



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Leonardo Ramos Botelho Gomes

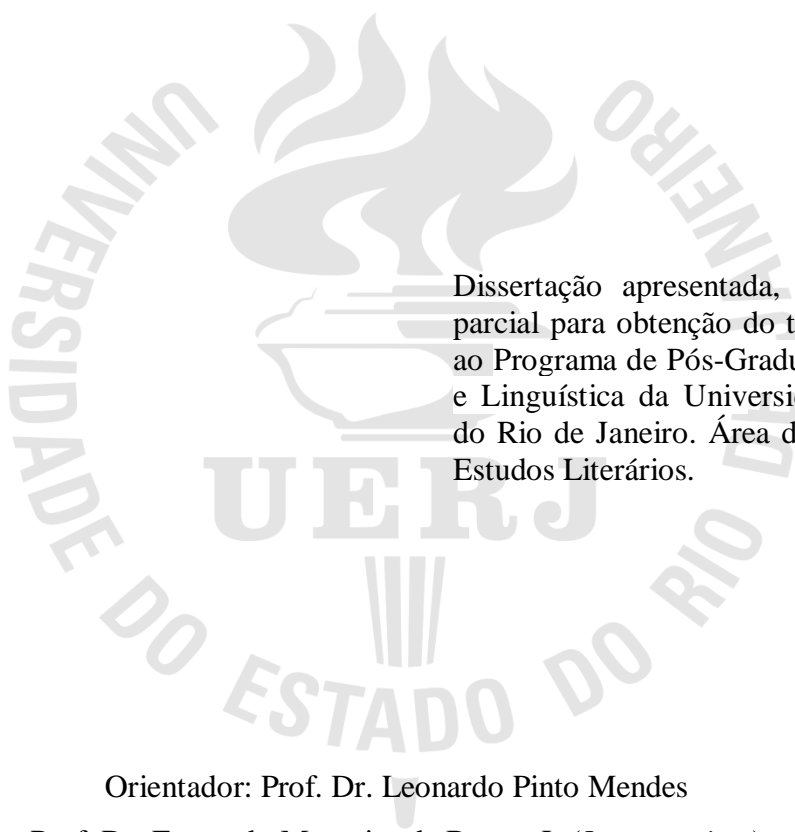
**Teatro mal-assombrado: toponálise gótica da dramaturgia de Lúcio
Cardoso**

São Gonçalo

2021

Leonardo Ramos Botelho Gomes

Teatro mal-assombrado: topoanálise gótica da dramaturgia de Lúcio Cardoso



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Pinto Mendes

Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros Jr (*In memoriam*)

São Gonçalo

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

G633 Gomes, Leonardo Ramos Botelho.
Teatro mal-assombrado: toponálise gótica da dramaturgia de Lúcio
Cardoso / Leonardo Ramos Botelho Gomes. – 2021.
132f.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Pinto Mendes.
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade
do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Cardoso, Lúcio, 1912-1968 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção
gótica (Gênero literário) – Teses. 3. Teatro brasileiro – Teses. 4. Vampiros na
literatura – Teses. I. Mendes, Leonardo Pinto. II. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CRB/7 - 4994

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Leonardo Ramos Botelho Gomes

Teatro mal-assombrado: toponálise gótica da dramaturgia de Lúcio Cardoso

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 18 de março de 2021.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Leonardo Pinto Mendes (Orientador)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof^a. Dra. Luciana Moura Colucci de Camargo
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva
Universidade Federal de Goiás

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao Fernando Monteiro de Barros Jr (*in memoriam*), importante pesquisador do Gótico, mestre e amigo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida.

Aos meus pais, Amós e Débora, pelo incentivo e pela confiança em mim. Em especial, à minha mãe, pelo apoio emocional em meses tão difíceis, pelas tardes de companhia enquanto escrevi tantos desses parágrafos. Meu amor e gratidão a vocês são imensos.

Ao Fernando Monteiro de Barros Jr (*in memoriam*). Sua contribuição para a minha formação é inestimável. Não consigo pensar minha experiência acadêmica sem pensar em você. Obrigado por me apresentar a Baudelaire, Benjamin, Lúcio, com tanta paixão. No término do meu primeiro semestre na Graduação, em 2014, eu já sabia que era você, uma conexão imediata. Obrigado por acreditar em mim, por me proporcionar autonomia na pesquisa, pela confiança e incentivo. Obrigado por ter sido uma pessoa tão bonita, gentil e respeitosa, além de mestre. Nunca mais lerei Lúcio sem pensar em você. A violeta é o mistério.

Às amigas Catarina de Oliveira e Gyselly Sobrinho, pelo percurso do Mestrado. Obrigado pelas revisões nas traduções, disponibilidade, companhia e incentivo.

Às amigas Amanda Medeiros, Luciana Santos e Camille Velloso pela escuta dos meus desabafos (acadêmicos ou não) e pelo incentivo. Vocês foram essenciais para a minha saúde mental e para eu prosseguir “apesar de”.

Ao Prof. Dr. Leonardo Pinto Mendes, por assumir minha orientação em uma situação tão delicada e pelos comentários gentis e interessados na minha pesquisa.

Ao Prof. Dr. Paulo César de Oliveira pelas sugestões na minha Qualificação, bem como leitura e comentários atenciosos.

Ao Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva por compor a banca para minha Defesa e pela contribuição aos estudos do Gótico no Brasil.

À Prof.^a Dra. Luciana Colucci pelas sugestões certeiras na minha Qualificação e pelo estudo tão inspirador que empreende no Gótico. Sua presença neste trabalho é especial; o dia em que Fernando e eu estivemos no SELL será sempre uma boa lembrança.

À Fundação Casa de Rui Barbosa pelo suporte, quando necessário, e pela importância à pesquisa brasileira na conservação dos acervos. Igualmente, à Biblioteca Nacional.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Tanto os deuses traem nossos melhores sonhos...

Lúcio Cardoso

RESUMO

GOMES, Leonardo Ramos Botelho. *Teatro mal-assombrado: toponálise gótica da dramaturgia de Lúcio Cardoso*. 2021. 132f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2021.

Esta Dissertação estuda três textos dramáticos de Lúcio Cardoso: *O escravo* (1943), *A corda de prata* (1947) e *Angélica* (1950). Inicialmente, investigamos a relação do escritor com o teatro, resgatando a recepção crítica das peças em análise. Posteriormente, demonstramos a presença em sua produção literária da “maquinaria gótica”, estrutura narrativa ascendente da obra seminal da ficção gótica *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, assim como a outras produções góticas setecentistas. Nossa abordagem centra-se na personagem feminina e seu vínculo com o vampirismo e no espaço – tendo como aparato crítico Gaston Bachelard, Oziris Borges Filho e Pascoal Farinaccio para uma toponálise gótica, bem como pesquisadores brasileiros, como Fernando Monteiro de Barros e outros, para propor a filiação da dramaturgia de Cardoso ao Gótico brasileiro.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso. Literatura Brasileira. Gótico brasileiro. Vampirismo. Teatro brasileiro.

ABSTRACT

GOMES, Leonardo Ramos Botelho. *Haunted theater: gothic topoanalysis of dramaturgy* by Lúcio Cardoso. 2021. 132f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2021.

This work studies three dramatic texts by Lúcio Cardoso: *O escravo* (1943), *A corda de prata* (1947) e *Angélica* (1950). Initially, we investigated the writer's relationship with the theater, rescuing the critical reception of the plays analysed. Subsequently, we demonstrate the presence in his literary production with the “Gothic machinery”, an ascending narrative structure of the seminal work of the Gothic fiction *O Castelo de Otranto*, by Horace Walpole, as well as other 17th century Gothic Productions. Our approach focuses on the female character and her link with vampirism and space - with Gaston Bachelard, Oziris Borges Filho and Pascoal Farinaccio as a critical apparatus for a gothic topanalysis, as well as Brazilian researchers, such as Fernando Monteiro de Barros and others, for propose the affiliation of Cardoso's dramaturgy to Brazilian Gothic.

Keywords: Lúcio Cardoso. Brazilian Literature. Brazilian gothic. Vampirism. Brazilian Theater.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	A RECEPÇÃO CRÍTICA DA INCURSÃO DRAMÁTICA DE LÚCIO CARDOSO EM TRÊS MOMENTOS: 1943, 1947 E 1950	24
1.1	<i>O escravo</i> – a primeira peça “mal-assombrada” de Lúcio Cardoso	29
1.2	O Teatro de Câmera	36
1.3	<i>A corda de prata</i> : uma peça à espera de um autor?	40
1.4	A última tentativa com vestidos de cores ricas – <i>Angélica</i>	44
1.5	Um espírito orientador único – possíveis questões abertas	50
2	PELOS OBJETOS CONTAR UMA TRAGÉDIA: O ESCRAVO	57
3	A EXPERIÊNCIA FEMININA NA CASA TOPOFÓBICA DE A CORDA DE PRATA	78
3.1	O perigo do espaço doméstico	78
3.2	O vampirismo da personagem feminina	89
3.3	“Ela sou eu mesma”: o duplo de Gina	99
4	ANGÉLICA, O MOBILIÁRIO E A INDUMENTÁRIA: NOVAS FORMAS DE VAMPIRIZAÇÃO NO GÓTICO BRASILEIRO	104
	CONCLUSÃO	124
	REFERÊNCIAS	126

INTRODUÇÃO

A primeira vez em que escutei sobre Lúcio Cardoso foi numa aula do Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros Junior, em 2015, no curso de Graduação em Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Fernando Monteiro lecionava uma disciplina sobre a literatura gótica. Li três novelas de Cardoso e tive uma experiência catártica, assombrado com as personagens e inquieto com a angústia que reconhecia naquelas letras. No mesmo ano, sob orientação do Fernando, ingressei num projeto de Iniciação Científica, no qual buscamos a manifestação do que seria o Gótico brasileiro. Foi quando começamos não apenas uma parceria acadêmica, mas também uma relação amigável, constantemente contornada pela presença cardosiana, visto que o estudo da literatura de Lúcio Cardoso, da qual Fernando era especialista, foi uma escolha imediata de nós dois. Logo percebemos o ineditismo do teatro do escritor nos estudos acadêmicos – sobretudo quando propomos tratar-se de um teatro gótico – e por isso elegemos sua dramaturgia como o tema desta Dissertação.

Identificamos que a experiência de Lúcio Cardoso com a montagem cênica de seus textos é um dado importante e pouco explorado de sua trajetória artística, assim como a possibilidade rica que seus textos dramáticos oferecem aos estudos do Gótico no Brasil. Tais lacunas nos mobilizaram a resgatar e estudar o drama de Cardoso. Infelizmente, nossa Dissertação foi desenvolvida, em grande parte, em 2020, ano que nos impôs diversas limitações e dificuldades pelo avanço cruel de uma pandemia. Não pudemos, assim, prosseguir com visitas aos arquivos do escritor, por medidas restritivas de deslocamento, bem como por alterações no funcionamento das instituições. No começo de 2021, com muito pesar, despedimo-nos do Fernando Monteiro de Barros após seu falecimento. Sua pesquisa, entretanto, é o ponto de partida desta Dissertação e é contemplada no decorrer deste estudo, que passou a ser orientado pelo Prof. Dr. Leonardo Pinto Mendes.

Estabelecemos como *corpus* ficcional os dramas *O escravo* (1943), *A corda de prata* (1947) e *Angélica* (1950). A nosso ver, a produção dramática de LC em seus momentos cruciais: (i) em 1943, a primeira experiência na montagem de um texto, (ii) o surgimento do Teatro de Câmera em 1947 e (iii) a última tentativa com os palcos teatrais, em 1950, finalizando uma relação extremamente frustrante. Outra orientação à seleção foi identificar qual texto dramático apresentaria correspondência à “maquinaria gótica”, bem como

possibilitaria uma topoanálise gótica mais consistente. Dentre os dramas completos de LC, não nos resta dúvida de uma escolha acertada.

Quando pesquisamos os trabalhos artísticos de Cardoso deparamo-nos constantemente com as frustrações de seus empreendimentos. No mês de maio de 1950, por exemplo, o autor se refere a uma experiência teatral malsucedida, *Angélica* (1950), em seu diário. No mesmo ano, é assertivo, como um esforço para convencer a si mesmo: “não, não, é completamente inútil voltar ao teatro” (CARDOSO, 2012, p. 311). No teatro, a impossibilidade da forma dramática adequada para os palcos parece ser seu fantasma. Quando lemos uma afirmação tão enfática do autor como “é inútil voltar ao teatro”, fazemo-nos uma pergunta simples: por quê?

Ter uma produção de Lúcio como *corpus* de pesquisa nos atrai à velha problemática de recepção do seu trabalho literário. A categorização da produção literária brasileira dos anos 1930 é um tanto limitante no que tange às vertentes, principalmente no referente à prosa, gênero predominante no período. A grosso modo, generalizou-se a concepção de que os romances “sociais” ou regionalistas estariam mais contextualizados à realidade brasileira e, conseqüentemente, mais empenhados aos problemas sociais, enquanto à margem desenvolvia-se um outro tipo de romance, o dito intimista ou psicológico, do qual faria parte, além do próprio Lúcio Cardoso, também Cornélio Penna, Octávio de Faria, entre outros. Apegar-nos às discussões literárias do período, muitas vezes reproduzidas pelos próprios escritores e escritoras, seria transpor para nossa leitura a mesma polarização de uma produção engajada socialmente em detrimento de uma outra alienada das problemáticas da época, o que, talvez, limitaria nosso estudo.

Fato é que a dita “realidade brasileira” pautou esta fase de produção artística nacional. Antônio Candido, no ensaio “A revolução de 1930 e a cultura”, alerta para o quanto a radicalização muitas vezes levou a um desleixo formal frente à valorização da consciência social. Para o crítico, a preocupação com “os ‘problemas’ (da mente, da alma, da sociedade)” (CANDIDO, 1989, p. 195) foi posta em primeiro plano. Uma amostra introdutória acerca da recepção do drama cardosiano é o comentário radiofônico inscrito por Geni Marcondes na seção “Mosaicos”, do jornal “*Leitura*” (RJ), em janeiro de 1948. A começar pelo título (“O reino do sobrenatural”) é possível constatar algumas inclinações goticizantes, como o fato de *A corda de prata* (1947), peça de Lúcio, ter sido eleita como exemplo nacional do teatro mais soturno. Já nos primeiros versos, Marcondes refere-se ao sobrenatural como refúgio à fuga das “realidades da vida” (MARCONDES, 1947, p. 47), o que reafirma a compreensão desse tipo de produção como mais distante dos problemas urgentes da vida social. A nota segue reconhecendo que o cultivo do gênero fantasmagórico, dos casos de mistério, ascendera desde

a tradição folclórica, mas recentemente popularizara-se no rádio, no cinema e no teatro. Quanto ao teatro, o drama *A corda de prata* (1947) é descrito como um “desses dramas obscuros em que o psíquico entra em conflitos tremendos com o invólucro carnal [...] [em] um caso de dupla personalidade” (MARCONDES, 1947, p. 47).

Comentários como os de Geni Marcondes não só fazem esvair a percepção da qualidade do trabalho e da construção ficcional do escritor, como inferioriza o mesmo pela aparente falta de correspondência com a realidade brasileira. Outro exemplo é o artigo “O teatro mal-assombrado de Lúcio Cardoso”, escrito por Hildon Rocha e publicado em 23 de dezembro de 1943 no jornal “*Vamos ler!*”. O título desta Dissertação, aliás, advém do emprego feito por Rocha. Para nós, todavia, “mal-assombrado” não figura como um problema. É uma característica que se prova mais proveniente à estrutura utilizada por Cardoso, filiada ao gótico literário, do que meramente um defeito de uma produção alheia ao Brasil. Apesar de corroborar os goticismos que evidenciaremos no texto dramático, Hildon se embasa na mesma concepção de Marcondes, do escapismo da realidade, e, ainda, expõe a estranheza que tal produção provocava no público brasileiro, desacostumado com um teatro mais “sério”, denso e febril:

o Sr. Lúcio Cardoso tem uma incrível habilidade de se isolar do mundo, de suas realidades, de seus problemas, da inquietude do nosso tempo, dos homens, da sociedade, de tudo que é palpável e real. Volta-se para dentro de si mesmo, e seu subjetivismo não reflete o mundo em que vivemos: é alucinado, irreal e fantasioso (ROCHA, 1943, p. 27).

A questão não nos parece ultrapassada quando os manuais de literatura e alguns estudos literários ainda perpetuam tal discurso e parte da produção intimista seguiu, por décadas, marcada por certa invisibilidade. O livro didático do Ensino Médio, por exemplo, ainda dedica prioritariamente suas páginas de representação moderna regionalista às figuras de Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos, enquanto os escritores intimistas recebem poucas notas e referências. Não é diferente no mercado editorial: a possibilidade do leitor comum em encontrar edições de romances menos conhecidos de Cornélio Penna, por exemplo, é extremamente reduzida. Sem desconsiderar questões mercadológicas e financeiras que regem tais grupos, identificamos que o problema é, em parte, da demanda crítica produzida desde o período, que impôs certa obrigatoriedade estética e um comprometimento mais com a forma realista, o que sufocou em algum nível o reconhecimento adequado das inovações e o que focalizasse um plano mais íntimo e individual.

É possível lermos as obras de Cardoso por outras perspectivas quando notamos, por exemplo, que, à época, LC construía um espaço que viabilizava a questão da mulher e do feminino, bem como o da loucura, assuntos, historicamente, repletos de estigmas preconceituosos. Luís Bueno, no livro *Uma história do romance de 30*, ressalta que junto aos proletários que vieram a ser protagonistas na produção literária, demais marginalizados também estiveram à frente da ficção, como a criança, o adolescente, o homossexual, a pessoa com deficiência mental. Essa abertura põe aos intelectuais o “problema de lidar com um outro” (BUENO, 2015, p. 23), o que por sua vez canaliza uma tônica da produção gótica, que problematiza a ordem, o padrão, a alteridade.

Instigamos, ainda, neste momento introdutório, um questionamento tomando como base uma afirmação do escritor baiano Jorge Amado no jornal “Leitura” após leitura do diário de Cardoso: “cinema e teatro são para um romancista experiências curiosas e por vezes apaixonantes, jamais o caminho” (AMADO, 1960, p. 11). Para ele, as frustrações de Lúcio com o teatro, bem como o cinema, estariam relacionadas à sua condição de romancista, a qual lhe seria predominante; nossa pesquisa em acervos, jornais e revistas, nos diários, também é uma tentativa de orientação à interrogação: que posição ocupa o teatro no percurso literário de Lúcio? A linguagem teatral foi, afinal, uma pequena aventura de sua mente criadora ou uma decisão acordada à necessidade artística de discutir certos temas nesta forma literária?

Dois trabalhos foram fundamentais para a escrita desta Dissertação: a Tese de Doutorado de Júnia Nogueira Neves, intitulada *Dramas da clausura: a literatura dramática de Lúcio Cardoso* (2006), um dos poucos estudos acadêmicos a considerar os quatro textos completos de Cardoso, em uma exposição ampla acerca do período teatral brasileiro, além da apresentação ao público do que se tratava esses dramas, até então esquecidos – só vieram à publicação após seu trabalho; e a Tese de Doutorado de Fernando Monteiro de Barros, intitulada *Vampiros na Casa-grande: clausura e poses do gótico em Lúcio Cardoso* (2002), que em 2002 já constatava o Gótico na produção cardosiana, em um estudo um tanto quanto pioneiro, nesse sentido, além da pesquisa que desenvolvia na categorização do que seria o Gótico brasileiro.

Para prosseguirmos, apoiamo-nos também nos diários e arquivos pessoais do escritor, mas principalmente na produção jornalística carioca, considerando o material arquivado de jornais como “A Noite”, “A Manhã”, “Correio da Manhã”, “Vamos ler!”, “Diário carioca”, entre outros. Os estudos do Gótico no Brasil são outros acréscimos. É importante frisarmos para o leitor algumas informações-chave sobre termos e teorias basilares para a nossa análise literária e que, vez ou outra, surgirão em nosso texto.

Um dos principais empenhos da nossa pesquisa, além da projeção à produção dramática de LC, é indicar a “maquinaria gótica” a qual o dramaturgo recorre para construir seu drama. Direcionar esta perspectiva para a abordagem de seu texto dramático é um ganho duplo: para os estudos góticos brasileiros, catalogamos mais um exemplo do gótico no Brasil; para os estudos cardosianos, propomos um percurso que ainda é pouco explorado na análise do escritor.

Tendo em vista uma produção acadêmica brasileira tão enriquecedora, um diferencial do nosso trabalho é que priorizamos um aparato teórico também produzido por nossa Academia. No que diz respeito ao Gótico, sabemos que a maior parte da crítica literária não está traduzida para o português, o que, por vezes, orienta nosso estudo sobremaneira à crítica norte-americana, inglesa e afins. Apesar de, obviamente, não desconsiderarmos estudos importantíssimos como os de Fred Botting, David Punter, Anne Willians, Nick Groom, entre outros, definimos a produção brasileira como base para o presente estudo. Afinal, há pelo menos uma década presenciamos a ampliação e a consistência dos estudos do Gótico no Brasil nas diversas universidades do país, vistas, por exemplo, em Congressos acadêmicos, publicações de revistas e livros. Desse modo, selecionamos alguns trabalhos que concretizavam hipóteses que levantávamos no decorrer da nossa investigação. De um vasto repertório, destacamos, para o proposto aqui, Daniel Serravalle de Sá, Fernando Monteiro de Barros, Júlio França, Luciana Colucci, Maria Conceição Monteiro e Sandra Guardini Vasconcelos. Da importância da pesquisa brasileira, Sá faz a mesma constatação:

pesquisadores de diferentes universidades do Brasil, tem contribuído significativamente para o mapeamento das manifestações góticas ao redor do mundo. Como resultado, a definição foi ampliada e cada vez mais tem havido um entendimento crescente de um gótico menos circunscrito, cada vez mais reconhecido como um modo discursivo presente em diversos países e tradições culturais. (SÁ, 2019, p. 13).

É importante ressaltar que não nos propomos a uma revisão ou a um detalhamento historiográfico do Gótico, ou ainda a um debate de sua tradição crítica e teórica. Muitas outras pesquisas abarcam de modo mais adequado e especificado essa trajetória. Informações a respeito da tradição do gótico literário, seus simbolismos e temas, aparecerão no decorrer das nossas análises, de forma pulverizada e gradativa, de acordo à necessidade analítica de cada texto. Por hora, elencamos apenas alguns elementos-chave para o leitor não especializado, que dizem a respeito ao (i) marco inaugural do gótico, (ii) a definição de Gótico brasileiro e (iii) o que seria empreender uma topoanálise gótica dos textos dramáticos.

O marco considerado inaugural do gótico literário é a publicação de *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. A trajetória do Gótico, entretanto, é anterior. Alexander Meireles da Silva resume:

[tem] início na Antiguidade com os povos germânicos que subverteram o poder hegemônico do Império Romano e saquearam Roma no ano 410, vinculando o termo gótico à noção do barbarismo, atraso, superstição e ao demoníaco. Afinal de contas, Roma, a guardiã da cultura, da civilização e do Cristianismo, havia caído para um povo não cristão e possuidor de uma cultura não condizente com o espírito clássico (SILVA, 2020, p. 17).

