cenas, um recurso visual para facilitar a preparação das ordens do dia. E as marcações na cor azul, na forma de I, sobre a coluna da ação, indicam os planos já filmados, a julgar pelos negativos encontrados por Lacerda. Além disso, o texto contribui para refutar um certo folclore que se criou em torno do fracasso de Lúcio como cineasta, a partir da ideia de que ele tentou fazer literatura no cinema, desconhecendo completamente os meios e as técnicas da sétima arte. A partir da leitura do *script*, somada aos escritos sobre cinema e às entrevistas em que abordou o assunto, não resta dúvida de que Lúcio dominava aquele novo meio de expressão, tal como dominava a escrita literária – de forma autodidata, mas não amadora.

No cinema de Lúcio, as palavras rebuscadas e a dicção verborrágica de seus escritos verbais cedem lugar à expressividade da câmera. Com

¹³ A localização do material é LC Pit 22-334.

diálogo mínimo e esforço de descrição objetiva da ação, o roteiro de *A Mulher de Longe* é marcado por uma consciente harmonia entre imagem e palavra. Uma exceção curiosa, entre outras, se faz no Plano 35, em que ele descreve “Um bando de urubus em atitude de expectativa”. Como filmar isso? Em última análise, não há nas páginas sobreviventes do *script* de *A Mulher de Longe* mais que deslizes, que os melhores roteiristas por vezes cometem, como bem aponta Comparato (2018, p. 200).

Em 1998, e, portanto, quase 15 anos antes da pesquisa que resultou no documentário sobre *A Mulher de Longe*, Lacerda já demonstrava interesse pelo filme frustrado de Lúcio, em documentário sobre seu pai, Tinoco, realizado para o programa televisivo *Retratos Brasileiros*, do Canal Brasil. À certa altura (Lacerda, 1998, 26:23-31:26), ele interrompe a ação principal do filme, que elenca os esforços de Tinoco como produtor de cinema, para fazer uma breve transcrição filmica de *A Mulher de Longe*. Nela, também as palavras do diário de filmagens de Lúcio servem como substrato para as imagens, em construção poética que interrompe a narração, para compartilhar com o espectador uma intuição subjetiva. As imagens, compostas nesta cena segundo a imaginação de Lacerda sobre como seria o filme de Lúcio, contrapõem os jovens pescadores de *A Mulher de Longe* à protagonista transgressora de *Porto das Caixas*, filme da parceria entre Lúcio e Saraceni, cuja primeira imagem efabulada foi a da mulher que mata o marido com uma machadinha, para pôr fim à violência doméstica que sofria, em tudo semelhante a mulher que aqui aparece. Como outras personagens femininas dos filmes cardosianos de Lacerda, essa mulher de longe, imaginada apenas a partir das sugestões do título e do diário, é uma figura que se liberta do patriarcado pelas únicas vias que lhe parecem possíveis, a morte e o crime.

Quando retoma Lúcio, Lacerda realiza, de forma sistemática, um esforço por demonstrar que a literatura intimista, costumeiramente inserida na corrente psicológica, em que Lúcio foi encaixado pela crítica, constitui, de fato, uma cortina de fumaça sobre a recorrente crítica social que emana dessas obras, nas quais os marginalizados por questões de gênero e orientação sexual reclamam, pela morte ou pelo crime, o seu direito de existir em liberdade.

Em cena do documentário *A Mulher de Longe*, vemos Lacerda trabalhar sobre materiais do Arquivo de Lúcio (Lacerda, 2012, 00:35-02-30). Sentado à mesa da sala de consulta, Lacerda vasculha 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 documentário. A *persona* literária de Lúcio é, assim, recuperada a partir do espaço compartilhado pelos pesquisadores cardosianos. Salientam-se, na imagem, as fotografias de Lúcio estampadas na capa de livros – como o *Diário completo*, publicado pela José Olympio em 1970, e o inventário do arquivo, publicado em 1989 pelas catalogadoras do acervo, Rosângela Rangel e Eliane Leitão. Na cena, o virar das páginas dos manuscritos diante da câmera homenageia a preservação dessa memória cultural.