Logo, a palavra gótico tornou-se um adjetivo negativo ao que era bárbaro, de modo distinto ao que percebemos hoje, em que a palavra se tornou um substantivo:

inicialmente, a palavra gótico era apenas um adjetivo relacionado aos Godos, uma tribo de cultura germânica que ajudou a derrubar o Império Romano. Hoje, o gótico já se estabeleceu como substantivo e, na língua inglesa, por vezes é até usado como verbo — to gothicize — para descrever uma guinada lúgubre sobre determinados assuntos [...] (SÁ, 2019, p. 11).

O pesquisador inglês Nick Groom, no livro *The Gothic: a very short introduction* (2012), apresenta um excelente panorama das acepções do gótico ao longo dos séculos, o qual destacamos a seguir pela concisão e assertividade para introdução deste tópico. Das tribos dos godos, à ascensão na arquitetura do Renascimento, por meio de arquitetos como Giorgio Vassari, as catedrais inglesas, igrejas, edifícios, às transformações pós-Reforma que influenciaram o imaginário dos primeiros romancistas góticos. Até sua solidificação na literatura, o gótico se consolidou na política e na arquitetura, ainda que a cultura popular já apresentasse um gosto que criaria o tecido para o romance gótico do final do século XVIII:

[...] Apesar dos preconceitos arraigados da Renascença contra a barbárie da Idade Média, a pesquisa de antiquários e a teoria política tornaram-se cada vez mais focadas nas histórias da antiguidade tardia, na ascensão da Igreja inglesa e nas limitações da soberania medieval. Ao mesmo tempo, a cultura popular desenvolveu um gosto pela morte e pelo sobrenatural nas baladas e no palco, o interesse pelos romances de cavalaria estava revivendo e os críticos investigavam cada vez mais as origens da literatura inglesa. Esses eram tópicos extremamente díspares. No entanto, dentro de um século, eles foram tecidos juntos para criar o tecido textual dos romances góticos do final do século XVIII (GROOM, 2012, p. 52; 53, tradução nossa)¹.

¹ O texto em língua estrangeira é: “So, despite entrenched Renaissance prejudices against the barbarism of the iddle Ages, antiquarian research and political theory became increasingly focused on the histories of late antiquity, the rise of the English Church, and the limitations of mediaeval sovereignty. At the same time popular culture had developed a taste for death and the supernatural in ballads and on the stage, interest in chivalric romances was reviving, and critics were increasingly investigating the origins of English literature.

Foi em meados dos séculos XVII e XVIII que o gótico se desenvolveu em algumas vertentes, dentre elas, uma “estética cultural que associava decadência, nostalgia, melancolia, mortalidade, morte com o antigo passado do Norte” (GROOM, 2012, p. 65, tradução nossa)². Assim, “de maneiras diferentes, o gótico gradualmente permeou todos os aspectos da vida cultural e social: da jardinagem à poesia de cemitério, das declarações arquitetônicas da moda à edição de literatura antiga” (GROOM, 2012, p. 65, tradução nossa)³. É nesse contexto, em dezembro de 1764, que o romance de Walpole é publicado e altera todo o paradigma gótico (cf. GROOM, 2012, p. 71). Segundo Groom, “*Otranto* se tornou um clássico moderno: uma segunda edição foi exigida em poucos meses e havia pelo menos dez edições no final do século” (GROOM, 2012, p. 71, tradução nossa)⁴. No romance walpoleano já é identificável o traço social do gótico, utilizado como metáfora para a condição humana:

[...] usando sonhos, Walpole foi capaz de dar voz e forma à supressão mal reconhecida da história que pairava por trás do mito gótico como um pesadelo. O gótico, longe de ser um nó antiquário de história e política, cultura e sociedade, poderia ser uma metáfora para as angústias e traumas menos tangíveis da condição humana (GROOM, 2012, p. 72, tradução nossa)⁵.

O romance gótico substituiu a ficção sentimental no gosto do público leitor e inaugurou uma profícua produção, popularizada e em alta até, ao menos, 1810, como assinala Sandra Guardini Vasconcelos:

O manifesto, por assim dizer, do romance gótico, havia sido lançado por Horace Walpole, em 1764, no prefácio a *The Castle of Otranto*, um experimento que reintroduziria no imaginário britânico os fantasmas, os castelos e toda a maquinaria sobrenatural que fez fortuna nas décadas seguintes [...] abria-se a temporada de caça ao efeito dramático, ao sensacional, ao estranho, ao maravilhoso (VASCONCELOS, 2007, p. 114).

These werewildly disparate threads. Yet within a century they had been woven together to create the textual fabric of the Gothic novels of the late eighteenth century”.

² O texto em língua estrangeira é: “cultural aesthetic that associated decay, nostalgia, melancholy, mortality, and death with the ancient Northern past”.

³ O texto em língua estrangeira é: “In different ways, the Gothic gradually permeated every aspect of cultural and social life: from gardening to graveyard poetry, from fashionable architectural statements to the editing of old literature”.

⁴ O texto em língua estrangeira é: “Otranto became a modern classic: a second edition was demanded within months and there were at least ten editions by the end of the century”.

⁵ O texto em língua estrangeira é: “using dreams Walpole was able to give voice and shape to the barely acknowledged suppression of history that hung behind the Gothic myth like a nightmare. The Gothic, far from being an antiquarian knot of history and politics, culture and society, could instead be a metaphor for the less tangible anxieties and traumas of the human condition”.

É deste período a tradição do que podemos denominar como primeiro ciclo gótico, que segue na linhagem de Clara Reeve, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, William Beckford e Charles Maturin, para destacar os principais. Vasconcelos afirma a associação da produção gótica com acontecimentos sociais e o quanto tais enredos acompanhavam questões do seu próprio tempo:

enveredando pela trilha aberta por Horace Walpole, no prefácio à segunda edição de *The Castle of Otranto*, verdadeiro manifesto em favor da narrativa gótica como um híbrido do antigo e do moderno, Radcliffe pintou o tema da inocência perseguida e o romance doméstico e sentimental com tons mais escuros, adicionando-lhe figuras das trevas e do mal. Tingia-se, dessa forma, o mundo claro e racional do Iluminismo e dos valores humanistas com os temores e ansiedades que constituíam o outro lado do progresso e da modernidade representados pela industrialização, pelas revoluções políticas, pela urbanização e pelas mudanças na organização familiar e social, dando voz ao reprimido, aos conflitos irresolvidos, ao misterioso, ao inominável – ao que Freud iria chamar de *Unheimlich*. (VASCONCELOS, 2007, p. 74).

Sendo assim, quando falarmos em “maquinaria gótica” referimo-nos à articulação formulada por Walpole em seu romance, à qual Luciana Colucci ressalta que permanece, até hoje, balizando as narrativas goticistas (cf. COLUCCI, 2020, p. 213). A pesquisadora também sintetiza o que a maquinaria destaca:

concentrando-se em quatro operadores de leitura, a maquinaria destaca a) personagem (vilanesco), b) o espaço (*locus horribilis*), c) o tempo (passado) e d) o medo (sobrenatural). Com o desenvolvimento e a consolidação da ficção gótica, esses mesmos elementos tem sido ressignificados por muitos outros escritores de diversos países sem, contudo, perder pontos de intersecção com a matriz walpoliana (COLUCCI, 2020, p. 213).

Em nossa análise literária, centrada na personagem e no espaço, demonstraremos a aderência do drama cardosiano a tais influxos do gótico, destacando, quando houver, outros pontos de contato, principalmente com a geração setecentista. Em alguns momentos do nosso estudo utilizaremos como vocabulário o termo goticismo ou goticizante, como o leitor deve ter percebido nesta Introdução; tal léxico vertido é do uso recorrente nos trabalhos de língua inglesa. A esse respeito, Barros e Colucci explicam:

do adjetivo “Gothic”, já há o substantivo, “Gothicism” e o verbo, “to gothicise”. No Oxford Living Dictionary Online, ao procurar pela entrada “Gothicism”, é indicado o termo “Gothic”. No mesmo dicionário, encontra-se o advérbio “Gothically”. No Oxford Advanced Learners Dictionary – impresso – só há entrada para o adjetivo “Gothic”. Nossa intenção, ao verter “Gothicism” para a língua portuguesa, se dá, não no sentido de importar estrangeirismos, e, sim, de frisar a relevância e o status que o Gótico adquiriu ao longo de séculos de depurações. Ademais, pretendemos

também fazer uso de um termo que é recorrente na língua inglesa quando se trata dos estudos do gótico (BARROS; COLUCCI, 2017, p. 157).

Evidenciamos a atualidade de trabalharmos com o Gótico, como Daniel Serravalle de Sá reconhece: “a representação gótica foi (e ainda é) a materialização do nosso relacionamento apreensivo com o mundo” (SÁ, 2019, p.12). O pesquisador sintetiza muito bem o que é estudar o gótico:

ter um olhar gótico sobre o mundo é se interessar pelo desconhecido e misterioso, por aquilo que não quer se revelar ou que não se deixa ver. Estudar o gótico implica em observar os limites, as transgressões e as ameaças às convenções que definem o ser humano e o mundo que criou para si. Desejos inconfessáveis, dissimulações da personalidade, obsessões, neuroses, memórias reprimidas, psicogenias individuais e coletivas, falhas na compreensão da realidade ou realidades além da compreensão, são apenas alguns exemplos dos espectros que nos assombram. Muitas vezes a ficção gótica, seja ambientada no presente, passado ou futuro, contém uma alegorização dos significados, ou seja, são narrativas que representam de forma indireta uma coisa ou uma ideia sob a aparência de outra, substituindo a significação habitual por comparação subentendida. (SÁ, 2019, p. 11; 12).

Quando analisarmos *A corda de prata*, por exemplo, ficará nítido para o leitor o quanto, apesar de parecer figurativo e imaginativo, o texto gótico segue sendo atualizado e ampliado de acordo com o contexto de cada país, pois é do escopo do Gótico ser transnacional (cf. BARROS, 2020, p. 85), logo, o que aponta para sua tendência moderna, segundo a visão de Júlio França:

é necessário, em primeiro lugar, entender o Gótico menos como um movimento artístico coerente, restrito a um local e a um momento histórico muito específicos, e muito mais como uma tendência do espírito moderno, que afetou profundamente os modos de pensar, de sentir e de expressar a arte na modernidade (FRANÇA, 2015, s. p.).

Sá também destaca a flexibilidade e multiplicidade do Gótico:

o gótico não opera sob um único paradigma, trata-se de um modo flexível que se adapta a diversas formas culturais e dinâmicas ideológicas oriundas de muitas vertentes. Indeterminação, ambivalência e multiplicidade são conceitos centrais ao gótico já que nem em obras ficcionais e criativas nem nos estudos críticos e teóricos o gótico segue um padrão. Tanto as obras de ficção quanto as obras críticas servem apenas para expandir e reinventar os parâmetros estilísticos e discursivos, de forma a produzir uma multiplicidade de góticos. (SÁ, 2019, p. 14).

Por isso, defendemos que a produção dramatúrgica de LC é pertencente ao que denominamos Gótico brasileiro. Nesse sentido, partimos das reflexões de Fernando Monteiro de Barros, que definiu esta categoria. Para o pesquisador, “antes de ser mera importação ou

modismo literário, o Gótico em nossa literatura pode estar no bojo de nossa vocação antropofágica brasileira” (BARROS, 2020, p. 94). De modo mais objetivo,

no que propomos denominar por Gótico brasileiro, vemos tal topografia gótica localizada na casa-grande senhorial dos engenhos e fazendas do Brasil da colônia ao Império, arruinados no período republicano. O gótico literário inglês pode seguramente ser lido como uma alegoria da tradição, em que surgem o retorno do recalçado e a sombra fantasmática da modernidade (BARROS, 2020, p. 88).

Barros também indicou a obra de LC como disposta à ocorrência do imaginário gótico: “o Gótico brasileiro teria como pressuposto a ocorrência de elementos do imaginário gótico em um cenário nativista, como acontece nos romances de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso” (BARROS, 2020, p. 86). O Brasil, assim, aparece na obra cardosiana pelos contornos do fantasmagórico e do vampiresco (cf. BARROS, 2020, p. 91), a partir dos parâmetros do *Southern Gothic* americano (cf. BARROS, 2014, p. 82) que, ao incorporar elementos da tradição gótica (estrangeiros) em cenários e personagens brasileiros, configura um gótico de cor local. Para Barros, o construto de Brasil, por si, evoca vários traços do Gótico:

[um Brasil que] evoca a presença, destarte, de vários traços do Gótico: é arcaico na sua hierarquização feudal, marcado pela melancolia e pelo aprisionamento hierático, inscreve-se em uma concepção de mundo patriarcal, além de ser sombrio, vampiresco, fúnebre e fantasmagórico. Tal constructo de brasil mostra-se coberto de luto por se saber sentenciado à morte, já que o Império seria depois suplantado pela República” (BARROS, 2020, p. 90).

Desde a primeira leitura dos textos dramáticos de LC a construção da espacialidade foi um tópico de destaque em nossas anotações. A desintegração familiar de suas tramas é homóloga dos espaços ocupados pelos personagens. No decorrer da pesquisa identificamos, ainda, que a abordagem para tal categoria narrativa deveria ser bem específica porque a elaboração espacial de LC advém de um arranjo também muito preciso, visto que é em tal composição que reside um dos principais goticismos dos seus textos.

Inicialmente é desafiador propor uma análise mais detida no espaço em um texto que foge à descrição detalhista que costuma ser presente à produção romanesca. Para o leitor habitual do texto teatral, não é novidade que este gênero nos apresenta informações reduzidas do cenário, frequentemente por breves indicações nas rubricas iniciais das cenas ou atos. LC, entretanto, é rigoroso no que realça; identificamos de modo objetivo a estética negativa desejada pelo autor. Em *Angélica* (1950), por exemplo, destaca objetos distintos nas rubricas dos três atos. No primeiro ato, somos inseridos em um quarto de móveis antigos e

provincianos, castiçais de prata, cortinas e frascos cheios de remédios em um cabeceira. No ato seguinte, uma sala com retratos nas paredes, móveis antiquados e candelabros. No terceiro, e último, um espelho grande na parede.

Desse modo, na seleção da bibliografia teórica, percebemos um saldo positivo ao utilizarmos princípios da topoanálise. Para isto, estabelecemos como parâmetro não apenas o estudo do Prof. Dr. Oziris Borges Filho, que sistematiza a análise do espaço nos estudos literários, mas também a especificidade de uma topoanálise gótica proposta pela Prof. Dr^a. Luciana Colucci, pesquisadora do gótico. Em uma seleção tão acurada de objetos, móveis, espaços que, por fim, corroboram o modo gótico empreendido por LC, orientamos nosso percurso pelo realce da espacialidade gótica, em recorrência complementar às reflexões do filósofo francês Gaston Bachelard, do Prof. Dr. Pascoal Farinaccio e do filósofo e psicólogo junguiano James Hillman. Retomaremos a autora e os autores nos capítulos posteriores, mas consideramos pertinente fornecer ao leitor uma breve conceituação da perspectiva adotada quando nos referirmos à topoanálise gótica.

A topoanálise a qual propomos aqui, em linhas gerais, é a teorização literária do espaço. O pesquisador brasileiro Oziris Borges Filho, em *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise* (2007), realiza um trabalho bastante sistemático para o topoanalista, indicando categorias que devem ser consideradas no decorrer da análise, como as funções do espaço, bem como apontando distinções entre as topografias, como cenário, paisagem, território. Em síntese, “a topoanálise é a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária. O topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos, ou objetivos, sociais ou íntimos, etc” (BORGES FILHO, 2007, p. 33).

O estudo literário do espaço adquiriu abrangência nas produções acadêmicas por meio de um processo gradual. A pesquisadora brasileira Luciana Colucci, nesse sentido, indica a transição entre a prevalência de estudos referentes à categoria do tempo para o espaço, vista, por exemplo, em James Joyce e Virginia Woolf, que inspiraram uma consideração atenta à cidade, à Londres nos quais seus personagens transitam. Assim, a partir do século XX, os estudos direcionados ao espaço conquistaram maior amplitude, como o breve levantamento de Colucci nos permite visualizar:

Com a subversão do espaço em muitas possibilidades semânticas e estéticas, desde os últimos anos do século XX e no início do XXI, o espaço – do Modernismo à Contemporaneidade, tem sido foco de atenção por pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento humano. Aliás, como destacam Alexander e Cooper, a espacialidade vivencia, nas últimas décadas, “a spatial turn” (2013, p.01). Entre os

estudiosos que contribuíram para despertar o interesse sobre a espacialidade literária, destacam-se, para citar alguns, Poe (1845), Joseph Frank (1945), Gerard Genette (1972), Osman Lins (1976), Roland Bournef (1976), Iuri Lotman (1978), Jean-Yves Tadié (1978), Yi-Fu Tuan (1983), Michael Foucault (1986), Gaston Bachelard (1989), Mikhail Bakhtin (1998), Fredric Jameson (2002), Jakob Lothe (2008), Suzanna Friedman (2008) e Jane Suzanne Carroll (2011) (BARROS E COLUCCI, 2017, p. 173).

O ensaio *Filosofia do Mobiliário* (1840), do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, é base fundamental para conceituarmos uma topoanálise gótica, texto do qual Colucci utiliza como base para a sua proposição. Para a pesquisadora, “Poe é um *bricoleur* do espaço, conferindo-lhe lugar privilegiado em seus textos” (COLUCCI, 2014, p. 147). Em termos de elementos narrativos, identificamos em LC uma articulação próxima da de Poe ao construir uma interdependência entre personagens, temas e espaço, o que configura uma poética do espaço gótico:

[...] Poe, seguindo a tradição gótica inglesa e dos contos românticos alemães – German Tales – constrói uma poética do espaço gótico que ele aplica racional e objetivamente em seus contos e poemas os quais privilegiam esse elemento da estrutura narrativa sob essa face gótica. Note-se que, ao espaço, Poe insere as personagens, o narrador, os motivos e os temas: todos harmonicamente articulados e em relação de interdependência. Em conjunto, esses elementos propiciam constroem o efeito de sentido, propiciando uma atmosfera extremamente tensa e horripilante que trabalha com nossos medos mais profundos e desconhecidos (COLUCCI, 2008, p. 3; 4).

O perceptível no ensaio de Poe é a intencionalidade com a qual descreve o aposento de um personagem aristocrático, a decoração e a subsequente propiciação da atmosfera de terror desejada pelo escritor; tapetes, cortinas, móveis, determinam o “caráter” do ambiente e é tal articulação que desperta efeitos de sentido no tangente ao gótico. O olhar aguçado do escritor neste ensaio evoca a teorização do espaço:

Em cada parágrafo, mesmo que brevemente, coloca suas considerações sobre quebra-luz, vidro e espelho, metragem, mobiliário, madeira, intensidade da luz, cortina e tecido, papel de parede e tapete. Na verdade, a *Filosofia do Mobiliário* desdobra-se em outras pequenas filosofias [...]. Dessa maneira, *pari e passu*, Poe constrói, de um lado, um autêntico *bourdoir* inglês com todo mobiliário representativo de um homem de bom gosto e de intelecto superior e, de outro, abre a perspectiva de um teórico refletindo sobre o espaço. (COLUCCI, 2008, p. 5).

Poe contribui e prevê a importância da categoria espacial; em certa medida, refina a “maquinaria gótica” estabelecida em Walpole. Por isso, não apenas nosso trabalho destaca a composição do ensaísta, como também Colucci compila esse texto poeano como seminal para

o que deve ser uma topoanálise gótica, propondo uma definição da qual orientamos nossa abordagem analítica:

A topoanálise gótica deve significar uma abordagem analítica e metodológica que se concentra na melhor construção de um espaço gótico, considerando seus "sinais fatais". Primeiro; o espaço como imagem de um *locus horribilis* (topofóbico, contra-espço, assombrado quer pelo sobrenatural, quer por memórias passadas). Nessa configuração de um espaço *unheimlich* (BUSSING, 2016, p. 158-173), uma avaliação cuidadosa de suas dimensões físicas (ornamentos, móveis, joias, aspectos atmosféricos tanto para efeitos naturais quanto sobrenaturais). Segundo; o tempo (passado, medieval, fantasmagórico). Terceiro; um personagem (arquétipo de um monstro, uma aberração, um vilão). Adiante; medo (cósmico, sobrenatural, espectros). Como grupo, pode ser entendido como um 'maquinário', termo que tem sido amplamente utilizado nas críticas em relação ao gótico (WALPOLE, 2001, p. 07) (COLUCCI, 2017, p. 156, tradução nossa)⁶.

Pascoal Farinaccio, no livro *A casa, a nostalgia e o pó* (2019), também contribui enormemente à investigação do espaço gótico no drama de LC, sobretudo ao dedicar um capítulo para discorrer sobre o ambiente e as coisas de Cornélio Penna. O pesquisador, apoiado nas ponderações de James Hillman (2010), também reitera a homologia entre os lugares e as pessoas: "o lugar onde o sujeito se encontra revela, em grande medida, quem ele é" (FARINACCIO, 2019, p. 20). Farinaccio averigua a relação entre os objetos e seu proprietário, a "alma" das coisas e ambientes, os móveis e suas possíveis significações. O lugar, para o autor, revela a si mesmo, o que promove uma abertura interpretativa no que se passa entre o contato do sujeito com o espaço a partir das imagens literárias, tarefa cabível de sondagem do topoanalista: "os signos da morte e da decadência podiam muito bem ser 'lidos' nas ambientações ou, mais precisamente na 'alma' dos lugares e das coisas conforme materializados nas imagens literárias" (FARINACCIO, 2019, p. 15).

James Hillman, por sua vez, destaca a comunicação das coisas e sua importância psicológica. Consideramos, igualmente, o estudo de Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1957), para o qual a topoanálise é "o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima" (BACHELARD, 2008, p. 28), em uma abordagem do espaço e do que este

⁶ O texto em língua estrangeira é: "Gothic Topoanalysis shall mean an analytical and methodological approach that focuses on the finest construction of a gothic space considering its 'fatal signs'⁶. First; the space as an image of a *locus horribilis* (topophobic, counter-space, haunted either by the supernatural or by past memories). In this configuration of an *unheimlich space* (BUSSING, 2016, p. 158-173), a careful evaluation of its physical dimensions should be noted (ornaments, furniture, jewelry, atmospheric aspects both for natural and supernatural effects). Second; the time (past, medieval, ghostly). Third; a character (archetype of a monster, a freak, a villain). Forth; fear (cosmic, supernatural, wraiths). As a group, it may be understood as a 'machinery', a term that has been largely used in the criticism regarding to the Gothic (WALPOLE, 2001, p. 07)".

contém por uma dimensão mais psicológica, sobretudo da casa, tópico que nos interessa sobremaneira.

Os textos dramáticos de LC apresentam salas velhas e sombrias, escadas pelas quais personagens específicos transitam, chuva e rajada de vento, lamparinas, castiçais enferrujados, crucifixos, móveis desarrumados, quartos sem janelas, cortinas, vestidos “antiquados”, enfim, a articulação exata de um espaço a fim de produzir o efeito estético desejado. Nesse aspecto, LC é similar a Poe. Na verdade, a proximidade entre os dois pode ser vista até na trajetória dramática de Cardoso. Em 1949, LC adaptou e levou ao palco *O coração delator*, conto poeano. Anos antes, referia-se ao escritor norte-americano como “uma estrela, uma autêntica estrela ardendo ininterruptamente num céu de lama” (CARDOSO, 1944, p. 4). A afirmação foi feita em 11 de julho de 1944, quando LC concedeu uma conferência no Instituto Brasil-Estados Unidos sobre Edgar Allan Poe, incluindo leitura de poemas ao final da comunicação. Na ocasião, escritores, pintores e demais artistas reuniram-se para ouvir o conferencista, que foi apresentado por Afrânio Peixoto, então presidente da Academia Brasileira de Letras, o qual, na ocasião, aludiu à similaridade existente entre as personalidades literárias de Cardoso e de Poe. A conferência cardosiana tematizou a vida do escritor norte-americano, que teria o drama de ser “o anjo sem lugar” (cf. CARDOSO, 1944, p. 4). A comunicação de LC é quase uma defesa de Poe. Transcrevemos um fragmento:

o que corrompeu Edgar Poe, o que o matou, o que mataria a Byron ou a outro qualquer que naquela época vivesse nos Estados Unidos, foi a mediocridade dos seus contemporâneos, a incompreensão e o desejo de destruir que os burgueses daquela época, como os de agora, aninham no fundo do coração contra tudo o que é belo e subsiste como um desmentido ao veneno das suas almas limitadas. A alma de Poe não podia resistir entre paredes tão estreitas (CARDOSO, 1944, p. 4).

Outra percepção da qual dissertaremos é que suas personagens femininas, principalmente, são mais bem compreendidas quando “lidas” de modo simultâneo ao espaço que ocupam. Não nos parece inadequado afirmar que o escritor demonstra hábil domínio na criação de suas casas, o que se desdobra no desenvolvimento dos personagens e na sensibilidade gótica que transita sua obra. O atordoamento psíquico de uma Gina, de um Marcos, é simultâneo às cadeiras tombadas da casa burguesa da primeira, como ao quarto sufocante de um falecido irmão. São esses espaços de desassossego no qual pairam seres enigmáticos que pretendemos salientar no curso de nossa análise.

Estabelecidos os pontos basilares desta Dissertação, primeiramente empreendemos um levantamento crítico do período em que os textos dramáticos foram representados a fim de

mapearmos a recepção da época a tais produções. A partir disso visamos identificar os modos de leitura do trabalho cardosiano e as possíveis consequências desses enquadramentos, bem como ampliar nossa compreensão do vínculo estabelecido entre LC e o teatro brasileiro. No segundo, terceiro e quarto capítulos analisamos *O escravo*, *A corda de prata* e *Angélica*, respectivamente, utilizando enquanto metodologia de leitura os pressupostos formais do modo gótico. Procuraremos demonstrar goticismos presentes na construção dos mesmos, sobretudo os referentes à espacialidade e à personagem feminina, bem como o acréscimo que tal abordagem de leitura proporciona ao projeto dramático do escritor. Nosso principal aparato teórico já foi explicitado nos parágrafos anteriores, mas, para sistematizarmos: (i) para o Gótico, principalmente, Anne Williams, Daniel Serravalle de Sá, Fernando Monteiro de Barros, Júlio França, Luciana Colucci e Maria Conceição Monteiro; (ii) na topoanálise gótica, Gaston Bachelard, Luciana Colucci, Oziris Borges Filho e Pascoal Farinaccio. Como o leitor verá, sempre que necessário, outros estudiosos também comporão nosso estudo, essencialmente para discutir questões adjacentes ao Gótico.

1 A RECEPÇÃO CRÍTICA DA INCURSÃO DRAMÁTICA DE LÚCIO CARDOSO EM TRÊS MOMENTOS: 1943, 1947 E 1950

Difícilmente Lúcio Cardoso seria definido como dramaturgo. *Crônica da casa assassinada* (1959), com o devido mérito, se tornou referência máxima do escritor, talvez em uma relação próxima das variadas práticas artísticas de Horace Walpole que, em geral, desconhecemos, eclipsadas no seminal *O Castelo de Otranto*. Cardoso, contudo, publicou poemas, diários, novelas, contos, romances, um livro infantil, peças, além de ser tradutor, desenhar, pintar, desenvolver roteiros, dirigir peças e um filme inacabado. Arriscamos dizer que o escritor ainda carece de pesquisas que desbravem suas múltiplas linguagens.

Em termos amplos de publicação, podemos subdividir seu saldo literário (i) nos romances *Maleita* (1932), *Salgueiro* (1935), *A luz no subsolo* (1936), *Dias perdidos* (1943), *Crônica da casa assassinada* (1959) e o inacabado e póstumo *O viajante* (1973); (ii) o livro infantil *Histórias da lagoa grande* (1939); (iii) as novelas *Mãos vazias* (1938), *O desconhecido* (1940), *Inácio* (1944), *A professora Hilda* (1946) *O anfiteatro* (1946), *O enfeitado* (1954) e a póstuma inacabada *Baltazar* (2002); (iv) as peças *O escravo* (1945) e *O filho pródigo* (1949); (v) os diários *Diário I* (1961), o *Diário Completo* (1970) e *Diários* (2012), editados, posteriormente, por Éσιο Macedo Ribeiro (2012); (vi) da poesia, constam *Poesias* (1941), *Novas poesias* (1944), *Poemas inéditos* (1982) e a edição crítica de Éσιο Macedo Ribeiro *Poesia completa* (2011). Considerável para o modo gótico empregado por LC em sua ficção é destacar que este também foi tradutor de *Drácula*, de Bram Stoker, *O fantasma da Ópera*, de Gaston Leroux e *O vento da noite*, de Emily Brontë, respectivamente em 1943 e 1944.

A produção acadêmica sobre o drama de LC ainda é escassa. Há textos incompletos ainda inéditos e, dos publicados, temos acesso apenas a oito: as peças em três atos *O escravo* (1943), *O filho pródigo* (1947), *A corda de prata* (1947), *Angélica* (1950), *O homem pálido* (1961) e *Os desaparecidos* (1961); e as peças em um ato *Prometeu libertado* (s. d.) e *Auto de natal* (s.d.), todas reunidas na edição *Teatro reunido* (2006). Até 2006, somente *O escravo* e *O filho pródigo* haviam sido publicados, em 1945 e 1949, respectivamente. *Angélica* e *O homem pálido*, por sua vez, receberam adaptações para a Tv Continental, por iniciativa de Fábio Sabag, em 1961.

Visto tal ostracismo, não nos interessa tanto um estudo que tente decifrar a influência do romancista sobre o dramaturgo ou que olhe sua produção teatral em busca simplesmente

de diálogos com a produção romanesca. Partimos dos temas e universos apresentados nos textos dramáticos e dedicamo-nos exclusivamente à abordagem destes, ainda que Lúcio tenha obras repletas de referências intratextuais e o leitor cardosiano habitual consiga identificar os personagens tipos e os dramas comuns destinados a um conjunto de seus personagens. Frisamos tal aspecto porque a perspectiva analítica deste estudo visa projetar o drama cardosiano, prescrutar o que LC tentou empreender nesta linguagem, trabalho do qual estamos privados há décadas.

O temperamento do escritor, sua passionalidade e intensidade, aparecem nas escolhas de composição do gênero, na construção de atmosfera claustrofóbica e angustiante próprias de seu projeto artístico – e isto é manifesto em sua prosa, em sua poesia e em todos os seus trabalhos. Talvez por isso, o crítico Hildon Rocha, ao discorrer acerca de classificações possíveis para o escritor e as imbricações existentes entre o poeta e o romancista, no artigo “Lúcio Cardoso, poeta e romancista”, publicado em 25 de agosto de 1950 no jornal *A manhã*, tenha concluído ser um exercício falho, pois fosse como poeta ou romancista, seriam “ambos de natureza literária idêntica, de igual temperamento artístico, inclinados que são ao fictício, ao dramático, ao imaginoso e sobrenatural” (ROCHA, 1950, p. 2). Para Rocha, são “escravos ambos [poeta e romancista] das mesmas inquietudes espirituais, vítimas ao mesmo tempo de idênticas reações em face da existência e da realidade – e juntos se auxiliam para as viagens ao país da solidão e do isolamento [...] às evasões ao desconhecido” (ROCHA, 1950, p. 2), descrição que se aplica perfeitamente ao trabalho do Lúcio dramaturgo.

Ler seus textos dramáticos é uma “descida obstinada ao que existe de mais fundo e subterrâneo no homem – situando as suas histórias nessa cena de pesadelo e mistério que é o mais recôndito e impenetrável da natureza humana” (ROCHA, 1950, p. 2). Quando apuramos as preferências de leitura do escritor, não nos surpreende que Dostoiévski, Albert Camus, Emily Brontë, Edgar Allan Poe, Byron, Oscar Wilde por exemplo, estejam sinalizados nas inscrições de seus diários, além de Bram Stoker e Mary Shelley, dos quais sabemos ter sido leitor. A escritora e irmã Maria Helena Cardoso, em seu livro de memórias *Por onde andou meu coração* (1974), insinua um pouco do diálogo artístico que mantinha com o irmão, sendo iniciada por este na leitura de diversos autores ingleses e russos, como Tolstói, Joseph Conrad, dentre outros. Os relatos da irmã desenham um menino criativo, que desde novo se inclinava a variadas manifestações artísticas:

[...] no barracão pegado à casa e que servia de depósito de cousas velhas, guardava recortes de jornais e revistas dos artistas de cinema de sua predileção, programas feitos por ele, anunciando filmes com os mais sugestivos títulos. [...] Nonô crescia

realmente diferente [...] vivia debruçado sobre revistas de cinema, recortando e lendo tudo que se relacionava com os artistas e, bem pequeno ainda, conhecia mais daquela arte do que qualquer um de nós (CARDOSO, 1974, p. 272; 273).

Na juventude, as primeiras experiências na escrita de textos dramáticos são apresentadas a Lelena, a fim de conselhos. Dos dezesseis para os dezessete anos, Lúcio escreve uma peça a partir de uma história contada pela irmã (uma comédia sobre um homem solteirão de Curvelo, a qual não tivemos acesso) que, após a leitura, admite: “o rapaz dava para escrever e não adiantavam as brincadeiras de Dauto, apelidando-o de ‘dramaturgo caxinguelê’” (CARDOSO, 1974, p. 311). Maria Helena ainda revela que, animado pelas novas ideias que surgiam no período, “escreveu uma peça mais comunista, cujos personagens tinham nomes arrevezados, à la Rússia: Sonin Tolikau e outros” (CARDOSO, 1974, p. 312). Jovem, LC constituía seu repertório de leituras e produzia contos e peças: “a inclinação literária de Nonô nessa época já se manifestara: tinha escrito vários contos e peças de teatro, com tendências esquerdistas, entregando-se à leitura com a maior curiosidade e paixão” (CARDOSO, 1974, p. 116).

A abordagem dramática do escritor corresponde à força criativa que insere seus personagens, em geral atormentados, em um espaço de reclusão, principalmente na casa, onde definham lentamente. É uma trama de extremos. Hildon Rocha, ainda, pontua adequadamente o que encontramos nos textos do dramaturgo, que seria conduzido por “estranha e peregrina força criadora, dessas que geram belezas inefáveis, intangíveis paisagens subjetivas e onde tudo se desenvolve em abafada atmosfera de misticismo e angústia, de inquietação e desespero” (ROCHA, 1950, p. 2).

LC, após tantos trabalhos artísticos, afirma a não soberania da forma, mas a importância da coesão temática do artista: “não importa a maneira de se expressar, o veículo – o que é preciso é exprimir bem suas próprias ideias” (CARDOSO, 2012, p. 242). Ao assumir anos mais tarde no *Diário* (1949-1951) a lucidez com a qual escolhera o teatro, suas palavras parecem ressonantes ao jovem que já demonstrava inclinação para tal, o que possibilita refletir sobre suas peças como algo além de simples exercícios de escrita ou tomadas como uma produção menor, em termos de consideração e relevância, dentro da produção cardosiana. Acerca do teatro, escreve:

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 poderia fazer muito nesse terreno, ainda tão pobre entre nós. [...] foi lucidamente, bem lucidamente, que me meti nesses empreendimentos, disposto a aprender e a captar tudo o que pudesse vir a me

ser útil. Confesso ainda que em muitos pontos de vista – sobretudo no tocante à arte de representar – o teatro me interessa mais. Seu jogo é mais vivo, seu sangue mais ardente, suas possibilidades mais extensas e também mais irremissíveis (CARDOSO, 2012, p. 241).

Questionado acerca da preferência entre o teatro e a poesia em entrevista ao jornalista Almeida Fischer, publicada pelo suplemento carioca *Letras e Artes* em 10 de novembro de 1946, LC afirmara: “não tenho um gênero especial em que prefira escrever. Preciso exprimir certas coisas e tento todos os caminhos [...]” (CARDOSO, 1946, p. 10). O mesmo, ainda, explicita: “[...] é o que eu poderia chamar a minha visão particular do mundo. Toda gente tem a sua visão particular e eu sinto que devo exprimir coisas que julgo ver de um certo modo e sobre as quais tenho um certo número de ideias” (CARDOSO, 1946, p. 10). Como ressalta Mario Carelli, “Lúcio era antes de tudo um criador, fascinado pela obra de arte sob todas as suas formas” (CARELLI, 1988, p. 75), tornando, assim, as diversas modalidades artísticas empreendidas por ele objetos relevantes de estudo e consideração crítica, tendo em vista, igualmente, a recusa da supremacia do romance em detrimento do teatral, tendência geral nos estudos críticos literários.

Após a Semana de Arte Moderna, em 1922, um impulso modernizador orientou diversos artistas e o desenvolvimento de suas linguagens. Até então, a dramaturgia brasileira reproduzia uma prática teatral baseada no século anterior. João Roberto Faria nos oferece um quadro de como estava o teatro nos anos 1920/30:

ao longo dos anos de 1920/1930, o sistema teatral deu continuidade ao modo de produção baseado nas práticas do século anterior e centrado na figura do primeiro-ator (geralmente dono das companhias). A encenação e a interpretação, dependentes da velha tipologia dramática, levavam a uma conseqüente limitação dramaturgica, tanto de temas quanto do tratamento estético-teatral. Para os dramaturgos, o ciclo vicioso persistia: textos eram encomendados como veículo do estrelismo dos primeiros-atores, secundados por uma galeria fixa de tipos que limitavam o desenvolvimento de temas e enredos. Além disso, a pesada carga de espetáculos semanais - de segunda a segunda, com matinês e sessões corridas - desembocou na acomodação e na recusa em testarem-se novas experiências (FARIA, 2013, p. 43).

A insatisfação torna-se crescente em alguns grupos de artistas, pela percepção de um teatro limitado, que não explorava a iluminação, o som, o cenário, assim como seguia por temas convencionais. As tentativas de modernização surgem nesse período, com Renato Viana, Alvaro Moreyra, Flávio de Carvalho, Antonio Alcântara Machado e Oswald de Andrade, mas trabalhos sem grande repercussão ou continuidade (cf. FARIA, 1998, p. 113, 114). O que realmente confere uma alteração efetiva à cena teatral brasileira são as atuações de dois grupos amadores cariocas. Aliás, “o amadorismo, como forma de teatro alternativo,

com preocupações artísticas e nada comerciais, surge nesse contexto e constrói as bases sobre as quais se edificará a nossa modernidade teatral” (FARIA, 2013, P. 57). Luiza Barreto Leite, Santa Rosa, Adacto Filho, nomes que estarão vinculados a atividade dramática de LC, estavam inseridos nesse conjunto:

apenas no final da década de 30 é que se fixam efetivamente as raízes da nossa modernidade teatral, com a atuação de dois grupos amadores cariocas: o Teatro do Estudante, criado por Paschoal Carlos Magno, em 1938, e Os Comediantes, grupo que estreou em 1940 e que contou com o trabalho de intelectuais como Santa Rosa, Brutus Pedreira e Adacto Filho (FARIA, 1998, p. 114).

Os Comediantes apresentam não somente *Vestido de noiva*, como também *O escravo*, ambas no mesmo mês e ano, dezembro de 1943. Sobre o grupo, Faria descreve brevemente:

[...] o grupo Os Comediantes não era formado por estudantes, mas por pessoas da classe média e de algumas famílias ricas do Rio de Janeiro, insatisfeitas com o marasmo do teatro comercial, que só oferecia revistas, comédias de costumes ou dramas de conteúdo pseudofilosófico, em encenações primaríssimas, ou mesmo descuidadas. Nesse tipo de teatro não havia a preocupação com a unidade do espetáculo, a iluminação não era explorada em todas as suas possibilidades, a cenografia importava pouco e o intérprete principal era o único a brilhar. Em resumo, o velho teatro não conhecia o diretor teatral, com as funções que ainda hoje desempenha num espetáculo (FARIA, 1998, p. 115).

A presença do ator polonês Zibgniew Ziembinski e o encenador francês Louis Jouvet no Rio de Janeiro durante a década de 40 foi fundamental para a organização de um repertório para o grupo amador e para fixar um novo tipo de teatro no Brasil, avesso ao que dominava os palcos até aquele momento. Um conselho de Jouvet teve o mérito de orientar o grupo à busca da autoria nacional, ou seja, peças escritas por autores brasileiros; aos colegas, recomendou: “prestigiem a literatura dramática nacional” (FARIA, 2013, p. 64), único caminho que lhe parecia válido para a criação de um teatro brasileiro de qualidade. É a partir daí que se inicia a busca por originais brasileiros e se entrecruzam as peças de Nelson Rodrigues e Lúcio Cardoso.

Na coluna *Diário não íntimo*, publicada no jornal *A Noite* em 4 de dezembro de 1956, LC relata o encontro com o artista plástico Tomás Santa Rosa (1909-1956), de extrema importância para o desenvolvimento do seu teatro e para o teatro brasileiro – consagrou-se como cenarista em *Vestido de noiva*, por exemplo. Em 1933, Santa Rosa propõe um empreendimento que acena para o interesse de Lúcio por escritores de drama: a fundação de uma revista especializada no gênero dramático. Intitulada *Sua Revista*, a publicação teve apenas um número e contava com traduções que também indicavam o gosto dramático de LC,

com textos de Ibsen e Pirandello, por exemplo. Nos diários, LC registrara diversas leituras dramáticas; Carelli pontua alguns desses autores considerando o “temperamento trágico” do escritor, o qual o teria levado aos gregos, mas também ao teatro elisabetano de William Shakespeare, Ben Johnson, Thomas Dekker, além do interesse por Christopher Marlowe e pelos seus contemporâneos, como Jean-Paul Sartre, Albert Camus e Jean Genet.

1.1 *O escravo* – a primeira peça “mal-assombrada” de Lúcio Cardoso

A inserção de Lúcio Cardoso na produção dramática brasileira se dá de modo conturbado, como demonstraremos. Apesar de um projeto incongruente, do ponto de vista de recepção de público e crítica, consideramos o caráter inovador de suas peças no contexto teatral geral do século XX. O que Lúcio propõe e endossa é a importância do teatro de autor e, neste sentido, faz esforços consideráveis – vistos, sobretudo, na criação do Teatro de Câmera. Seu drama é elaborado com base em reflexões existenciais, e, portanto, é contestador e trágico, configurando um teatro desafiador pelo contraste ao modelo vigente e cômodo para o público consumidor.

Santa Rosa envolveu-se ativamente para o prosseguimento dos projetos daquele período, principalmente para a montagem de *O escravo*, texto dramático que estudaremos:

[...] firmou-se muito a minha amizade com Santa Rosa. Saíamos juntos quase que diariamente, percorríamos as livrarias, devorávamos tudo o que se referia a teatro. A primeira peça brasileira encenada pelo ‘Os Comediantes’ foi de minha autoria, e devo isto aos esforços de Santa Rosa. Depois um sério atrito com Ziembinski, que também dava no Brasil seus primeiros passos, este abandonou o original que tanto o entusiasmara, e voltou-se completamente para o Vestido de noiva. Vendo-me sozinho, e abraços com um diretor que não compreendia muito bem o texto, Santa Rosa dedicou-se completamente à minha causa. No dia do ensaio geral, quando o pano subiu sobre o cenário, não pude deixar de exclamar: parece uma cena preparada para um acontecimento de Ibsen. Na verdade, o ambiente conseguido era magnífico (CARDOSO, 2012, p. 668-669).

A alteração no panorama do que se produzia em termos de teatro nacional foi resultado do esforço de um grupo de intelectuais e artistas que partilhavam a urgência da renovação dos palcos brasileiros que, até então, priorizava poucas manifestações brasileiras, no que concerne a um texto de autoria nacional, em um cenário cultural voltado para o grande espetáculo, no qual a palavra, o gesto, perdiam a valorização, além da falta de profissionalização dos atores. O crítico Gustavo Doria, que inclusive colaborou com Lúcio

para o Teatro de Câmera e participou desse movimento, destacou que no Brasil “a predominância era do teatro para rir, pouco ensaiado e visando uma plateia que nada exigia” (DORIA, 1975, p. 82); sendo assim, naquele momento “o que pesava mesmo era a vontade de fazer um teatro diferente do que aquele que então existia, desprovido de qualquer conteúdo artístico” (DORIA, 1975, p. 73).

Quando uma nova temporada com originais brasileiros é pensada pelo grupo de amadores Os Comediantes, o texto de Lúcio é avaliado, mas, inicialmente, foi considerado “literário demais”, o que parece aludir a um texto ineficiente para o palco, em termos de ação dramática: “Lúcio Cardoso, amigo de todos nós, tinha duas peças, ambas muito inteligentes, mas consideradas literárias demais. Ainda não era o autor ideal” (DORIA, 1975, p. 87). A percepção geral, contudo, foi de que a temporada de apresentações de Os Comediantes estava constituída de um programa demasiado universal – o que logo fez sentir a ausência de produções brasileiras. A resolução, por fim, foi mesclar textos de Musset e Molière aos originais brasileiros. O texto de Lúcio é selecionado, o mesmo que fora acusado de “literário demais”, ao lado de Nelson Rodrigues, representantes nacionais naquele momento com os textos *O escravo* e *Vestido de noiva*, respectivamente.

O escravo, dentre a produção dramática de Lúcio, possui a particularidade de não apenas ser a primeira produção dramática do escritor representada, mas também de ser a primeira inserida nos esforços do período de 1940 para a modernização do teatro brasileiro. Por uma questão cronológica de apresentação, *O escravo* antecede *Vestido de noiva*; entretanto, não é reconhecido como um marco definitivo do teatro brasileiro, pois é ofuscado pela representação de Nelson Rodrigues, que garantiu elogiosos comentários críticos na época e despertou a curiosidade do público. É claro que, em termos de montagem, as peças divergem, fator considerável para a recepção tão discrepante.