Uma vez que o presente artigo põe em destaque o campo da poesia, não poderíamos deixar de referir, finalmente, ao poema “Sudário”, publicado por Lacerda no livro *Os saís da lembrança* (2013), cujo prefácio vem abrir estas páginas, na epígrafe retirada da reflexão de André Seffrin a propósito da seção do livro intitulada, não por acaso, “Poemas cardosianos (para Lúcio Cardoso)”. “Sudário” é o poema que inicia a seção, funcionando como uma espécie de epitáfio a Lúcio.

SUDÁRIO

Finalmente o Sudário se encerra
 E fecha-se a argamassa deste drama
 Há chama e acesa ela se empresta
 a velar este corpo que reclama
 pelo seu ritual, pelo seu estigma
 de deixar de ser vivo e vivo sendo morto,
 de deixá-lo vagar, peixe que se devolve à praia
 como um planeta que procura outro corpo
 num espaço marcado por estigmas.

Finalmente o Sudário se encerra
 E berra um cabrito flechado para sempre
 – rezem sua missa, deem-lhe o direito
 De morrer, de sua exéquias ser semente.
 Definitivo corpo que apodrece
 e em mim permite
 nascer a flor que estabelece
 o novo sem filetes
 que me mancha
 para sempre o coração
 como um buquê de giletes.
 (Lacerda, 2013, p. 70)

À maneira do Sudário de Turim, onde estaria fixado o rosto do Cristo morto, na toalha que lhe limpou o último suor, o poema (em particular) e o cinema de Lacerda (em geral) propõem uma releitura palimpsesta da obra de Lúcio, reiterando a sua força provocativa e revelando a sua transgressão em potência. Pois, se a literatura de Lúcio está fechada, melancolicamente, sob as amarras do mundo patriarcal burguês, o Lúcio revisitado por Lacerda é o Cristo dos deslocados e estigmatizados, capaz de abrir os caminhos da libertação. Uma vez que, nele, a coroa de espinhos se transmuta em flor cortante, como diz o poema, em instrumento de luta e resistência.

Referências

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. 7. reimp. São Paulo: Cultrix, 1977.

CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. Edição crítica de Écio Macedo Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2011.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Edição de Écio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. 5. ed. São Paulo: Summus, 2018.

COSTA, Érica Ignácio da. *O cinema inquieto de Lúcio Cardoso*. Curitiba, 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

LACERDA, Luiz Carlos. *A Morte de Narciso*. Brasil, 2003, Documentário, 43', cor.

LACERDA, Luiz Carlos. *A Mulher de Longe*. Brasil, 2012, Documentário, 75', pb.

LACERDA, Luiz Carlos. Não confundir popular com comercial: entrevista a Carlos Alberto Mattos. *Cinemas*, Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, n. 11, p. 7-, 26, mai.-jun. 1998.

LACERDA, Luiz Carlos. *O Enfeitiçado: Vida e Obra de Lúcio Cardoso*. Brasil, 1968, Documentário, 11', pb.

LACERDA, Luiz Carlos. *Os saís da lembrança: poesia brasileira*. São Paulo: Giostri, 2013.

LACERDA, Luiz Carlos. *Reis de paus*. Recife: Mariposa Cartonera, 2019.

LACERDA, Luiz Carlos. *Tinoco*. Brasil, 1998, Biografia; Série Retratos Brasileiros, 52', cor.

LIMA, Livia Azevedo. Trilogia da paixão: Paulo Cezar Saraceni leitor de Lúcio Cardoso. São Paulo, 2022. Doutorado (Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo

LISPECTOR, Clarice. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Maria Helena. *Vida vida: memórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1973, p. ix-x.

PASOLINI, Pier Paolo. El "cine de poesía". In: *Empirismo herético*. Trad. esp. Esteban Nicotra. Córdoba: Brujas, 2005, p. 233-260.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro, ou, O pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso e Bibliografia anotada (1934-2005)*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2006.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O erotismo nos deixa gauche?. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 77-84.

SEFFRIN, A. Prefácio. In: LACERDA, L.C. *Os saís da lembrança: poesia brasileira*. São Paulo: Giostri, 2013, p. 8-9.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1987.

Data de submissão: 01/08/2023.

Data de aprovação: 24/11/2023.