Os originais brasileiros dividiram-se entre a direção de Ziembinski, com Nelson, e Adacto Filho, com LC, enquanto os cenários foram de Santa Rosa para ambos. Entretanto, *Vestido de noiva* apresentava três planos (o da realidade, o da memória e o da alucinação) em uma simultaneidade de ação com a temporalidade alternada, ao mesmo tempo fragmentada, utilizando o recurso do *flashback*, por exemplo, o que, pelo modo de execução em cena, impressionou e caracterizou, realmente, uma inovação no repertório brasileiro. *O escravo*, como veremos mais adiante, apesar de lidar com o tempo da rememoração, não articulou com tanta sagacidade essa intercorrência no palco. Desde então, a peça rodrigueana figura como um marco de renovação no espetáculo teatral brasileiro:

a peça *Vestido de Noiva* passou a figurar na história do nosso teatro como uma espécie de divisor de águas. Antes do seu aparecimento, vivíamos ainda sob a hegemonia de uma dramaturgia enrijecida por procedimentos formais anacrônicos, temas desgastados e uma quase absoluta falta de inventividade. Na mesma situação encontravam-se os espetáculos teatrais das nossas companhias dramáticas profissionais, alheias às inovações que surgiam na Europa e nos Estados Unidos, desde o final do século XIX (FARIA, 1998, p. 117).

A falta de reconhecimento dos seus esforços é extremamente sentida por LC e exemplifica uma de suas decepções no percurso de dramaturgo. A inscrição em seu diário partilha um pouco deste descontentamento:

[...] admiro-me que o Sr. Tristão de Athayde, tendo assistido à representação de peças minhas, conhecendo o meu esforço para levantar o ‘Teatro de Câmera’ e sendo a pessoa que é, omita tão cuidadosamente o meu nome, datando esse esforço novo a partir de Nelson Rodrigues e, finalmente, enumerando pessoas que me parecem inteiramente destituídas de valor. Ora, *O escravo* é anterior ao *Vestido de noiva* – e creio ter sido por intermédio de O filho pródigo, que o sr. Tristão de Athayde tomou conhecimento do Teatro Experimental do Negro. Certos silêncios, certas omissões, significam mais do que várias críticas de ataque, se partem de pessoas que aprendemos a admirar desde cedo (CARDOSO, 2012, p. 277).

O crítico Sábato Magaldi é um dos poucos a considerar a relevância de *O escravo* para o teatro moderno brasileiro, feito desconsiderado pelos demais críticos, que, em geral, atribuem a modernização do teatro nacional a partir de Nelson Rodrigues. Em artigo publicado em 9 de julho de 1950 no *Diário Carioca*, Magaldi reitera:

Cronologicamente, ‘O escravo’ foi a primeira tentativa de renovação do palco brasileiro, dentro do espírito sério com que tem sido encarado nos últimos tempos o problema do teatro. Levada em 1943, pelo grupo de ‘Os Comediantes’, consta que a apresentação, cheia de erros, não permitiu ao público apreciar com segurança os valores da peça (MAGALDI, 1950, fl 10).

Anos depois, LC demonstra apurada autocrítica acerca do próprio trabalho, sem, contudo, deixar de expressar satisfação ao ver sua iniciativa reconhecida:

[...] artigo de Sábato Magaldi sobre *O escravo*. É o primeiro que situa essa peça no tempo exato do seu aparecimento. Escrita em 1937, representada pela primeira vez em 1943 pelos ‘Os Comediantes’ – e mais tarde pelos Teatros do Estudante de Paraná e Santa Catarina, esse pobre drama não correspondeu ao muito que esperei dele. Lembro-me das discussões que tive com Ziembinski, então recém-chegado ao Brasil e das divergências que desde então nos afastaram. E encontro razão nesta falta de eco: relendo agora alguns trechos, percebo suas deficiências e todo o enorme fraseado que a entulha. Mas também não estou certo de apreciar as que fiz mais tarde... (CARDOSO, 2012, p. 286).

O desentendimento entre Ziembinski e LC não é detalhadamente sabido, já que os registros são superficiais e fragmentários. Entretanto, Junia Neves, em sua tese, resgata uma entrevista concedida pela atriz Luíza Barreto Leite, que indica que parte das desavenças entre os dois originava-se da postura do escritor, que não cedia liberdade criativa a Ziembinski para interferir em sua trama, o que parecia ser uma tendência do diretor, segundo Leite:

O que aconteceu com ‘Vestido de noiva’ é que a peça era do Nelson Rodrigues mas Ziembinski modificou totalmente [...] Ele mudou os diálogos inclusive, cortou aqueles diálogos incisivos [...] Ziembinski era apaixonado pelo ‘O escravo’, mas ele quis mudar inclusive a textura dramática, e isso ele mudava sempre mas ele quis mudar a filosofia da peça, quis fazer um incesto entre dois irmãos [...] E aí Lúcio se negou completamente, e Ziembinski se entregou de corpo e alma a Nelson Rodrigues que deixou ele modificar, cortar (LEITE *apud* NEVES, 2006, p. 70).

O ofício de LC como dramaturgo é, a partir de *O escravo*, constantemente posto em debate pela ausência de ação no palco, o que viria a ser apresentado como umas das principais problemáticas das suas peças segundo a crítica. Um artigo assinado pela abreviatura L.C. no “*Correio da manhã*” em 14 de dezembro de 1943 sinaliza em sua primeira linha parte da recepção mista que seu teatro recebe: “*O escravo*, se não convenceu como peça de teatro...” (L.C., 1943, p. 13). A compreensão, em geral, está acompanhada do aspecto “literário demais” que Lúcio teria adotado em sua escrita, traço este que não funcionaria em cena. O crítico reconhece o mérito literário do escritor, sobretudo na criação de imagens e a força psicológica (psicanalítica, na leitura do crítico) contida no enredo, assim como a atuação satisfatória do grupo principal de atores e o empenho da direção de Adauto Filho. No que tange ao ritmo, entretanto, reside a deficiência: “[...] embora seja bom trabalho literário, essa terminante obra fica no limiar do Teatro. Faltou-lhe aquele quê indispensável para se vencer a monotonia, para se manter vivo o interesse do espectador [...]” (L.C., 1943, p. 13).

A abordagem adotada na recepção da produção, por um lado, parece condicionada a uma leitura limitada do próprio gênero, na qual não haveria flexibilidade para um teatro que priorizasse outras concepções da dita ação teatral. Não assusta, assim, a crítica se encaminhar para a conclusão de que Lúcio confunde os gêneros literários, o que seria um demérito de *O escravo*: “há diferença imensa entre novela e peça de teatro, donde muitas vezes obras do primeiro gênero não poderem ser aproveitadas para o segundo” (L.C., 1943, p. 13). É curioso reparar, todavia, que o adjetivo de poeta, reprovado em LC, foi positivo a Nelson:

a estreia de *Vestido de Noiva* foi então saudada com entusiasmo por vários críticos e escritores, como Manuel Bandeira e Álvaro Lins. O primeiro elogiou o dramaturgo chamando-o de “poeta” e o segundo afirmou que “Nelson Rodrigues está hoje no

teatro brasileiro como Carlos Drummond de Andrade na poesia. Isto é: numa posição excepcional e revolucionária" (FARIA, 1998, p. 117).

Em “O escravo, no Ginástico, pelos Comediantes”, publicado em 14 de dezembro de 1943 no *Diário de notícias* (RJ), a crítica, assinada pelo codinome Ab., também pontua a deficiência de ação da representação, o que provocaria enfado ao público entre um ato e outro:

a marcha da ação [...] dilui-se demais na dialogação exaustiva e repassada. Não é propriamente contra o diálogo cuidado e expressivo que queremos estabelecer restrições. Absolutamente. Toda a nossa intenção é frisar a ausência de ascensão e finalidade emotiva. A ação parou a certo tempo (Ab., 1943, p. 13).

A impressão é de que “o autor dentro de recursos técnicos exigidos pela armadura cênica, na sua forma secular, teria construído obra de feição mais teatral e sabor literário mais sintético, como requer a literatura do palco [...]” (Ab., 1943, p. 13). Demais elementos, como cenografia e a representação do ator e das atrizes são consideradas satisfatórias, com um realce maior à atmosfera criada pela ambientação lúgubre e que tenta reaver um passado. A composição dos personagens e o psiquismo destes também é ressalva positiva, mas no referente à ação e montagem teatral segue sendo desgostoso:

[...] não podemos deixar de reconhecer em Lúcio Cardoso qualidades magníficas para a literatura dramática desde o lançamento seguro dos tipos como desenho psicológico. A ação é que se desmorona na insegurança de estrutura da peça pelo abandono de exigências cênicas que teriam revestido os três atos de *O escravo* de uma consistência e atração dignas da visão artística desse autor, como criador de assuntos cênicos e respectivo revestimento literário (Ab., 1943, p. 13).

A crítica de Ab. finaliza com a cobrança que persegue o trajeto dramático do escritor: “[...] temos a certeza de que, se afeiçoa-se às exigências da carpintaria, há de triunfar no gênero teatral, já que o seu diálogo tem qualidades magníficas e a sua visão artística é de primeira ordem” (AB., 1943, p. 13).

Em visita ao Arquivo Lúcio Cardoso [ALC] da Fundação Casa de Rui Barbosa encontramos alguns recortes de críticas e entrevistas do autor. Em um desses recortes, um artigo intitulado “Que é ação no teatro”, publicado em 29 de dezembro de 1943, oferece uma resposta de Lúcio às críticas negativas que recebia por conta da representação, na qual podemos compreender o que o escritor priorizava ao pensar sobre teatro:

[...] que imaginam estes [os críticos] que é ação em teatro? Movimento? Corrida? Acontecimentos? Isto é próprio do cinema e não do teatro. O teatro é palavra, é voz apenas. Nada existe de mais novo no gênero (que) o teatro grego. E aí, a ação intensamente, declamada e comentada pelo coro. Shakespeare obtém ação extraordinária com grandes e sóbrios monólogos. Isto é ação. Exteriormente, o louvado teatro de Pirandelo, bem como o de Ibsen, possui muito menos ação do que se presume (CARDOSO, 1943, p. 15).

Ainda sobre o assunto, Lúcio opina no artigo *Lúcio Cardoso fala-nos de teatro*, por Sábato Magaldi, também disponível no ALC, que reforça a concepção poética do gênero dramático: “teatro é poesia, queiram ou não queiram os cozinheiros que encham a boca com ‘carpintaria teatral’. Toda ação dramática é uma ação poética. Todo esforço cênico é uma tentativa de criar uma atmosfera – uma atmosfera poética” (CARDOSO, 1943, p. 29). Em dado momento, também deixa explícito o posicionamento acerca de tais cobranças, em uma resposta irreverente típica do escritor: “continuarei a escrever e de modo que achar melhor. Estou acostumado a andar sozinho e depois de dez anos de trabalho tenho a rara glória de ser inimigo de todos os suplementos e revistas literárias do Brasil. Quem não quiser, não leia [...]” (CARDOSO, 1943, p. 15).

José de Oliveira, no artigo *Vestido de noiva e O escravo*, publicado em 17 de outubro de 1943 no *Diário carioca*, postula que os dramas brasileiros da temporada marcariam um momento significativo na história do teatro nacional. Para o crítico, a iniciativa de pesquisa e o preparo do grupo Os Comediantes os conduziram à fundação do teatro do Brasil, no qual o trabalho conjunto de poetas, romancistas, críticos, em sua maioria, investigariam um material adequado para o considerado grande teatro no país. Oliveira destaca *O escravo* pela tensão e inovação que o mesmo apresenta:

Peças que se colocam violentamente fora do teatro comum, ‘*Vestido de noiva*’ e ‘*O escravo*’ possuem as qualidades especificamente teatrais que asseguram o seu êxito artístico. Teatro ousado, em plena liberdade, sem compromissos de qualquer espécie, teatro de alta tensão. Eis aí uma oportunidade para que o público se eleve a uma atmosfera densa de poesia e drama (OLIVEIRA, 1943, p. 4).

Tal inovação, entretanto, não é de todo bem vista. A crítica passional de Hildon Rocha é uma das poucas a se isentar da tal ausência de ação e deficiências de carpintaria teatral. Apesar de apontar monotonia, o crítico demonstra descontentamento pela ambientação da produção, pela abordagem obscura que constrói o enredo. Rocha introduz a crítica estabelecendo comparação entre *O escravo* e *Escola dos maridos*, de Molière, peça também apresentada pelos Comediantes na mesma temporada. Para o crítico, “[...] a impressão com que saímos foi de que o Sr. Lúcio Cardoso vem trazer para o público uma peça que escreveu

no século XVII” (ROCHA, 1943, p. 27). O artigo, intitulado “O teatro mal-assombrado de Lúcio Cardoso”, publicado em 23 de dezembro de 1943 no jornal *Vamos ler!*, é um acréscimo importante ao nosso estudo porque reitera a abordagem gótica no teatro cardosiano; o que difere é que, na abordagem do autor, isso é um demérito, afinal, para o crítico, o problema está justamente na fuga de um enredo mais “real”, situando o público em um reino sobrenatural e, portanto, distanciado. Vejamos:

[...] o que tem de o ambiente de Molière, de sadio, jovial, franco, aberto, tem o do Sr. Lúcio Cardoso de doentio, de triste, de enigmático, obscuro, terrivelmente obscuro. Em Molière sentimos a impressão de vida. No Sr. Lúcio Cardoso sentimos a impressão de morte [...] de um morto saído de seu túmulo para contar uma tragédia de defuntos, de cadáveres. E nós que somos criaturas vivas, sadias, sinceras, lúcidas, nós que gostamos do sol, nós que vivemos numa época de realidade e ação, nós, finalmente, que gostamos da vida e odiamos a morte, ainda preferimos Molière ao Sr. Lúcio Cardoso, com os seus fantasmas, com as suas fantasmagorias, com as suas interioridades recalçadas, com a sua penumbra, com o seu incompreensível desprezo pela realidade (ROCHA, 1943, p. 27).

Para Rocha, a produção de Lúcio não era compatível com a realidade brasileira, tornando-se, assim, incomunicável ao público. Os próprios personagens, para ele, são meras sombras, inverossímeis, doentes: “[...] vamos assistir à história mais enigmática, mais complicada, mais lúgubre, que um cidadão brasileiro, de vinte e poucos anos, residente no Rio de Janeiro, ‘cidade do riso e da graça’, poderia imaginar. Só há doentes nessa história do Sr. Lúcio Cardoso” (ROCHA, 1943, p. 27). O clima solar é indicado em uma compreensão limitada de que um país tropical não poderia acompanhar com adequada compreensão uma produção que evocasse um clima mais noturno e sobrenatural: “[...] a geração a qual pertence o Sr. Lúcio Cardoso, não o compreende, não o pode reconhecer. Porque essa geração não contempla torres de marfim fantasmagóricas e mal assombradas. É trágica, mas realista” (ROCHA, 1943, p. 27). O crítico, em certa medida, faz uma defesa do realismo e aloca o fantasmagórico e o gótico como elementos estranhos ao Brasil, o que, como pretendemos comprovar, é equivocado.

Na mesma entrevista a Almeida Fisher, a qual iniciamos este capítulo, LC não aparenta otimismo quanto à renovação do teatro brasileiro; em 1946, antes mesmo da experiência com *A corda de prata*, que viria no ano seguinte, expressa descrença ao ser perguntado sobre a possibilidade de renovação teatral no Brasil: “[...] poucas coisas há tão confusas e tão difíceis de acreditar em possibilidade. Mas surgirão autores novos e o calor do ambiente fornecerá a eclosão de artistas do palco realmente superiores” (CARDOSO, 1946, p. 10). Essa expectativa, aliás, de uma produtividade positiva por parte de uma nova geração,

parece vir acompanhada de uma autorreflexão acerca das deficiências obtidas dos próprios empreendimentos. Em inscrição no *Diário* (1949-1951) Lúcio também deposita nos novos dramaturgos a tarefa que a si mesmo lhe fora insatisfatória – a de acertar a “nota justa”: “outros virão que acertarão a nota justa – não me foi possível, por carência de elementos ou ausência de dons [...]” (CARDOSO, 2012, p. 242).

1.2 O Teatro de Câmera

Quando a atriz brasileira Luiza Barreto Leite, colaboradora dos projetos de LC, escreve um artigo a fim de balancear a atividade do teatro brasileiro em 1947, reconhece aquele ano como um dos mais agitados culturalmente. No *Balanço positivo de 1947*, publicado no jornal “*Leitura*”, Leite, consciente de certa parcialidade, destaca os esforços da classe artística, culminados em representações positivas em diversas temporadas daquele ano. Dentre as companhias que evidencia, assim como peças específicas, Lúcio Cardoso, Gustavo Doria e Agostinho Olavo são referenciados com o Teatro de Câmera, que é definido como “a mais interessante das realizações de 47” (LEITE, 1947, p. 38). O diferencial do grupo, para Leite, consistia na base do mesmo, na prioridade à produção dramática nacional e “séria”:

[...] sua base, aquela que a torna diferente e lhe empresta um cunho característico capaz de fecundar as raízes da nossa cultura dramática, é a intenção de só representar peças nacionais anti-chanchada, oferecendo aos autores novas oportunidades que as companhias profissionais costumam negar-lhes (LEITE, 1947, p. 40).

Da relação entre Lúcio e Luiza, descobrimos, por meio da coluna “Diário não íntimo” (1956-1957), do jornal “*A Noite*”, que o escritor possui, pelo menos, 36 textos dramáticos:

estou disposto a fundar uma companhia para montar todas as minhas peças (36, ao todo). Atriz única: Luiza Barreto Leite. Assim não causará escândalo a interpretação dos espetáculos, os textos podem ser improvisados e estaremos sempre de acordo um com o outro, isto é, autor e estrela” (CARDOSO, 2012, p. 575).

Uma dificuldade a mais para os dramaturgos da época era adquirir apoio financeiro para a realização de seus projetos e, se a abordagem dramática fosse em uma direção distinta do “teatro de rir”, o qual era comum ao público, a inviabilidade se ampliava. Leite confirma tal aspecto: “peça ‘a sério’ sem assinatura estrangeira e sem montagem deslumbrante é difícil

de convencer os empresários” (LEITE, 1947, p. 40). As opções para os escritores e escritoras nacionais eram seletas, a ponto de a mesma atriz admitir que, se não fosse o Teatro de Câmera, Agostinho Olavo talvez não tivesse meios de montar o próprio original (cf. LEITE, 1947, p. 40).

O engajamento e o compromisso do escritor com o teatro são amplificados em 1947. A ação parte da perspectiva de valorizar o autor nacional, compondo um teatro que priorizasse a apresentação de textos nacionais. Para a empreitada, como sinalizado, LC se aliou a Agostinho Olavo e Gustavo Doria. Um dos argumentos era pautado nos próprios originais que LC possuía, os quais, possivelmente, não seriam representados senão por meio da fundação de um teatro próprio, desencanto que demais escritores, como Jorge Amado, partilhavam – tendo em vista a recusa dos textos pelos mais variados motivos, em especial aos problemas da “carpintaria teatral”. Esta impossibilidade de encenação mobilizou boa parte dos escritores e artistas a favor do empreendimento. Segundo Gustavo Doria, LC era “o dono da ideia, o mais ativo de todos” (DORIA, 1975, p. 124), sendo, inclusive, quem escolheu o nome, que “bem retratava a ideia de recato que devia envolver o movimento” (DORIA, 1975, p. 124), em oposição à voga do grande espetáculo. Apesar da empolgação, Doria confirma o que seria uma das maiores falhas do grupo: o desconhecimento da engrenagem teatral.

Na organização de *A corda de prata*, LC mesclava atores amadores e profissionais, compondo um elenco que lhe parecesse ideal, denominando Esther Leão para dirigir os ensaios. Todos se envolviam na promoção do autor brasileiro, tendo a liberação do Teatro Glória “sem ônus de qualquer espécie e ainda mais com duas bilheterias, o pessoal do palco e plateia para que dispuséssemos como precisássemos” (DORIA, 1975, p. 125), além de uma verba inicial cedida pelo Serviço Nacional de Teatro e uma assinatura para os espetáculos que cobriu as primeiras despesas. No ALC, inclusive, encontramos uma carta de Gustavo Dória solicitando encontro a fim de assentar data para prestação de contas da temporada passada do teatro. Atrizes como Maria Sampaio, Luíza Barreto Leite e Maria Paula abdicavam de remuneração, contando também com o apoio da atriz Alma de Flora e figurinistas e cenaristas como Santa Rosa e Roberto Burle Marx.

Os jornais do período endossam. À época, o próprio LC solicitou apoio público aos amigos e amigas e ao restante de sua classe artística. Em carta datada em 26 de julho de 1947 a Clarice Lispector, detalha seu empreendimento e pede sua opinião:

[...] fundei um teatro para nós. Chama-se “Teatro de Câmera”, foi subvencionado pelo governo e se apresentará ao público, numa temporada de apresentação, nos primeiros dias de outubro, no ‘Teatro Glória’. (...) como é um empreendimento

profissional, e necessitamos de grande publicidade, gostaria que você, caso pudesse ou se interessasse, escrevesse quatro ou cinco linhas dizendo o que pensa e apoiando a iniciativa do Teatro de Câmera. Explico melhor o título: é um teatro destinado a enfrentar essa ideia de que o teatro é o espetáculo, a grande montagem. Está para esse último, como o trio ou o quarteto, para a sinfonia e o concerto. O que não significa que o trio seja menos música, ou menos profundo. Ao contrário. Resta esclarecer que não há nenhum ranço político no grupo, e que acolhemos todo mundo, desde Cecília Meireles a Jorge Amado, que vai nos dar uma peça chamada *A estrangeira* (LISPECTOR, 2002, p. 144).

Em resposta, no dia 13 de agosto de 1947, Clarice demonstra interesse no projeto e escreve o seguinte:

[...] os autores, cenaristas e artistas que trabalham para o Teatro de Câmera asseguram a realização de seu propósito – fazer o gesto recuperar o seu sentido, a palavra o seu tom insubstituível, permitir que o silêncio, como na boa música, seja também ouvido, e que o cenário não se limite ao decorativo e nem mesmo à moldura apenas – mas que todos esses elementos, aproximados de sua pureza teatral específica, formem a estrutura indivisível de um drama (LISPECTOR, 2002, p. 146).

O comentário clariceano faz coro com diversos outros artistas que demonstraram expectativa com a temporada prestes a estrear. As notícias eram constantes, em geral de forma positiva, como exemplo da nota publicada no suplemento “Letras e Artes”, do jornal “*A manhã*”, em 17 de agosto de 1947:

[...] há grande curiosidade em torno dessa estreia a se verificar em Outubro próximo vindouro, pois desde já é lícito salientar que nenhum outro empreendimento teatral entre nós, reuniu possibilidades e elementos de interesse como os que conjuga nos seus quadros o Teatro de Câmera (LETRAS E ARTES, 1947, p. 10).

Os “elementos de interesse” que o jornal aponta evocam o grupo de artistas que se mobilizavam em torno da proposta; além de escritores renomados produzindo originais para montagem, cenaristas conhecidos pelo público da época, como o já mencionado Santa Rosa, e um elenco raro de grandes nomes da cena teatral da época, como a direção de Esther Leão. A composição a um novo panorama cultural brasileiro soava harmoniosa. Uma outra nota, publicada em 14 de setembro de 1947, no mesmo suplemento, condensa o espírito intelectual da época:

[...] pode-se afirmar, sem o menor receio, que a apresentação do Teatro de Câmera a 6 de outubro próximo, no Teatro Glória, constituirá o acontecimento mais importante da nossa vida cultural no presente ano. Pela primeira vez um grupo de intelectuais se reúne para apresentar um teatro de características acentuadamente culturais. Pela primeira vez, um conjunto de artistas modernos, dos melhores que existem no país, desenham cenários e apresentam figurinos de apurado gosto. Pela

primeira vez há um acentuado trabalho de seleção nos quadros de um elenco nacional. E finalmente, pela primeira vez, é formada uma temporada de originais exclusivamente de “alta qualidade”, numa verdadeira demonstração de prestígio ao autor nacional, geralmente tão desdenhado (LETRAS E ARTES, 1947, p. 6).

Em 28 de setembro de 1947, “*Letras e Artes*” publicou o apoio de diversos escritores a respeito do Teatro de Câmera; escreveram, dentre outros, José Lins do Rego, Cyro dos Anjos, Ledo Ivo, Nelson Rodrigues, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt, Octávio de Faria e Clarice Lispector.

Selecionamos alguns excertos da publicação que ampliam a compreensão do que se propunha o grupo. Iniciamos com a nota de Murilo Mendes, contundente ao trabalho psicológico e mais individual que LC desenvolveria no próprio drama:

[...] se é certo que o teatro com programas para grandes massas, o teatro de ideias políticas e sociais atrai as preferências da maioria não é menos certo que o teatro de menores dimensões, o Teatro de Câmera, se apresenta como uma verdadeira necessidade cultural num país civilizado. Porque agita problemas de ordem psicológica mais íntima ou individual, - problemas que voltam de resto a interessar vivamente a filosofia moderna – não pode ser considerado de importância secundária (MENDES, 1947, p. 6).

Levo Ivo, por sua vez, destaca o caráter de renovação que a iniciativa poderia trazer à arte dramática, além da percepção positiva acerca da unidade e coesão que caracterizava o grupo:

[...] a instituição do Teatro de Câmera é o maior acontecimento cultural deste ano. O excepcional valor artístico dos seus componentes, o critério adotado na seleção do repertório e o espírito que anima os seus orientadores, representa no território ainda precário do teatro brasileiro, uma unidade feliz, que impressiona pela sua coesão e que bem pode ser o marco poderoso e sutil de um novo mundo para a nossa arte dramática (IVO, 1947, p. 6).

O luso-brasileiro José Osório de Oliveira, ao assistir os ensaios de *A corda de prata*, reconhece não somente Lúcio Cardoso como autor dramático, como valoriza o trabalho da atriz Alma Flora, o que parece um consenso à época:

[...] vendo os ensaios de *A Corda de Prata*, de Lúcio Cardoso, no Teatro de Câmera, com Alma Flora como protagonista, que ainda ignorava alguma coisa do Brasil – alguma coisa de muito importante: a existência de um grande escritor dramático (que só conhecia como romancista), a existência de um teatro de arte, a existência de uma extraordinária atriz (OLIVEIRA, 1947, p. 6).

Por fim, Otto Maria Carpeaux ressalta justamente a característica pela qual LC é criticado na época, a saber, a poeticidade do seu teatro: “a importância do Teatro de Câmera não reside apenas na possibilidade de realizar dramaticamente valores poéticos que encontram dificuldades de realização no ‘grande teatro’[...]” (CARPEAUX, 1947, p. 6).

Mesmo que com considerável êxito, “não foi prevista, entretanto, a possibilidade de uma segunda temporada, apesar dos apelos recebidos” (DORIA, 1975, p. 128). Os contratempus em prosseguir, como assume Gustavo Dória, “eram muito mais devido à nossa inexperiência do que a uma ausência de colaboração” (DORIA, 1975, p. 127). A inexperiência é pontuada por críticos do período e pode ser considerada uma das falhas mais aparentes e, por sua vez, prejudicial, ao trabalho de LC no âmbito teatral.

1.3 *A corda de prata: uma peça à espera de um autor?*

Talvez o artigo “A Corda de Prata, pelo Teatro de Câmera, no Glória”, escrito por Geysa Boscoli, publicado em 23 de outubro de 1947 e disponível nos recortes encontrados no ALC, esteja entre os mais mordazes recebidos pelo escritor. Reproduzimos alguns trechos:

O Teatro de Câmera: Lúcio Cardoso, Gustavo Doria e Agostinho Olavo. Três sensibilidades realizando um sonho. “A Corda de Prata” – uma peça à espera de um autor. Três atos com três diálogos em cada ato. Lúcio Cardoso, um admirável poeta, pensando que teatro é apenas literatura. Ester Leão, uma capacidade realizadora. [...] O espetáculo: cinco personagens à procura de uma peça. Alma Flora – desperdiçando talento. Maria Sampaio, uma grande atriz fazendo o seu ‘week-end’. Edmundo Lopes, um valor que precisa ser sintonizado. Luiz Tito, uma coleção de poses à procura de um ator. Maria Paula, uma criatura emudecer o corpo. Impressão final: valores e ‘anjinhos’ fazendo uma procissão de braços dados. Flores, lírios, lágrimas. E cheiro de vela (BOSCOLI, 1947, fl. 20).

O Teatro de Câmera foi inaugurado com *A corda de prata*; logo, se comparado aos demais textos dramáticos, foi o que mais recebeu atenção da mídia jornalística. Uma nota da sessão Teatro, do jornal “*A Noite*”, em 27 de outubro de 1947, previa, em parte, algumas considerações positivas da peça:

[a] montagem é magnífica, sendo os dois cenários uma verdadeira lição de bom gosto moderno. Embora muito deficiente na parte masculina, a interpretação tem por parte de Alma Flora, momentos de grande intensidade e beleza, sendo geral o acerto da apreciada atriz no papel. Em duas ‘pontas’ Maria de Paula e Maria Sampaio Adami também se distinguem (A NOITE, 1947, p. 6).

O escritor Octávio de Faria, no artigo “A estreia do Teatro de Câmera”, publicado em 26 de outubro de 1947 no “*Letras e Artes*”, ainda que com certa parcialidade pela relação próxima que mantinha com LC, louva a iniciativa dos artistas, não poupando elogios e constatando o sucesso do dramaturgo. Sem desmerecer o progresso que grupos anteriores propuseram ao teatro brasileiro, como Os Comediantes ou o Teatro Experimental do Negro, o escritor reconhece: “em ocasião alguma o nosso teatro me pareceu ter atingido um momento de tanta plenitude como quando caiu o pano sobre o fim do último ato de ‘A Corda de Prata’ e o público pode demonstrar claramente o seu entusiasmo pelo resultado conseguido. O sucesso era cabal, inequívoco” (FARIA, 1947, p. 3).

Os apontamentos de Octávio de Faria, entretanto, estão mais atrelados à iniciativa do grupo do que para a peça: “o que realmente triunfara fora o próprio Teatro de Câmera que acabara de nascer naquele instante” (FARIA, 1947, p. 3), ainda que visse com bons olhos o trabalho de direção, elenco, cenarista e do próprio autor, qualificado como um “dramaturgo de qualidades excepcionais” (FARIA, 1947, p. 3). A partir de uma comparação com *O escravo*, Faria defende que *A corda de prata* atendeu satisfatoriamente às pretensões do autor em nível de comunicabilidade do seu universo temático: “ao sair do Teatro, os admiradores do sr. Lúcio Cardoso não precisam imaginar o que o drama seria se... viram-no tal qual ele é, tal qual seu autor parece tê-los concebido” (FARIA, 1947, p. 3).

Roberto Brandão, por outro lado, inicia a crítica presente no “*Diário Carioca*”, em 31 de agosto de 1947, dando realce ao “vento de loucura” do enredo. O crítico teve acesso ao original da peça, ou seja, além de espectador, foi leitor do texto dramático. Brandão focaliza a criação de atmosfera que, segundo ele, é condição importante sobretudo à arte do teatro; apreende o texto com uma “atmosfera gelada e febril” (BRANDÃO, 1947, p. 8), uma angústia que perpassa os personagens e os diálogos “numa comunicação irresistível de palco e plateia, que a ambos envolve na mesma temperatura” (BRANDÃO, 1947, p. 8). De possíveis defeitos, certamente a criação de atmosfera não seria um deles: “esta condição o sr. Lúcio Cardoso a cria no mais alto grau” (BRANDÃO, 1947, p. 8), regendo o público à imersão em uma

[...] perplexidade e expectativa que, de mistura com a permanente angústia, se vão, aos poucos, lenta, quase imperceptivelmente, se convertendo em loucura, mesmo, a qual vai se insinuando suavemente, como uma leve brisa, que, no correr das cenas, dos diálogos, se vai crescendo, engrossando, adensando, até desencadear-se no vórtice daquele vento gelado da loucura terminal (BRANDÃO, 1947, p. 3).

O crítico ressalta de modo enfático o envolvimento do espectador por toda a peça, numa “temperatura de abismo”, no gélido e febril de uma “tragédia irremediável”

(BRANDÃO, 1947, p. 3). A escolha do léxico na construção do artigo, delimita, com constância de adjetivação, o febril, o gélido, o trágico, estabelecendo conexões com a estética negativa típica do gótico literário. A qualidade maior da obra, assim, residiria na atmosfera conseguida pelo autor: “não sei, seguramente, de outra qualidade maior em uma peça de teatro, em uma qualquer obra de arte, porém particularmente em uma obra de teatro” (BRANDÃO, 1947, p. 3).

O que compromete a produção, para Brandão, são os aspectos de concepção e composição. Enquanto concepção, o crítico se refere à estrutura dramática, que é “de uma singeleza quase primária [...] inocente, no sentido da técnica” (BRANDÃO, 1947, p. 3). O autor do artigo exemplifica: o fato de apenas dois personagens estarem representando em uma cena, e quando existem três, um não dialoga com os outros dois, mantendo-se diálogos paralelos é uma evidência da “inexperiência dos recursos técnicos da construção dramática” (BRANDÃO, 1947, p. 3); para Brandão, Cardoso não se mostra aparelhado para o manejo de diálogo e movimentação cênica.

Acerca da composição, Roberto Brandão também destaca a inexperiência dos recursos no que tange à linguagem dramática, como se o dramaturgo não tivesse encontrado ainda uma “marca pessoal através da variedade do instrumento verbal que maneja” (BRANDÃO, 1947, p. 3) e, muito menos, o ponto de “adequação ao conjunto da composição dramática e suas situações” (BRANDÃO, 1947, p. 3). Brandão cita a preferência do uso do tratamento entre as personagens entre “tu” e “você”, em uma passagem entre Gina e a Mulher de Preto, o que atestaria a oscilação na qualidade, visto a classificação e inadequação dos diálogos (cf. BRANDÃO, 1947, p. 3). Admite, todavia, existir “passagens de grande beleza poética, de grande força da expressão trágica, de um admirável emprego do veículo verbal” (BRANDÃO, 1947, p. 3). O autor conclui em uma síntese dual: há, em LC, a “inexperiência do instrumento e da técnica do gênero” (BRANDÃO, 1947, p. 3) e as “vigorosas forças de dramaturgo” (BRANDÃO, 1947, p. 3). A respeito de *A corda de prata*, considera uma obra admirável, “uma das grandes do nosso teatro, uma das grandes do Teatro” (BRANDÃO, 1947, p. 3).

No mesmo jornal uma nova crítica é publicada, novamente de autoria de Roberto Brandão, após assistir à representação de *A Corda de Prata* em 26 de outubro de 1947. Pouco de sua opinião foi alterada; reafirma a capacidade de criação de atmosfera do escritor e reconhece que as insatisfações decorriam “da carência dos seus meios de realização prática” (BRANDÃO, 1947, p. 1), como a carência na iluminação. O cenário também não se mostrou adequado, especificamente o do primeiro ato, destoante da atmosfera da peça. Quanto à atuação, o crítico tece elogios, principalmente às três atrizes, destacando o trabalho excelente

de Alma Flora, unanimidade entre os críticos. A direção de Esther Leão também é bem vista, pela feitura de um espetáculo apreciável. Por fim, considera o espetáculo como “das poucas coisas muito boas com que nosso pobre teatro tão de raro pode contar” (BRANDÃO, 1947, p. 2).

Em 22 de outubro de 1947, Paschoal Carlos Magno escreve “A Corda de Prata”, no Glória, artigo publicado no jornal “*Correio da Manhã*”. O crítico destaca a poesia do texto, que seria “uma qualidade a mais, em teatro, aumentando a beleza plástica, de forma e expressão” (MAGNO, 1947, p. 11) e exerceria nesta peça “sua verdadeira função, de natureza subjetiva” (MAGNO, 1947, p. 11). O cenário é referenciado positivamente, aliado à iluminação, mobiliário e certos efeitos sonoros do segundo ato. A indumentária e a atuação das atrizes são elogiadas por Magno, que também destaca a “mão hábil, atenta da Sr^a Ester Leão” (MAGNO, 1947, p. 11), a diretora. Em concordância com Brandão, reclama da técnica teatral. Pela falta de ação teatral, o crítico atesta: “o resultado de *A Corda de Prata* é simplesmente de uma obra literária redigida em forma dramática” (MAGNO, 1947, p. 11). Para ele, Lúcio poderia ser um grande dramaturgo se construísse suas peças “dentro do ponto de vista de efeitos cênicos” (MAGNO, 1947, p. 11). O caráter poético do texto, assim, “ameaça a representação, suspendendo a ação” (MAGNO, 1947, p. 11), diferindo do que o teatro exige, que é a movimentação, o conflito entre o que se cala na palavra e o que se executa, segundo o crítico.

“A corda de prata, pelo Teatro de Câmera, no Glória” é um dos poucos artigos a não elencar a falta de ação como fator determinante para uma má recepção. Publicado em 29 de outubro de 1947 no “*Diário de Notícias*” (RJ) e assinada por R. L., o texto apresenta uma afirmação de acordo com a intencionalidade da proposta de LC: “[...] numa peça em que as falas são quase tudo [...]” (1947, p. 2). Poucos críticos consideraram em seus comentários a particularidade da proposta do Teatro de Câmera, no qual o gesto e a palavra são valorizados de modo prioritário à engrenagem dos grandes espetáculos, por exemplo, o que torna a movimentação e demais elementos de montagem não essenciais. Nesta abordagem crítica, a progressão da personagem (neste caso, da principal, Gina) é uma força artística superior à ação, da qual não sentiu nenhuma “pobreza”: “[...] [Gina] enlouquece esplendidamente aos nossos olhos, com os seus gestos perturbados e as suas expansões, até o instante final em que a demência completa se lhe estampa na fisionomia” (1947, p. 2). Para R. L. o espetáculo “deve ficar inscrito entre as realizações de mérito na atual fase da arte teatral no Brasil” (1947, p. 2).

As críticas, em geral, seguem ambíguas: ora a poeticidade é bem vista, ora criticada pelo prejuízo que traz à ação cênica; enquanto a peça é, por vezes, descrita como um marco para o teatro brasileiro, em outros os problemas técnicos do espetáculo são sobremaneira expostos; LC é um excelente dramaturgo ou pode vir a ser? Críticas amistosas e ácidas, prosseguirão com *Angélica*.

1.4 A última tentativa com vestidos de cores ricas – *Angélica*

Angélica (1950) marca a última tentativa de Lúcio Cardoso com a montagem teatral. As complicações presentes nos bastidores da peça tornam nossa compreensão mais luminosa. Primeiramente, frisamos que em 1950 Cardoso estava desgastado emocional e criativamente do teatro; havia experimentado três representações autorais e recebido críticas mordazes, como algumas que destacamos. O compromisso com o espetáculo *Angélica*, naquele momento, é mais vinculado à responsabilidade que precisava assumir com o Serviço Nacional de Teatro. LC expressa seu desânimo em algumas inscrições no diário:

Primeiros planos, ontem, para a reapresentação do Teatro de Câmera. Não há mais nenhum entusiasmo da minha parte e sigo sem interesse as palavras de Agostinho Olavo. Voltaria este à diretoria e trabalharíamos no Fênix, às segundas-feiras. Penso em aceitar porque seria o único meio de resolver meu compromisso com o Serviço Nacional de Teatro (CARDOSO, 2012, p. 245).

Depois de 1930, Getúlio Vargas criou órgãos e instituições, como o Instituto Nacional do Livro (INL), a Secretaria de Educação Musical e Artística (Sema) e o Serviço Nacional do Teatro (SNT), órgão que cedia apoio financeiro aos artistas, custeando, inclusive o Teatro de Câmera. O compromisso ao qual LC se refere, provavelmente, é relacionado à prestação de contas ao órgão governamental. Gustavo Dória relata que, no início do Teatro de Câmera, em 1947, o auxílio financeiro foi necessário. Esther Leão, por exemplo, diretora de *A corda de prata*, propôs um cachê mínimo, bem como telefonou para a atriz Maria Sampaio e se ofereceu a intervir junto à empresa Severiano Ribeiro para que o grupo obtivesse o Teatro Glória às segundas-feiras por um preço módico (cf DORIA, 1975, p. 125). Mais próximo dos ensaios, após a seleção do repertório daquela temporada, buscou-se ajuda com o Serviço Nacional do Teatro:

Faltava cuidar de imediato do apoio financeiro. Nossos amigos não tinham condições para a ajuda e por isso apelamos para a direção do Serviço Nacional do Teatro, que nos fez um adiantamento, prometendo para mais tarde uma verba mais elevada. Por outro lado, resolvemos abrir uma assinatura para quatro espetáculos, que numa semana cobriu folgadoamente meia casa. Com isso, havia o necessário para custear nossas primeiras despesas (DORIA, 1975, p. 126).

Em 19 de maio de 1950, LC relata um encontro com Nelson Rodrigues em que falam de forma áspera sobre o teatro no Brasil. No diário, admite em tom lamurioso seu insucesso: “há um ponto em que não lhe é possível negar a razão: mais vale uma peça bem montada do que uma fortuna ganha. *Hélas*, a conversa me parece um pouco sem razão de ser, pois eu não conheço a fortuna, muito menos sei o que é uma peça bem montada” (CARDOSO, 2012, p. 250).

LC demonstrava insegurança em representar um texto como *Angélica*. Em julho, a atriz protagonista, por exemplo, ainda era incerta e Cardoso concebia tal representação apenas como uma “tentativa a mais”:

telefonou-me hoje alguém pedindo que eu desse minha peça à Maria Sampaio. Desfeita a ligação, pensei um pouco nos belos tempos da *Corda de prata* e na voz quente e cheia de vivacidade da atriz, que naquela época tanto me entusiasmava. Falei com ela em seguida e, pelo telefone, essa voz pareceu-me irreconhecível. Alguma coisa deve estar mudada. Não creio também que ela se interesse por *Angélica*. De tudo o que escrevi para teatro, é no momento o que me parece mais difícil de ser aceito. Não me engano a este respeito, mas não custa fazer uma tentativa a mais (CARDOSO, 2012, p. 292).

A retomada do Teatro de Câmera, que se daria com *Angélica*, não obteve o mesmo esforço coletivo da experiência de 1947, nem entusiasmo do próprio LC, que assume: “[...] o melhor do meu tempo emprego em dirigir e montar *Angélica*, que deve subir à cena no próximo dia 16. Não encontro nenhum prazer nesta forma de trabalho, mas sou obrigado a isto, em vista dos compromissos que assumi com o SNT...” (CARDOSO, 2012, p. 305).

A ligação com o Teatro mostra-se bastante oscilante no ano de 1950. Após uma ligação de Clarice Lispector, por exemplo, na qual conversaram sobre *O filho pródigo* (1947), escreve no diário: “ainda sonho com o teatro, imagino escrever uma peça em cinco atos que terá o título de *O estandarte do rei*” (CARDOSO, 2012, p. 245). Por outro lado, LC também se mostra ausente quanto ao tópico: “ontem, domingo, várias visitas à noite, entre elas Marcos Konder Reis e Agostinho Olavo. Novas conversas sobre o Teatro de Câmera, mas confesso que sinto-me inteiramente desanimado [...] tinha em mente os trabalhos opostos ao teatro” (CARDOSO, 2012, p. 247). Desse modo, mais do que positividade, o que identificamos como

proeminente no escritor é a infelicidade com o trabalho teatral antes mesmo da encenação daquele ano:

Não, não é tempo de fazer teatro, nem de ressuscitar o que quer que seja. Que o tempo leve para bem longe essas tentativas que só viveram num instante de esquecimento e exterioridade. A hora é de silêncio e recolhimento, e que Deus me guarde de retornar a essas melodias sem sentido. Um dia, talvez, possa retomar tudo o que, feito agora, seria apenas repetir experiências feitas, num sacrifício sem compensação (CARDOSO, 2012, p. 246).

Outro contratempo anterior à estreia foi a alteração abrupta do Teatro no qual seria o espetáculo; inicialmente a peça estava programada para o Fênix, mas, como relatado por Sábato Magaldi e em comentário de Júnia Neves, é transferida para o palco do Teatro de Bolso:

[...] a apresentação, no entanto, não foi possível no espaço originalmente planejado e foi preciso conseguir, às pressas, outro palco. “Por gentileza do proprietário do Teatro de Bolso, os entendimentos se processaram com a urgência requerida”, informa o crítico. Quando tudo parecia resolvido, apareceram outras tantas dificuldades: desde substituir, num prazo mínimo, um figurante do elenco até adaptar a encenação, já ensaiada no “Fênix”, a um palco menor que o original. Os problemas adiaram a estreia, aumentaram as despesas e o descrédito de empreendimento (NEVES, 2006, p. 128).

Em 4 de novembro de 1950, LC registra a ambiguidade dos seus sentimentos à véspera da estreia, variando entre o contentamento e a insatisfação:

apesar de tudo, apaixonante experiência esta, que levo a efeito com Angélica: sente-se a peça desagregar-se entre os nossos dedos, decompor-se como uma malha de xadrez que se desfaz, tornar-se nada, finalmente. Meditando um pouco na obscuridade da plateia, enquanto os artistas repisam várias vezes uma mesma cena, acho inacreditável que palavras tão vazias tenham condensado alguma emoção ou tivessem significado um momento de inspiração minha. São frases sem calor, indiferentes, como se pertencessem a acontecimentos banais, cotidianos, e não a uma obra fechada, que limita o drama. (CARDOSO, 2012, p. 309).

Após a noite de estreia, Cardoso prevê a má recepção que teria: “aí estão os restos de Angélica – e eu reconheço sem grande pena que não poderia ser de outro modo [...] Provavelmente não estou muito longe de adivinhar tudo o que foi escrito a meu respeito [...]” (CARDOSO, 2012, p. 311). A impressão do escritor é acertada.

Diferente dos textos anteriores, as informações a respeito do drama são mais reduzidas. Sabemos, por meio do estudo de Júnia Neves, que Sábato Magaldi escreveu dois

artigos sobre a peça, aos quais não tivemos acesso em totalidade, bem como Claude Vincent, do qual só lemos um dos artigos.

Em “Angélica II”, publicado na “*Tribuna da Imprensa*” (RJ) em 16 de novembro de 1950, Claude Vincent reprova a direção de Lúcio, à qual qualifica como “temeridade”: “o autor, sentindo as dificuldades do texto, decidiu dirigir sua própria obra. Isso foi, ao nosso ver, uma temeridade” (VINCENT, 1950, p. 7). O crítico considera que os desafios da peça, como o palco pequeno do Teatro de Bolso que permitia pouca marcação de movimento, seriam mais bem enfrentados por um diretor experiente. Para Vincent, a interpretação do elenco teria sido prejudicada pela pequena “área de ação” que lhes fora destinada. O autor do artigo tece comentários quanto aos profissionais do teatro, ora apontando êxitos, ora pequenas insatisfações. Destaca a atuação da protagonista, que teria representado um tipo incomum ao nosso teatro: “Luiza Barreto Leite, numa cabeleira preta, criou uma figura estranha, lembrando, embora mais linda, a solteira de *Great Expectations*, Martita Hunt. [...] Nos seus vestidos de cores ricas e de formas poéticas ela viveu um tipo novo no teatro brasileiro” (VINCENT, 1950, p. 7). Encerra a crítica com destaque positivo ao cenário: “[...] o problema do espaço e da luz foi bem resolvido. Com o mínimo de apetrechos criou-se o ambiente sombrio, mas rico dessa casa de morte” (VINCENT, 1950, p. 7).

Visto a carência de recepção crítica, optamos por reproduzir quase a totalidade de uma crítica assinada por R. M. J. no jornal *A noite* em 13 de novembro de 1950. Apesar de um artigo amargo, o crítico favorece o nosso estudo pela afirmação dos influxos do gótico em *Angélica*:

A alguém que lhe pediu uma definição dos gêneros teatrais, um autor de fama respondeu: ‘só há dois gêneros: o das peças que agradam, porque emocionam ou divertem, e o das peças aborrecidas, que nem divertem, nem emocionam’. Parecenos perfeitamente aceitável essa definição e dela nos lembramos toda vez que alguém fala em ‘grande teatro’, em peças de ‘alta expressão intelectual’, porque algumas vezes, sob esse disfarce, o que acontece é apenas uma tentativa de impor ao público obras do segundo gênero – o gênero aborrecido. Triunfador no romance, tendo conquistado uma posição de grande destaque em nosso cenário intelectual, Lúcio Cardoso ainda não conseguiu seu passaporte definitivo para a província do teatro, com sua *Angélica*, dada no Teatro de Bolso, cuja missão até aqui tinha sido a de agasalhar peças que divertem. *Angélica* é uma daquelas obras que não emocionam, nem divertem – e se não chega a ser muito aborrecida é porque teve o autor de ser conciso, no precário desenvolvimento do tema. *Angélica*, a figura que domina a peça, é uma Drácula de saias, uma estranha criatura que se alimenta do sangue de adolescentes, de virgens que atraí pra sua casa e das quais suga o calor que lhe é necessário à alma, segundo escreve o autor. E com isso permanece imutável no tempo, sempre jovem. Mais nos gestos do que no texto, há uma sugestão de pecado carnal, de amores lésbicos – é a personagem de Bram Stoker, a Drácula de saias confunde-se aí, com o de Édouard Bourdet, *La Prisonnière*. Um dos aspectos do tema, o da juventude que se prolonga, através do tempo, em contrapontos de contato com várias obras – quer romances, quer peças de teatro.

Dos romances, basta citar *O retrato de Dorian Gray*, de Wilde. [...] Nada inovando como tema, Lúcio Cardoso poderia, no entanto, ter inovado como maneira, como construção, como técnica. Não o fez, no entanto, é sua peça anêmica, sem vigor, sem o poder de sugestão dos seus romances. O diálogo dá a impressão, quase sempre, de coisa escrita e não de linguagem falada. Em vez de dizer, por exemplo: ‘Até parece que a senhora é louca’, o que seria mais natural, mais coloquial, a moça que vai ser sugada, na expressão do autor, diz é isto: ‘Dir-se-ia que a senhora’, etc. O desenlace é frouxo: a mocinha é libertada só com palavras e vai-se com o horrendo sujeito das barbichas impossíveis, que parece ter saltado de um melodrama do século passado, ‘João Corta-Mar’ ou coisa parecida; a vampira cede à presa sem resistência e depois de breve discurso se desmilingue à vista do público, depois de quebrar o espelho com tanta força quanto Dorian Gray apunhala o seu próprio retrato. Em *Drácula*, pelo menos, os salvadores da mocinha enfiavam uma estaca no coração do vampiro... *Angélica* é um ensaio frustrado a que um grupo de bons artistas não pode salvar. [...] A senhora Luiza Barreto Leite tem um excelente trabalho, embora, por engano, tenha truncado algumas frases e repetidos outras [...] O público e a crítica têm o direito de esperar coisa melhor e mais consistente, de uma figura com a projeção nacional de Lúcio Cardoso (R. M. J., 1950, s/p).

Mais uma vez, a problemática do gênero parece limitar o crítico, igualmente às conexões estabelecidas por ele. Obviamente, os romances *Drácula* (1897) e *O retrato de Dorian Gray* (1890) são perfeitamente possíveis de serem conjugados com a trama cardosiana. No decorrer de nossa análise de *Angélica*, o leitor verá que tais associações se mostram oportunas e talvez sejam as mais imediatas para os habituados às letras – ainda que não encaminhemos nosso estudo nesse viés comparatista. R.M. J., em verdade, colabora para nossa abordagem, por evocar duas produções da tradição gótica e confirmar o vampirismo da personagem. Entretanto, denominar *Angélica* como “*Drácula de saias*” nos parece um apontamento pejorativo e reducionista para o que Cardoso apresenta, assim como uma aparente desconsideração da tradição do vampiro literário.

Não nos parece haver confusão entre *Drácula* e a personagem de Bourdet quando anteriormente ao *Drácula* (1897), vampiros femininos eram predominantes nas produções literárias. *Christabel* (1797-1816), poema do poeta inglês Samuel Taylor Coleridge, é um bom exemplo do relacionamento vampiro-lésbico. Posteriormente, a novela *Carmilla* (1872), do escritor irlandês Sheridan Le Fanu também apresentará o elemento sexual entre Carmilla e Laura. Outra figura considerável é a da condessa Elizabeth Bathory, associada aos relatos vampíricos desde a divulgação de seus métodos para extrair sangue de mulheres em prol do rejuvenescimento.

O acréscimo que se aparenta menos repetitivo se comparado às demais abordagens que as peças de Cardoso recebiam é a acusação de falta de inovação temática, pois, para R. M. J., não é difícil encontrar romances e peças que abordem a juventude eterna. Sugere-se que o diferencial poderia ser na técnica, na construção, categorias às quais LC mostra-se aquém. O que seria, afinal, o teatro aborrecido do qual Lúcio faria parte? Tal adjetivo aparece associado

à ideia de intelectualidade, “grande teatro”; há um possível equívoco de que o teatro e o “tema sério” não combinariam? A adequação do gênero certamente não era preocupação fundamental de LC, que aparentemente propunha uma criação mais híbrida, como comprovaremos no decorrer desta seção.

Considerado o tom empregado pelo autor na escrita do artigo e a data de publicação (13 de novembro), possivelmente é deste que LC disserta em seu diário no dia 3 de dezembro de 1950, para o qual o crítico seria um estúpido frente a um drama que foi mal apreendido:

artigo de determinado crítico sobre *Angélica*, respirando uma tal estupidez, uma tão grande má vontade, uma desonestidade tão veemente, que me põe perplexo, apesar da minha larga experiência. Isto é que é o pior no teatro: colocar-nos ao alcance de imbecis desta espécie. Para quem não leu a peça, e diante da hesitação dos artistas, é fácil pensar que o defeito maior é o próprio texto. E aí estão, dogmáticos e estúpidos, os críticos como este, que não hesitam em apontar a causa do fracasso no drama mal apreendido, mal decorado e mal assimilado (CARDOSO, 2012, p. 314).

LC mostra-se, ainda, bastante consciente dos defeitos da representação, delegando a responsabilidade do fracasso entre a disposição do palco, os atores e as atrizes com falas mal decoradas e à própria direção como deficiente. Êxito parece ter sido apenas a atuação de Luiza Barreto Leite:

Angélica, levada à cena ontem, num teatro minúsculo e pouco confortável, constituiu mais um fracasso para se ajuntar à série que me vem perseguindo ultimamente. Os motivos eram visíveis: cena estreita, artistas que ignoravam completamente o texto, má vontade de muitos e direção deficiente. Que mais para constituir outra coisa além do lamentável espetáculo de ontem? No entanto, houve um momento em que, ajudando Luíza Barreto Leite a se vestir, fitei-a de longe, envolta na sua roupa cor de ouro, com o longo véu de filó negro sobre os ombros, senti, pela simples presença daquela figura, toda a indestrutível ‘verdade’ que a peça poderia representar (CARDOSO, 2012, p. 311).

O descontentamento foi, portanto, imediato: “[...] abateu-me um grande desalento e compreendi que não é possível deixar de reconhecer que há uma força que impulsiona os mesmos ocultos desígnios que presidem nestes últimos tempos ao desastre de tudo o que empreendo” (CARDOSO, 2012, p. 311). A experiência com essa montagem é determinante para que LC não retorne aos palcos: “*Angélica* marcou definitivamente a minha última tentativa” (CARDOSO, 2012, p. 311). Sua frustração é mais com a montagem e a recepção do que com o próprio fazer artístico. É nítido que LC tentou administrar funções as quais não dominava completamente, como a direção, por exemplo. E, como pudemos observar, fatores externos contribuíram para uma apresentação, aparentemente, de gosto duvidoso. Em uma das últimas referências à peça no diário, Lúcio é taxativo:

decisão de abandonar hoje o famigerado Teatro de Bolso. Aliás, o teatro de qualquer espécie, com que tanto perdi e nada recebi em troca. Toda gente de teatro se mira perpetuamente num espelho de duas faces: egoísmo e vaidade. Agora compreendo – e sem esforço, apenas deixando subir ao meu pensamento o ranço das coisas – porque Pascal disse que o teatro era prostituição (CARDOSO, 2012, p. 312).

1.5 Um espírito orientador único: possíveis questões abertas

O levantamento do acervo crítico de LC permite algumas constatações. Além de questões técnicas referentes ao espetáculo, o que é externo ao texto dramático e às próprias capacidades do escritor, pois condensa inúmeros profissionais e a estrutura física dos teatros, grande parte das resenhas repetem a mesma impressão, a de um texto literário demais para o palco. É adotada pela crítica do período uma abordagem limitante do gênero dramático. A poeticidade do discurso é vista como problemática, o que chega a ser inusitado quando voltamos às palavras de Victor Hugo, também dramaturgo, no *Prefácio de Cromwell* (1827): “o drama é a poesia completa [...] é sobretudo a poesia lírica que convém ao drama; nunca o perturba [...] nossa época, dramática antes de tudo, é por isso mesmo eminentemente lírica” (HUGO, 2014, p. 43, 44). O escritor francês questiona as teorias que engessam a produção artística, sendo a favor de uma abertura na questão do gênero:

destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto. Uma são eternas, interiores, e permanecem; as outras, variáveis, exteriores, e não servem senão uma vez (HUGO, 2014, p. 64).

O que Victor Hugo propõe, em resumo, é a abolição dos gêneros, o que permitiria novas possibilidades de criação artística: “que o drama esteja escrito em prosa, que esteja escrito em verso, que esteja escrito em verso e em prosa, isto não é senão uma questão secundária. A categoria de uma obra deve ser fixada não segundo sua forma, mas segundo seu valor intrínseco” (HUGO, 2014, p. 79). O hibridismo, para o mundo contemporâneo, não é mais um “defeito”, diferente da forte ênfase no gênero que percebemos na abordagem da crítica do século XX para os dramas de Cardoso.

Peculiar é perceber que, além de apresentar um drama gótico brasileiro, LC é passível de semelhanças com o fundador literário do gótico inglês, Horace Walpole (1717-1797), por outros aspectos. A personalidade excêntrica de Walpole e suas múltiplas práticas artísticas são

traços comuns aos escritores. A pesquisa de Luciana Colucci (2020, p. 187) sobre a vida e obra do escritor inglês, enriquecedora para o público brasileiro, pincela um artista múltiplo: político, colecionador, arquiteto, desenhista, publicitário, etc (cf. COLUCCI, 2020, p. 212). À parte do biográfico, o universo ficcional criado por Walpole antecipou o modo de se pensar literatura, inclusive no referente à hibridização de gêneros (cf. COLUCCI, 2020, p. 208), além de Horace ter mantido ligação próxima com o teatro e o texto dramático.

Sabe-se que *O Castelo de Otranto*, enquanto estrutura temática-formal, une o antigo *romance* e a *novel* moderna na literatura inglesa, premissa da qual parte Colucci na proposição da tese de pensar a dramatização do romance. Para a pesquisadora, o engajamento artístico do escritor aponta para um hibridismo cultural e textual relevante para outra chave de leitura do romance, na qual poderia ser remodelada para uma narrativa de elementos dramáticos:

[...] o fato de Walpole ser apreciador de teatro, de ópera, ser autor de peças teatrais e ensejar um *modus vivendi* teatralizado corrobora para a validação dessa chave. A partir dessa notória inclinação de Walpole para as artes cênicas, não é surpresa, portanto, que sua maquinaria gótica – realizada em *Otranto* –, seja remodelada para que a narrativa, ao cotejar elementos tanto do romance quanto do texto dramático –, possa ser entendida à luz desses gêneros (COLUCCI, 2020, p. 222).

Em Lúcio, identificamos a mesma multiplicidade artística, como indicado na Introdução. Um artista potente, criador de romances, novelas, poemas, contos, um livro infantil, pinturas, desenhos, textos, roteiros, textos dramáticos, se aventurando, ainda, na direção de cinema e teatro. Nos diários, demonstra um vasto repertório de leituras, abrangendo a literatura universal, atento também à produção cinematográfica. Haveria, para eles, limites impostos por gêneros? No desenvolvimento da pesquisa tentamos identificar o que o próprio autor propunha ao teatro, se havia alguma visão basilar que responderia às inúmeras críticas que recebia – ou que, para o próprio, a salvaguardaria delas.

Para mapear algum direcionamento, voltamos aos diários do escritor, onde deixou algumas pontuações interessantes. Em agosto de 1949 LC relembra a paixão pelo teatro, desdobramento que vem da infância, pelo gosto do cinema, e indica o quanto da arte de representar influenciou na elaboração dos romances, o que exterioriza certa consciência híbrida do modo de fazer:

desde a infância, desde os tempos mais recuados, o cinema foi para mim uma constante preocupação. Lembro-me dos montes de revistas cortadas, os desenhos, os programas que inventei, as telas improvisadas... na Tijuca, no porão de uma casa onde moramos, havia uma cidade inteira de cinemas. E no que se refere ao teatro –

paixão que surgiu em mim bem mais tardiamente do que o cinema – esse gosto pela arte de representar, que tantas vezes me faz andar mais rápido na elaboração de um romance, a fim de atingir depressa as cenas capitais... (CARDOSO, 2012, p. 194).

Em maio de 1950, LC demonstra satisfação com a representação de *O coração delator* (1949), adaptada do conto de Edgar Allan Poe. Apesar de não termos tido acesso ao texto dramático, no livro de recortes no ALC, na FCRB, há, de fato, um anúncio que promovia a peça, que fez parte das iniciativas do Teatro de Câmera e foi encenada em 1949. Mas o que se destaca no registro é a indagação se não seria mais benéfico ao teatro um “espírito orientador único”, um dos poucos momentos em que LC parece ensaiar alguma proposta à arte dramática:

Quando montei para o Teatro de Câmera a peça *O coração delator* de Edgar Poe (inspirada num conto deste último e que, por inexplicável escrúpulo, apresentei como sendo da autoria de Graça Mello...) desenhei as roupas, orientei o cenarista e escolhi detalhe por detalhe a *mise en scène*. Não por vaidade, é preciso esclarecer aqui, mas por deficiências financeiras. Como tivesse também de orientar muitas marcações em cena, resultou um todo mais ou menos harmonioso, que traduzia bem o espírito que eu havia procurado. Assim, tal como o diretor comenda tudo no cinema, não seria melhor no teatro um espírito orientador único? (CARDOSO, 2012, p. 241).

Em inscrição do mesmo mês, LC estende a reflexão em uma breve definição do que seria o orientador único: o escritor que se envolve diretamente na produção a fim de uma harmonização adequada entre os elementos. Assim, o artista não estaria limitado apenas ao texto dramático, no caso do teatro, mas comporia também a indumentária, a produção do espetáculo, aliando talentos em prol do conjunto. Irônico que, em sua reflexão, LC empregue uma comparação a um engenho da Idade Média, período ao qual escritores góticos constantemente recorreram. Interessante, igualmente, aludir ao diretor francês Henri-Georges Clouzot, que, com LC, partilha a temática da clausura, a densidade psicológica dos personagens, por exemplo, na composição de seu cinema, como em um *As diabólicas* (1955). A perspectiva expressa por Cardoso liga-se à tentativa com *Angélica*, na qual o escritor também dirigiu e se mostrou mais participativo com o que concernia ao espetáculo:

[...] que faria Jouvét, por exemplo, se além de dirigir e representar pudesse também escrever as peças que representa e desenhar os costumes que usa? Não teríamos um espetáculo bem próximo, como harmonia, desses filmes cerrados, densos, que fazem a glória de um Clouzot ou de um De Sica? Não tardará a época em que o escritor terá de se misturar a tudo, e tornar-se uma ópera de mil cordéis, capaz de por si mesmo produzir todo um espetáculo, qualquer coisa feérica e monstruosa como um engenho da Idade Média. Assim o sonharam homens supremos, desses em que a curiosidade sempre se aliou ao talento de produzir, tais como um Leonardo da Vinci, um Shakespeare, um Molière pintores que inventam palcos giratórios e aperfeiçoam

a mecânica dos primitivos bastidores, autores e poetas que não desdenham pisar o palco, na ânsia de produzir melhor as paixões que sacodem os títeres nascidos de suas mãos... (Paixão, ó paixão, por que não dar a sua expressão todo sangue de nossa descoberta e de nosso terror?) (CARDOSO, 2012, p. 241, 242).

Em março de 1951, LC já tinha tido a sua experiência com *Angélica*, portanto, a decisão era não retornar aos palcos, como exposto anteriormente. No diário, LC ainda escreveu sobre o assunto, em uma afirmativa que aborda o aspecto comercial do teatro, que tendia a valorização do que fosse agradável à massa, o sucesso que determinaria o autor “vitorioso” e o autor “intelectual demais”, que seria o do teatro sério, menos palatável ao público. Na análise de Cardoso, eram todos medíocres:

O que é difícil no teatro não é propriamente suportar a vaidade dos artistas, que é imensa – é suportar a arrogância dos autores – ou melhor, dos autores chamados ‘vitoriosos’. O teatro, para subsistir, necessita do sucesso – é lógico, é óbvio. E o sucesso, que significa o agrado indistinto de determinada massa chamada público, é uma palma obtida somente por autores fáceis, acessíveis, ou para dizer mais claramente, de ‘voo baixo’. Em última análise, esta afirmativa quer dizer apenas que os autores vitoriosos são tolos grosseiros e medíocres (Não me venham falar de Shakespeare ou de qualquer outro grande poeta do teatro – o público não os suporta) (CARDOSO, 2012, p. 351).

LC prossegue, visivelmente ressentido, em uma crítica ao público, ao qual denomina como “anestesiado e estúpido”, e aos autores, os “maiores aleijões”. Quando Cardoso comenta sobre a “carpintaria teatral” que, como visto, é uma das falhas constantemente indicada pelos críticos nas suas produções, podemos inferir que o tom agressivo exprime o quanto a impossibilidade com a linguagem dramática foi sentida pelo escritor e marcou consideravelmente sua trajetória:

[...] o teatro é um gênero bastardo, porque é o que mais permite o vicejamento à sua sombra de espíritos dessa espécie. A famosa ‘carpintaria teatral’, com que tantos autores procuram encobrir o vazio de suas criações, é uma receita para idiotas que desejam elaborar peças em três atos e, no fundo, fartamente desdenhável por quem quer que tenha um átomo de ideia na cabeça. Se uma peça apresenta uma ideia ou esboça por mais longínquo que seja o traço de um pensamento, é logo tachada de ‘intelectual’, como já observou Giraudoux. Para se situar fora desta nefanda categoria, é preciso que a peça nada conte, nada sinta, nada preveja – e assim teremos as obras dos pequenos deuses do nosso teatro moderno. Aliás, no Brasil, onde tudo se torna ainda mais mesquinho e as medidas de medíocres passam a ignóbeis e miseráveis, o teatro tem produzido os maiores aleijões, as mais tristes deformações que é possível a um público citar como exemplo. E essas peças produzem dinheiro, diverte um público anestesiado e estúpido, iluminam as pequenas gloriólas que enchem de rumor os corredores mal frequentados da nossa arte dramática. Até que o silêncio para sempre se apodere delas (CARDOSO, 2012, p. 352).

Apesar dos percalços, discernimos por suas anotações que LC exercia um afiado pensamento crítico sobre a dramaturgia brasileira, principalmente em seu modo de funcionamento. O fato de o teatro demandar bilheteria, ser um empreendimento econômico, além da tradição que percorria o teatro, principalmente carioca, até os anos 20/30, bem como a precariedade de recursos e espaço, foram todos vividos pelo escritor, que se via sem um amparo mais amplo para a realização adequada do que propunha e considerava ser bom teatro. Mas, na análise literária dos seus textos dramáticos, identificamos outro dado que pode ter sido mais um agravante para a irrealização satisfatória da sua produção: a “maquinaria gótica” empregada pelo escritor na concepção de seus enredos, o que acrescentou uma dificuldade a mais à transposição, principalmente com realizadores e com um aparato crítico que pareciam avessos à tradição literária gótica e ao emprego deste “modo de ler” para o projeto artístico de Cardoso.

Uma percepção, de certa forma, surpreendente deste estudo é da permanência do teatro para LC apesar de anos de desapontamentos. A descoberta se dá em um olhar mais cauteloso aos últimos anos de vida do escritor, extremamente difíceis para Cardoso, sua irmã e amigos mais próximos.

O mês de dezembro de 1962 é uma interferência para LC. É no dia 7 que o escritor, com 50 anos, sofre um acidente vascular cerebral (AVC) que paralisa o seu lado direito e priva-o da fala e da escrita. Para um artista que tinha como matéria prima de trabalho a escrita, o AVC é uma batalha corporal, porque se reside em um corpo que não atende às necessidades, que reduz a escrita às primeiras letras, grafadas como se um menino aprendesse a escrever. Para o escritor, homem de espírito livre, dos bares de Ipanema, das viagens às regiões interioranas, o AVC é a condição de imobilidade na casa da irmã, Maria Helena Cardoso, cerceado por uma rotina de reabilitação de sua saúde.

Beatriz Damasceno, nesse sentido, realizou uma pesquisa importante, ao indicar a trajetória do escritor após a doença. Os cadernos de exercícios de foniatria, as reflexões do período, muitas vezes em resposta às tarefas pedidas por um professor, fragmentos, enfim, que atestam o trabalho de desenvolvimento da letra de LC, mas também o empenho de prosseguir de acordo com a nova conjuntura. Maria Helena registra o cotidiano, as oscilações do irmão, o que conhecemos deste período no romance memorialista *Vida-Vida* (1973), além do arquivo doado à Fundação Casa de Rui Barbosa, que mantém preservados os cadernos de exercícios.

O escritor Walmir Ayala também insere em seu diário a agonia de ver seu amigo em estado de debilidade, sem perspectivas de reabilitação: “meu coração aperta quando o

encontro só, o rosto contraído, exercitando o braço direito paralisado. Sem palavra. Eu sinto que ele não acredita nessa imediata ressurreição” (AYALA *apud* RODRIGUES, 2020, p. 53). A convivência torna-se inquietante quando Ayala percebe a força de LC, sobretudo em seus trabalhos artísticos nas pinturas, em contraste com as nuances físicas provocadas pela doença e agravadas no comportamento arredo de LC em seguir o tratamento.

Parte das inscrições de Ayala no diário são percepções advindas do choque comparatista entre o Lúcio de personalidade irrequieta, anterior ao AVC, com o corpo apático que encontrava na casa de Maria Helena: “é difícil ver aquele corpo, antes cheio de energia e pessoa, no instante desta morna entrega” (AYALA *apud* RODRIGUES, 2020, p. 51). Os adjetivos atribuídos a LC confirmam a imagem do escritor movido pela paixão, amante da vida, o que, naquele momento, comparecia pouco, em termos físicos, ao corpo que ainda resistia e desafiava a morte: “difícilmente o teremos como antes: humano, vital, selvagem e imprevisível” (AYALA, 2020, p. 52).

Devido à paralisia, Cardoso sofre dificuldades para pronunciar as palavras. Na voz, há também uma perda, um som que sai mais abafado e indefinido. Apesar da nova configuração imposta pela doença, LC escreve. Em folhas avulsas, bilhetes, rabiscos, traços materializam desejos, pensamentos, projetos antigos que povoam sua mente e a urgência do registro, para que não se percam. É como se continuasse seus diários, agora, por fragmentos: “as anotações de ideias para obras, as observações circunstanciais que devem substituir a fala (quando esta é incompreensível), as anotações para lembrança futura correspondem à escritura do diário [...]” (DAMASCENO, 2012, p. 65).

A vivência é um desafio, mas LC demonstra a emergência de vida de sua mente, ativa. Assim que consegue articular um pouco melhor as letras, escreve um projeto de teatro. Maria Helena relata em *Vida-Vida* que Lúcio comprou um caderno em que escreveu Teatro na capa, no qual ela encontra um plano para uma peça, três páginas escritas à mão. Acerca do texto encontrado, Beatriz Damasceno comenta:

embora, de acordo com as regras gramaticais, a exposição do projeto chegue ao papel com inúmeros defeitos, com a troca e a falta de letras, que dificultam o entendimento do sentido, Lúcio Cardoso tem a ideia de uma peça teatral, e nela estão presentes as perspectivas de ação simultânea para o palco, a composição de uma cena, o tempo refletido no toque do sino que bate a cada apresentação de personagens (DAMASCENO, 2012, p. 85).

O controle das etapas de criação ainda é uma investida do escritor: “na sua vontade incontida, queria se envolver com todas as etapas de uma produção até que a obra chegasse ao leitor/espectador. Na doença, tal preocupação não [o] havia deixado” (DAMASCENO, 2012,

p. 62). Nesses anos, LC anota, com pequenas inscrições, o que acompanha do panorama cultural da época, inclusive do teatro no Brasil: “Encontrou o teatro às moscas / O teatro está no fim/ Nelson / Da televisão mais dinheiro” (cf. DAMASCENO, 2012, p. 58). Em outra folha, “Teatro no fim”. Outras projeções de bilhetes condensam palavras soltas referentes à questão: “teatro, uma ideia, frego, uma peça”. (cf. DAMASCENO, 2012, p. 58). A vontade de materialização de sua obra, das ideias de novos projetos, escapa para a escrita. O artista mantém-se criativamente ardente a despeito de um corpo impossibilitado. Os cadernos com notas fragmentárias parecem distantes da década anterior, em que a experiência teatral lhe era um infortúnio a findar. As tentativas, falhas ou não, permaneceram latentes – como reaprender a escrever e voltar a escrever teatro.

2 PELOS OBJETOS CONTAR UMA TRAGÉDIA: *O ESCRAVO*

Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira, no livro *Sujeito, tempo e espaço ficcionais* (2001), indagam se a produção de um espaço não seria uma criação complementar a um determinado ser, fixando uma pergunta proveitosa:

é possível ser sem estar? De maneira geral, quando concebemos um determinado ente – seja humano ou não, animado ou não – criamos uma série de referências com as quais ele se relaciona de algum modo. Ou seja, imaginamos uma forma de situá-lo, atribuímos ao ser um certo estar. Ao realizarmos tal operação, estamos produzindo um espaço para o ser (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 67).

O ser e o estar no texto dramático *O escravo* é angustiante. Um dos primeiros comentários do personagem Marcos após a recepção das irmãs Augusta e Isabel é afirmar: “que frio faz aqui! E como é escura esta sala...” (CARDOSO, 2006, p. 27). É justamente ele quem mais se demonstra vinculado à casa; Lúcio Cardoso evidencia na fala do personagem o desconforto e mal-estar provenientes da sala, do quarto com os objetos do falecido irmão, Silas, delineando a casa como um espaço topofóbico, aspecto reforçado no decorrer do drama: “a ligação entre espaço e personagem pode ser de tal maneira ruim que a personagem sente mesmo asco pelo espaço. É um espaço maléfico, negativo, disfórico. Nesse caso, temos, então, a topofobia” (BORGES FILHO, 2007, p. 158).

Quando o vínculo entre personagem e espaço é tão acentuado, torna-se possível a localização do ente em relação ao local que ocupa; no caso, a experiência individual de Marcos é delimitada pelo seu posicionamento na casa topofóbica. A coordenada de “leitura” do personagem se dá pelos efeitos que o ambiente produz nele. No que tange a essa identidade relacional, Santos e Oliveira também pontuam:

o espaço da personagem em nossa narrativa seria, desse modo, um quadro de posicionamentos relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo é ao descobrirmos onde, quando, como – ou seja: em relação a quê – esse algo está (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 68).

O texto dramático *O escravo*, composto por três atos e cinco personagens, insere o leitor em um mundo de isolamento e dominação, no qual os irmãos Augusta, Isabel, Marcos,

a viúva Lisa e a empregada Rosa vagueiam atormentados por uma casa velha e lúgubre na qual a presença vívida de Silas, irmão falecido, marido de Lisa, retorna insistentemente, perturbando os personagens que, sem possibilidade de vida exterior, definham e adoecem, como condenados a uma maldição da qual não podem escapar.

O retorno de Marcos para casa é tempestuoso. Após cinco anos internado em um sanatório, espera-se uma acolhida confortável, ou, ao menos, a sensação de tranquilidade. Mas, a casa é o exato oposto; mostra-se tão claustrofóbica e abafada quanto seus dias na casa de saúde mental. O que isso pode dizer a respeito da existência do personagem? Para nós, a representação simbólica entre o espaço e a realidade humana nos parece dada desde a tempestade que prenuncia o retorno do irmão: “[...] o espaço possui a capacidade de representar e de deixar transparecer a realidade humana, atribuindo-lhe uma imagem e, agindo de tal forma sobre ele, que é possível decodificar os sentidos e a existência das personagens que compõem esse espaço” (BORGES; COLUCCI, 2013, p. 121).

A instabilidade mental é mencionada desde os primeiros diálogos entre Augusta e Isabel, as irmãs de Marcos que aguardam com expectativas o retorno do irmão após cinco anos. O leitor sabe que há algo inadequado no comportamento de Marcos, que um acontecimento pregresso assombra os familiares e condiciona a relação deles com a casa. Isabel, por exemplo, uma irmã febril e, supostamente, adoentada, fica trancada no quarto, como a cunhada, Lisa. A sala, portanto, é um dos espaços principais. A conversa entre Augusta e Isabel apresenta como funcionalidade não apenas acentuar certas características das personagens, mas também despertar curiosidade acerca do irmão, o que se dá por comentários abafados sobre o episódio no qual o mesmo fora acometido. Isabel, mais moça, é apresentada como uma mulher fraca porque submissa ao controle de Augusta e “se veste com roupas fora de uso e tem o aspecto doentio” (CARDOSO, 2006, p. 13). Pálida, com febre e de respiração ofegante, a personagem passa os dias trancada no quarto. Augusta, mais envelhecida, exerce o domínio na família, configurando um contraste entre as mulheres. Sua atitude controladora é exposta desde os primeiros diálogos, quando vigia Isabel e é assertiva com relação a sua saúde, além de vir dela a reorganização da casa

Logo identificamos uma imbricação entre o comportamento dos personagens e seus espaços íntimos que acarreta no simbólico do espaço psicológico:

o espaço psicológico, muitas vezes limitado ao ‘cenário’ de uma mente perturbada, surge a partir da criação de atmosferas densas e conflituosas projetadas sobre o comportamento, também ele frequentemente conturbado, das personagens. os espaços íntimos vinculam-se, assim, a um pretense significado simbólico (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 81).

Lembramos que “a categoria do espaço é tão central que na literatura gótica é frequentemente apresentado como um personagem (monstruoso)” (COLUCCI, 2017, p. 154)⁷. Em termos de gótico literário, a abertura de *O escravo* rememora a atmosfera de um romance gótico bastante familiar a LC. Apesar de aproximarmos no decorrer deste estudo a produção cardosiana principalmente filiada ao considerado primeiro ciclo gótico, identificamos também goticismos referentes ao gótico vitoriano da escritora britânica Emily Brontë. Em *O morro dos ventos uivantes* (1847), a esfera doméstica é desenvolvida em terror, fixando definitivamente o gótico familiar, pois é em uma casa rural decadente que a trama violenta se desenrola, não mais em castelos ou abadias. É justamente o lar perturbado, distante da civilidade de um ideal vitoriano, o modo gótico presente na produção de LC. Esteticamente, o Romantismo detém parte do estilo gótico e, deste movimento, a obra cardosiana igualmente nos parece mais tributária.

Lúcio Cardoso manteve proximidade literária com a poeta e romancista britânica. Para a irmã, Lelena, apresentara, ainda adolescente, as irmãs Brontë. Em 1944, traduziu *O vento da noite*, uma coletânea de poemas de Emily Brontë para a editora José Olympio, com capa e ilustrações por Santa Rosa. A edição foi única e só veio a ser relançada em 2016, pela editora Civilização Brasileira, sob organização e apresentação do crítico Ézio Macedo Ribeiro, trabalho importante, já que ainda não constam muitas traduções dos poemas da escritora no Brasil.

Quando dirige e escreve o filme inacabado *A mulher de longe* (1949), LC busca como locação a praia de Itaipu, em Niterói (RJ), e em seu diário inscreve as impressões do local, tendo como referência a ambientação de Brontë e a forte impressão de atmosfera causada pelo romance, a qual parecia ideal para o projeto, o que é quase norteador para a escolha: “[...] a paisagem é um amálgama atormentado de areia, rochas e vento. Se *Wuthering Heights* fosse escrito numa praia, seria sem dúvida aqui que Emily Brontë encontraria o cenário ideal para a sua história” (CARDOSO, 2012, p. 215). No quarto do ator Orlando Guy, todos os visitantes escrevem frases na parede e, dentre as citações, Emily é outra vez mencionada: “há sentenças de Fernando Pessoa em mistura a Shakespeare e Emily Brontë” (CARDOSO, 2012, p. 221).

O artigo “Poetas noturnos”, publicado no *Correio da manhã* em 7 de abril de 1946 e escrito por Aderbal Jurema, apresenta um paralelo entre o escritor e a escritora que possuiriam, para o crítico, a mesma consciência noturna: “os poemas de Emily Brontë e Lúcio Cardoso revelam a consciência noturna de ambos, embora se possa estabelecer planos para

⁷ O texto em língua estrangeira é: “The category of space is so central that in Gothic literature it is often presented as a (monstrous) character”.

valorização de seus poemas” (JUREMA, 1946, s. p.). Para Aderbal, LC “traduziu os poemas dessa irmã de Charlotte Brontë como se estivesse compondo os seus próprios poemas” (JUREMA, 1946, s.p.). Essa identificação é realçada pela melancolia, angústia e o traço noturno que ambos apresentam na elaboração de sua obra. Partindo de um verso da Brontë (“Caminharei/Onde só agradar à minha alma caminhar,/Não posso suportar a escolha de outro guia”), Jurema conclui que havia uma partilha idêntica entre os dois: “o guia de Emily é o mesmo do Sr. Lúcio Cardoso. Emily, sempre preocupada com suas noites indormidas, via, melancolicamente ‘o cair da noite dos seus anos’. Dentro da noite o Sr. Lúcio Cardoso recebe a visita da poesia” (JUREMA, 1946, s. p.).

A associação que Aderbal Jurema estabelece entre LC e Brontë encontra eco nas percepções de uma leitora de Botucatu (SP). Em carta, disponível para consulta no Arquivo LC da FCRB, a adolescente agradece pelas traduções de Cardoso e ressalta como o escritor conseguiu compreender a força pungente dos versos de Emily, o quanto se sentiu imersa em um país de trevas durante a leitura. Mais interessante ainda é perceber que a leitora associa o vento sinistro aos ventos noturnos da própria cidade paulistana, o que destaca uma reflexão profícua aos estudos do gótico: pode um país tropical ter gótico? A perspectiva dessa solitária leitora confirma que as trevas estão ao nosso alcance local.

O que fundamenta definitivamente essa “parceria textual”, em empréstimo da expressão utilizada por Fernando Monteiro de Barros em seu capítulo sobre Lúcio Cardoso e Cornélio Penna (cf. BARROS, 2020, p. 83), é a leitura do que o próprio escritor exterioriza sobre a romancista. Em resenha da biografia romanceada das irmãs Brontë que era publicada no Brasil, registrada no jornal *A manhã* em 8 de junho de 1944, o escritor, em certa medida, desconsidera Charlotte e Anne Brontë e dedica considerável quantidade de suas linhas ao que concernia à vida de Emily, não sendo contido na perspectiva que tinha da segunda irmã mais velha dos Brontë:

[...] não é possível comparar nenhum de seus membros [da família] a Emily [...] com a criadora de *Morro dos ventos uivantes* estamos diante de uma natureza bruta, temperamento selvagem, verdadeira chama da família Brontë, ela própria a melhor imagem de seu livro imortal. Emily não era apenas uma simples romancista inglesa, uma descendente ilustre de Jane Austen, nela pulsava alguma coisa mais forte, um sopro e uma alma que a tornariam um dos mais viris romancistas dessa terra de romancistas femininas (CARDOSO, 1944, p. 4).

As afinidades românticas e literárias entre os dois nos parece evidente. Talvez por isso a cena inicial de *O escravo* nos remore imediatamente a abertura do romance brontëano, e, ainda, a trama familiar perversa em uma casa rural decadente, mote cardosiano. LC, nos

textos dramáticos em estudo, definitivamente, escreve *em* gótico. Não pretendemos uma leitura amplamente comparativa entre as obras, mas vejamos algumas similaridades.

A chegada de Sr. Lockwood, um dos narradores do romance brontëano, à *Wuthering Heights*, residência de Heathcliff, se dá por um clima invernal, no qual a neve e o vento atordoam o rumo do personagem. Em uma das primeiras descrições, destaca: “a atmosfera tumultuosa à qual a localidade está sujeita, quando das tempestades [...] pode-se adivinhar a força do vento do norte soprando sobre a propriedade” (BRONTË, 2016, p. 28). Em seguida, somos apresentados aos cachorros da casa; a palavra usada por Lockwood é “demônios”: “o gesto despertou a matilha inteira: surgiram de seus esconderijos meia dúzia de demônios de quatro patas, de tamanhos e idades diversos [...] um verdadeiro pandemônio de gritos e latidos” (BRONTË, 2016, p. 31, 32).

A temperatura climática do local está em lenta diminuição: “a tarde ontem chegou fria e enevoadada [...] a neve começou a aumentar” (BRONTË, 2016, p. 34, 35). Da mesma forma, “os cachorros começam a uivar” (BRONTË, 2016, p. 34). Quanto aos objetos, há a presença de velas, lampiões, um baú de carvalho em um quarto pouco mobiliado e da falecida Catherine Linton. Na casa, a sensação do personagem é a de inação: “o tempo parece estagnar, aqui” (BRONTË, 2016, p. 56). Além disso, reconhece o quarto em que é alocado como infestado por fantasmas, pela visita da voz e espírito de Catherine, em uma experiência aterrorizante, típica da construção de uma espacialidade topofóbica, como aponta Colucci:

o local é homologicamente (LOTMAN, 1978) vinculado ao protagonista conferindo-lhe um poder de destaque como em *O Castelo de Otranto*. Do Castelo do Drácula à Casa de Usher, de um castelo a uma casa, de uma casa a uma câmara, de um espaço a um balcão, a espacialidade gótica é apresentada como um lugar topofílico que se transforma em topofóbico, intrincado e arquitetura hostil que faz uso de lugares e ornamentos misteriosos e circunscritos para evocar medo e ansiedade. (COLUCCI, 2017, p. 154).

Borges Filho indica os gradientes sensoriais, que são “os sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato, paladar” (BORGES FILHO, 2007, p. 69) como parte considerável das perspectivas espaciais, pois “deve-se perceber de que maneira os sentidos estão atuando na relação da personagem com o espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 69). Observamos que o frio, por exemplo, é característica ressaltada pelo Sr. Lockwood, experiência próxima à qual Marcos, personagem de *O escravo*, vivencia ao regressar à casa da família.

Na noite do retorno, há rajadas de vento e forte chuva, a qual Marcos caracteriza como dilúvio, ao qual Augusta, a irmã, justifica: “estamos no inverno. Há dois dias que chove quase sem parar” (CARDOSO, 2006, p. 27). A Natureza está revolta. Por pequenas indicações,

percebemos tratar-se de uma casa velha provinciana, de aspecto rural; há lamparinas e Isabel, a irmã mais nova, comenta ter ido pedir o fogareiro emprestado à vizinha. A família recebe auxílio da criada, Rosa, que aparece apenas no primeiro ato.

Uma presença fantasmagórica também assombra a conversa das personagens; é Silas, o irmão falecido, do qual o quarto é descrito como espaço de medo. A respeito do cômodo, Isabel comenta: “foi como se eu tivesse aberto o quarto de um morto” (CARDOSO, 2006, p. 16). Relembrem também um episódio familiar, o qual destrincharemos mais à frente, em que a voz de Marcos se transmutou no som da voz de Silas, experiência sobrenatural marcante para todos os membros da família. O tempo parece não passar, em uma casa que continua a mesma de cinco anos atrás, com personagens enclausurados nos quartos.

Objetos como castiçais de prata, lamparinas também são citados. Marcos, como Sr. Lockwood, não consegue ter um sono agradável; é perturbado por ruídos e sente-se sufocado no quarto. Ao descer, exclama: “veja, é tudo como nesta sala: frio, escuro, quase ameaçador... [...] é da sala sim, Lisa, é dos móveis, é das coisas todas. A própria atmosfera que nos cerca parece cheia de secreta hostilidade” (CARDOSO, 2006, p. 59). Lisa, a cunhada, também tem o sono interrompido e os dois personagens relatam terem escutado as vozes um do outro, como um chamamento. É Lisa quem assinala parte da inquietação daquela noite: “os caixilhos quebraram-se com o vento, não ouviu o barulho? Depois, havia um cachorro latindo lugubrememente no fundo do quintal” (CARDOSO, 2006, p. 37). Os uivos complementam a hostilidade sedimentada na casa.

A experiência relacional dos personagens com a casa é próxima do que também é apresentado na abertura do romance brontëano. LC, como a escritora, delimita já nas cenas introdutórias a espacialidade gótica do texto. A coordenação entre objetos, ornamentos, sensação climática, sons, expressa um verdadeiro arranjo por parte do autor para atingir o efeito de medo desejado e, ao concatenar tais imagens literárias, se insere na linhagem da literatura gótica, como seguiremos demonstrando.

No primeiro ato de *O escravo* é possível identificar número considerável de referências aos cômodos da casa e a seus objetos. O primeiro comentário é de Isabel, que destaca uma jarra de rosas, inédita na sala; antes, Augusta não permitia flores em casa devido ao perfume. Logo, descobrimos que o antigo quarto de Silas foi arrumado para abrigar Marcos. O quarto empoeirado estava com gavetas emperradas, argolas sem brilho, mas com cortinas novas, um jarrão de louça com flores, almofadas e castiçais de prata. O único objeto que estava ausente era o jogo de marfim de Silas, vendido por Augusta e substituído por um crucifixo de prata. O que a irmã mais velha tentara fazer era revitalizar o quarto: “você acha

que o terei conseguido? Esta surda luta contra objetos que me parecem tão inabaláveis nos seus antigos direitos...” (CARDOSO, 2006, p. 16), pergunta à Isabel. Em resposta, é contrariada: “não adiantou. Ao contrário, parecem exatamente objetos novos, num quarto envelhecido e abandonado” (CARDOSO, 2006, p. 16).

A investida em uma remodelagem é para que Marcos se distancie das memórias que o espaço poderia lhe suscitar. Os objetos da casa incomodam sobretudo Augusta porque testemunham a presença de Silas; deste, vende também o relógio pequeno que ficava na mesa e admite à Isabel: “estou farta de viver cercada de objetos velhos, já não posso mais respirar o ar de mofo desta casa!” (CARDOSO, 2006, p. 18). Como se falasse consigo mesma, Augusta é assertiva: “é preciso renovarmos constantemente o mundo em que vivemos, Isabel, para que os objetos não nos acusem, na sua muda linguagem, do mal que cometemos e do bem que deixamos de fazer” (CARDOSO, 2006, p. 18). Não podemos, portanto, desconsiderar tais objetos, afinal, a constituição do espaço também se dá na relação que os personagens mantêm com aqueles:

quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. Além disso, nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura. Assim, ao analisarmos um espaço qualquer, por exemplo, casa, navio, escola, etc, não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador. Continente, conteúdo e observador são partes integrantes de uma topoanálise, pois é a junção desses três elementos que forma o que se entende por espaço (BORGES FILHO, 2007, p. 17).

O filósofo James Hillman, no ensaio *Anima mundi: o retorno da alma ao mundo* (1992), ressalta que “cada coisa da nossa vida urbana construída tem importância psicológica” (HILLMAN, 2010, p. 81). Os objetos, para Hillman, testemunham a si mesmos e comunicam o que assumem: “como formas expressiva, as coisas falam: mostram as configurações que assumem. Elas se anunciam, atestam sua presença [...] nos observam independentemente do modo como as observamos [...] a alma do objeto corresponde ou une-se à nossa” (HILLMAN, 2010, p. 90). Um dos exemplos fornecidos pelo filósofo em sua proposição é quando adjetivamos algum espaço de acordo com nossas impressões:

qualificar um prédio de ‘catatônico’ ou ‘anorético’ significa examinar o modo como ele se apresenta, seu comportamento em sua estrutura descarnada, alta rígida, magra, sua fachada envidraçada, frieza dessexualizada, sua explosiva agressividade reprimida, seu átrio interior vazio seccionado por colunas verticais (HILLMAN, 2010, p. 92).

Augusta e Marcos são os personagens que mais apresentam comunicação com os objetos. Apesar de cinco anos distante da casa, Marcos demonstra exímio domínio espacial. A venda do relógio desencadeia um pequeno desconforto entre os irmãos:

Marcos: [...] o tabuleiro de damas sobre a mesa, a lâmpada acesa [...] aqui, um pouco mais ao lado, ficava a velha cadeira de balanço onde dormia aquele gatinho que você criou [...] e ali... ah! Os castiçais de cobre, tal como estão agora. E o relógio... (*Estaca. Augusta faz um movimento de receio*) o relógio... Augusta, onde está o relógio de Silas que não o vejo?

Isabel (*sem poder se conter*): Ela o vendeu, Marcos.

Marcos: Vendeu o relógio, uma lembrança de Silas!

Augusta (*surdamente*): É verdade, eu o vendi. Estamos cheios de objetos velhos, de vez em quando é preciso nos desfazermos de alguma coisa. E depois, que valia um relógio daquele?

Marcos: Não é pelo relógio, Augusta. Mas nunca tínhamos vendido objetos de família. Eles representam alguma coisa a mais, um testemunho que não se deve inutilizar (CARDOSO, 2006, p. 28).

Com Lisa, Marcos queixa-se do desaparecimento de jogo de damas de Silas: “os objetos estavam fora dos lugares, numa desordem premeditada. Olhei para a cômoda e vi, pela marca deixada, que recentemente havia desaparecido dali um objeto que sempre existira naquele lugar: o jogo de Silas” (CARDOSO, 2006, p. 39, 40). Diretamente a Augusta, expõe seu descontentamento: “[...] tenho notado outras faltas, pequenos objetos como um cofre de guardar cartas e uma Nossa Senhora de marfim” (CARDOSO, 2006, p. 49).

Pascoal Farinaccio, no livro *A casa, o pó e a nostalgia* (2019), salienta que “pode-se compreender, por exemplo, a vida de uma casa como fruto dos traços de sedimentação do tempo: o enegrecimento de certa camada de tinta ou da moldura das janelas, as rachaduras numa parede etc” (FARINACCIO, 2019, p. 43). As gavetas emperradas do antigo quarto de Silas, agora, de Marcos, bem como os adjetivos utilizados por Isabel ao descrever suas sensações ao entrar no cômodo exemplificam os efeitos temporais na casa, mesmo que, aparentemente, a sensação dos personagens seja de um tempo que “não passa”, mais estático. O incômodo que Marcos expressa pelo sumiço dos objetos é devido à sua relação de duplo com o irmão falecido Silas, a qual comprovaremos mais à frente; aqui, contudo, expomos essa dinâmica, pois, para o personagem, a perda seria a antecipação da morte: “o apego às coisas não deixa de ser uma forma de protesto humano contra a irreversibilidade do tempo [...] a perda gradativa das coisas que colecionamos ao longo de nossas vidas configura-se, para nós, como uma espécie de ‘antecipação atenuada’ da morte” (FARINACCIO, 2019, p. 69). Marcos trava uma batalha interna e discreta, portanto, contra o desaparecimento do Eu na passagem temporal; vender um relógio de Silas é uma imagem potente, nesse sentido, e é como

propiciar o apagamento do próprio personagem, o que evoca também a questão da morte na trama:

quando a ligação entre a pessoa e a coisa se rompe – ou pela morte da primeira ou pela perda da segunda –, a aversão a aceitar o desaparecimento daquilo que amamos revela o nosso inútil, porém heroico protesto contra a irreversibilidade do tempo [...] terrível resta para sempre a perda daquilo que se ama. Nem sempre a elaboração do luto consegue compensá-la: cada perda é um toque antecipado do último sino, mimetiza de forma atenuada o momento em que deveremos abandonar tudo (BODEI *apud* FARINACCIO, 2019, p. 69).

O antropólogo brasileiro Roberto DaMatta, no livro *O que faz do Brasil, Brasil?* (1986), disserta sobre a divisão de dois espaços sociais – a casa e a rua. As famílias atuam como coletividades, podem ser vistas como uma “pessoa moral”, unitária, mas corporativa (cf. DAMATTA, 1986, p.24). Pensar na casa, assim, é nos referirmos “a um espaço profundamente totalizado numa forte moral. Uma dimensão da vida social permeada de valores e de realidade múltiplas” (DAMATTA, 1986, p. 24). Em certa medida, “não se trata de um lugar físico, mas de um lugar moral: esfera onde nos realizamos basicamente como seres humanos que têm um corpo físico, e também uma dimensão moral e social” (DAMATTA, 1986, p. 25). Dessa forma, a casa revela e marca a “identidade do grupo que a ocupa” (DAMATTA, 1986, p. 26), o que possibilita uma leitura mais ampla, pois “vivemos numa sociedade onde casa e rua são mais que meros espaços geográficos. São modos de ler, explicar e falar do mundo” (DAMATTA, 1986, p. 28, 29).

Um olhar acurado sobre a casa presente no drama cardosiano permite-nos “ler” os personagens como representantes de uma categoria mais ampla; um grupo pertencente a um grupo rural, provinciano, que permanece à parte da industrialização dos centros urbanos, carregando enquanto fantasmagoria um passado familiar dos antigos senhores de fazenda. O envelhecimento é latente na estrutura da casa e no definhamento dos membros pertencentes à classe. A insistência do passado familiar no tempo presente da família é nitidamente um elemento goticizante do texto dramático. Como Fernando Monteiro de Barros pontua, “o Gótico literário estabelecido pelo romance de Walpole tem como um dos seus traços mais distintivos o tema do passado que insiste em assombrar o presente” (BARROS, 2020, p. 84). Acrescido a isto, os nomes dos personagens, de ascendência imperial (Augusta, Isabel...), bem como a crise financeira que enfrentam (Augusta justifica a venda de alguns objetos por necessidades financeiras, ainda mais tendo custeado o tratamento mental de Marcos durante cinco anos...), a voltagem da produção cardosiana no que se denomina Gótico brasileiro, seguindo a perspectiva adotada por Barros, é afirmada.

O plano temporal do texto dramático, em termos narrativos, é o tempo da rememoração, que incorre no tempo presente correspondente ao plano espacial. Os acontecimentos anteriores ao tempo da cena são a todo tempo discutidos e lembrados pelo fato da construção dos personagens estar diretamente vinculada aos eventos do passado, tempo este que afeta e determina os atos daqueles no presente e configura-se aterrorizante, aspecto típico das convenções do gótico. A pesquisadora Júnia Neves considera que tal característica, inclusive, pode ter sido um dos motivos da recepção mista da representação do texto à época:

dois planos temporais: o presente e a rememoração. A maior parte dos acontecimentos estará concentrada no segundo plano e essa foi uma dificuldade para a apreciação da época. Embora *Vestido de noiva* seja ainda mais radical (três planos: memória, realidade e alucinação), sua estrutura espacial facilitou o trânsito de uma para outra dimensão temporal. Em *Lúcio*, os dois tempos acontecem no mesmo espaço e o passado, que predomina, surge apenas através do diálogo das personagens (NEVES, 2006, p. 72).

Mas, afinal, que episódio teria conduzido Marcos ao sanatório? Como era a relação entre o personagem e Silas? Voltemos ao diálogo entre Isabel e Augusta antes do retorno do irmão. Ao lembrar a crise, Isabel indica o aspecto sobrenatural daquela noite: “ouvi da escada as pancadas que ele dava na porta. Tive um sobressalto, custei tanto a reconhecer a voz! Era uma voz inteiramente transformada, lembra-se?” (CARDOSO, 2006, p. 19). O assunto é incômodo porque tal episódio intensificou a angústia que acomete as personagens por cinco anos que, em verdade, já as habitava por meio de Silas, o qual percebemos ao longo do texto por reminiscências que indicam seu comportamento. Destacamos a primeira sugestão da relação entre Marcos e Silas:

Isabel (*timidamente*): A respeito da voz...
 Augusta (*friamente*): Reparou naquilo também? Julguei que tivesse sido apenas eu.
 Isabel: Não! Não! Reparei em tudo. E sabe de uma coisa? Lembrou-me de repente uma outra voz, uma voz conhecida.
 Augusta (sempre no mesmo tom frio, dissimulada): De quem?
 Isabel: Uma voz que eu deixara de ouvir há muitos anos. Lembra-se que nesse tempo eu era quase uma menina, ninguém se importava comigo, Guta, não é verdade que nesse tempo Silas costumava chegar embriagado e que também gritava do alto da escada, tal como Marcos naquele dia? Guta, no dia em que nosso irmão teve a... sua crise, foi a voz de Silas que eu ouvi de novo (CARDOSO, 2006, p. 20).

O agito da família com a chegada do irmão consiste em discernir se Marcos se apresentará “puro”, se estará alheio à influência de Silas ou se sobre o mesmo ainda se encontra tal jugo. Ao longo do desenvolvimento da trama identificamos que se estabelece

uma relação de duplicidade entre os personagens, atrelados a todo instante, sobretudo por meio da voz, como se Marcos estivesse possuído pelo espírito do irmão. No primeiro ato nos é indicado tratar-se de um enredo não limitado ao ordinário, visto que o argumento científico é relativizado pelas personagens, anunciando a quebra de estabilidade que se seguirá: “mas que é que a ciência sabe? Quando um grão de sobrenatural se introduz na engrenagem das coisas, todos os livros de ciência do mundo não bastam para fazê-la andar de novo” (CARDOSO, 2006, p. 23). No trecho selecionado abaixo Augusta confirma a Isabel se tratar realmente da voz do morto:

Augusta (*quase violenta, defendendo-se*): [...] ao penetrar nesta sala, precisamente nesta sala, está ouvindo? – escutei a voz de Silas, a voz do que tinha morrido.

Isabel: Assim não era um sonho...

Augusta: Não, não era, nunca foi um sonho. Deste mesmo lugar em que estou agora, ouvi aquela voz estranha, sobrenatural, gritando que o perdoássemos.

[...] Augusta: Sabia eu, era para mim que ele gritava, era para os meus ouvidos. Ao ver Marcos desalinhado, debruçado na balaustrada, compreendi que aquela carne inocente trazia o peso de um castigo que não merecia. Este é o motivo pelo qual, por ódio a Silas, dediquei-me a lhe arrebatá-lo esta última vítima (CARDOSO, 2006, p. 22).

O quarto separado para Marcos é o antigo quarto de Silas, associação de espaço fundamental para reforçar a contraparte do personagem. O quarto, o mesmo que Isabel aludira no começo do texto, é descrito como um espaço escuro, com gavetas emperradas, um crucifixo de prata e que desperta a sensibilidade de “um lugar onde há muito não soa nenhuma voz humana” (CARDOSO, 2006, p. 16). Transcrevemos um trecho que relata a experiência do personagem ao entrar no quarto: “[...] quando entrei no meu quarto, tive a sensação de entrar no aposento de um morto, com os castiçais enferrujados, os trincos perros, os longos cortinados ondulando na sombra. Jamais poderia dormir tranquilo naquela cama, voltado para aquele negro crucifixo cheio de chagas!” (CARDOSO, 2006, p. 39). A impressão geral do espaço é sintetizada na constatação de Lisa: “há alguma coisa nesta casa que não nos dá o direito de viver” (CARDOSO, 2006, p. 39). Para a cunhada, Marcos chega a confessar o medo de retornar àquele espaço, comprovando o espaço topofóbico: “nem sequer tenho coragem para subir até ao meu quarto” (CARDOSO, 2006, p. 59).

A descrição espacial nos orienta à tônica do texto, da qual estabelecemos em nível metafórico aos segredos dos porões. Se a casa é um instrumento de topoanálise, como apontam as reflexões do filósofo francês Gaston Bachelard em *A poética do espaço*, o quarto de Marcos, espaço associado à intimidade, é local de solidão e exploração do obscuro e, portanto, do que é subterrâneo ao personagem; o porão “é a princípio o ser obscuro da casa, o

ser que participa das potências subterrâneas” (BACHELARD, 2008, p. 36-37) e nele “o habitante apaixonado cava-o cada vez mais, tornando ativa sua profundidade [...] no porão agitam-se seres mais lentos, menos saltitantes, mais misteriosos [...] no porão há trevas dia e noite” (BACHELARD, 2008, p. 37). Trabalhar com essa imagem é considerar as intrigas subterrâneas ao psiquismo do personagem, metáfora “ilustrada [...] por um conjunto de celas com portas frequentemente trancadas a cadeado. Aí se meditam segredos, preparam-se projetos. E, sob a terra, a ação caminha. Estamos realmente no espaço íntimo das intrigas subterrâneas” (BACHELARD, 2008, p. 40). Nas palavras de Bachelard, “o porão é então a loucura enterrada” (BACHELARD, 2008, p. 38), o que é nitidamente presente no personagem cardosiano.

A ligação entre Marcos e Silas é um bom objeto de estudo para o conceito freudiano do *Unheimlich*, do inquietante. Seguindo as reflexões do psicanalista Sigmund Freud, o inquietante “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror [...] aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2014, p. 248, 249). Pensando o vocábulo, “*Unheimlich*: incômodo, que desperta angustiado receio [...] pavor [...] tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2014, 253, 254). Citando Jentsch, Freud destaca o artifício de produção do inquietante em uma história, que “consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não ocupe o centro de sua atenção, para que ele não seja induzido a investigar a questão e esclarecê-la” (FREUD, 2014, p. 256, 257). Um dos temas de efeito do inquietante é o duplo:

[...] são os do “sósia” ou “duplo”, em todas as suas gradações e desenvolvimentos; isto é, o surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas, a intensificação desse vínculo pela passagem imediata de processos psíquicos de uma para a outra pessoa — o que chamaríamos de telepatia —, de modo que uma possui também o saber, os sentimentos e as vivências da outra; a identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu — e, enfim, o constante retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos [...] (FREUD, 2014, p. 263).

Silas trava um embate contra a passagem do tempo, e a subsequente morte, na projeção que detém em Marcos pelo eu cindido; daí a loucura destinada ao personagem, que vê em si o espelhamento do irmão, a qual mantinha repulsa e, paradoxalmente, propicia a manifestação do duplo pelo medo interno que alimenta, como define a pesquisadora Sarah de Sousa Silvestre: “entender o *doppelgänger* em si também é mutável, o último se torna um reflexo ou a figura materializada do primeiro. [...] o *doppelgänger* é uma resposta aos medos

internos; é a materialização de ansiedades” (SILVESTRE, 2019, p. 261). A angústia de Marcos com o estilo de vida e autorreflexão do personagem, principalmente no encaminhamento do último ato, alude, igualmente, à indagação da própria existência, como bem sintetiza o pesquisador Ozéias Filho:

o duplo, como o próprio termo sugere, se constitui de duas partes que se complementam (ou não) em sua essência, ao mesmo tempo em que se repelem em suas características (na maioria dos casos). O fenômeno do duplo nos encaminha também para o questionamento sobre a própria existência, sobre o estar no mundo, o sujeito duplicado sempre será posto em xeque por outra figura que representará ele mesmo e um outro. Nesse sentido, podemos pensar no duplo como uma repartição do eu em dois (ou mais), como é o caso do romance *dostoievskiano*, em que o protagonista se desdobra por meio do processo da esquizofrenia, seu eu doente cria um outro eu, há uma cisão que põe em lados opostos os dois eu's, representados em dois personagens (que na verdade é um só); ou podemos pensar no duplo como um reflexo de dois personagens, que se contrastam e se identificam, e o que há aqui é quase uma fusão entre os dois “eu's”, como é o caso do romance de Stevenson (FILHO, 2015, p. 131).

Outra possibilidade para a aparição do duplo é a dissolução familiar, o que nos parece concernir com o enredo em estudo. A esse respeito, Silvestre comenta a tese do professor da University of Cambridge Andrew J. Webber:

Andrew Webber interpreta o *doppelgänger* como “uma figura de compulsão visual” (1996, p. 1) onde o self é duplicado e a mente é dividida em estados opostos (dentro de um único corpo) ou quando a natureza oposta é exteriorizada em um diferente corpo, objeto ou entidade. A segunda premissa indica que a fala está dividida; também pode estar distorcido. O terceiro argumento é que “o *doppelgänger* é um inveterado executor de identidade” (1996, p. 3); portanto, o duplo tem um desempenho diferente do self, não é uma cópia. [...] Além disso, o duplo “opera como figura de deslocamento” (1996, p. 4), aparece em momentos e locais inconvenientes, por isso perturba e confunde seu hospedeiro. Outra tese é que “o *doppelgänger* é tipicamente um produto de um lar desfeito” (1996, p. 5), então pode representar uma disfunção familiar (SILVESTRE, 2019, p. 260, 261).

A dissolução familiar, dessa forma, torna coerente a inserção do duplo, já que este “foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu” (FREUD, 2014, p. 263). O vínculo de dependência em torno de Silas orbita não apenas em Marcos, mas em Augusta, ainda que seja aquele que melhor apresenta a relação de sombra com o irmão; a voz duplicada, o mesmo quarto e o desfecho do personagem comprovam isto. Augusta, por sua vez, precisa, ainda que paradoxalmente, da presença do irmão falecido e tenta mantê-la por meio de Marcos. A existência torna-se cada vez mais insustentável quando a fronteira entre os dois não está bem demarcada e características são assimiladas por Marcos: “como odiei essa sombra que pesava sobre o meu destino! Onde quer que eu fosse sentia sempre seus olhos me

acompanhando, como se eu tivesse alguma culpa escondida. Cheguei a imaginar que eu era realmente um criminoso” (CARDOSO, 2006, p. 57). Outro traço que estaria na raiz do duplo é justamente as duas perspectivas de um mesmo ser partindo de si mesmo, como observa o filósofo José Gil:

[...] no seio da minha imagem de mim habita a imagem de mim vista pelo outro corpo, de outro ponto de vista (exterior: assim toda a visão — de toda a paisagem e de todos os corpos — implica o espelhamento da minha imagem numa coisa outra; e o espelhamento da sua imagem no meu corpo) (JIL *apud* COHEN, 2000, p. 181).

A dramaturga e crítica Hélène Cixous complementa a leitura freudiana ao observar que o inquietante estaria além da relação de reflexo/contraparte, mas na indefinição do morto e vivo, por exemplo, justamente no entre. A esse respeito afirma:

[...] é o entre que está tingido de estranheza... O que é intolerável é que o Fantasma [ou o Vampiro ou os visitantes do futuro] apaga os limites que existem entre dois estados, nem vivo nem morto; na passagem, o morto retorna na forma do Reprimido. É sua volta que faz com que o fantasma seja o que é, precisamente da mesma forma que é a volta do Reprimido que inscreve a repressão (CIXOUS *apud* COHEN, 2000, p. 119).

Marcos apresenta-se em estado fronteiro. Assume um aspecto fantasmal indiscutivelmente expresso pelo mesmo. Assim que retorna à família exclama: “como é bom voltar para o meio dos vivos” (CARDOSO, 2006, p. 28). Acerca dos tempos no sanatório compara-se, de fato, a um fantasma: “desprendi-me da realidade como se fosse um fantasma. Uma vontade alheia se apossou do meu espírito, uma vontade que já não se prendia mais às coisas concretas da terra...” (CARDOSO, 2006, p. 28). Lembramos que com o duplo, “as coisas que estão em jogo são a instabilidade das fronteiras entre o humano e o autômato ou entre o vivo e o morto, bem como a fragilidade dos limites da identidade” (DONALD *apud* COHEN, 2000, p. 119), o que é relacionável à experiência de Marcos, estranho porque já não é apenas um, mas parte de Silas:

Marcos (*retornando ao tom sombrio e roçando novamente os móveis*): Perdoe, Augusta. Às vezes não posso fugir à impressão de que sou irremediavelmente um estranho. Desertei durante muito tempo. Todas as minhas ligações com a vida foram rompidas, estraçalhadas. Agora, quando é necessário restabelecer-me nesta atmosfera natural, de sentimentos cotidianos, sinto que sou um inadaptado, um ser destinado a vagar sem rumo (CARDOSO, 2006, p. 29).

Marcos comparar-se a um fantasma é significativo, visto que um fantasma lida diretamente com a temporalidade e a perturbação desse fluxo, segundo Erick Felinto: “o

fantasma é aquele que retorna dos mortos e assim perturba o fluxo normal do tempo, da vida e da morte [...] ele é como um instante de tempo aprisionado numa dimensão intermediária” (FELINTO, 2008, p. 21, 22). Alexander Meireles da Silva evidencia o alerta que foge à normalidade e que “o fantasma seria uma manifestação da disruptura da ordem que leva o sobrenatural a penetrar no cotidiano” (SILVA, 2020, p. 25). Por meio do regresso de Marcos, assim, regressa Silas e a repetição de sua história:

ele [o fantasma] é um momento congelado no tempo, uma ruptura com a temporalidade linear, uma repetição sinistra; [...] é uma imagem instável, como numa fotografia fora de foco, mas uma imagem que, de forma paradoxal, pode substanciar-se minimamente; [...] é uma entidade das margens, que habita no território impreciso entre a vida e a morte; localiza-se na dimensão de em entre-lugar; [...] é símbolo e expressão [...] de uma história que almeja ser narrada (FELINTO, 2008, p. 21).

O personagem é motor de alteridade porque desestabiliza a casa. Junia Neves, em sua tese acerca do drama cardosiano, também aponta tal desequilíbrio: “a volta de Marcos abala [...] porque introduz um “estranho”, que estivera ausente nos últimos anos. Ele é o elemento que perturba o equilíbrio (instável) da casa, obriga a rememoração e força outras palavras a virem à tona” (NEVES, 2006, p. 78). A sensibilidade de estarem frente a Silas é questionada pelas personagens; a fala de Augusta corrobora o que propomos aqui: “foi com o seu regresso que o fantasma de Silas penetrou novamente entre nós” (CARDOSO, 2006, p. 74). Neves também reflete acerca da questão identitária: “as personagens não têm, pois, suas identidades maduramente constituídas e o sistema familiar parece um jogo de espelhos em que um é reflexo do outro” (NEVES, 2006, p. 78). Na tradição gótica literária, como ressalta Maria Conceição Monteiro, é comum tematizar embates entre o Eu e o outro, característica marcante no texto dramático:

[...] a questão central é o conhecimento de si e do outro; desse modo, o sujeito deslocado vê-se em estado de caos, de ruptura e esfacelamento, como forma necessária de conhecimento, rejeitando ao mesmo tempo um modelo saturado de normas fixas, buscando assim desconstruir ideologias e convenções (MONTEIRO, 2004, p. 167).

Outra personagem de aspecto fantasmal é Lisa, viúva de Silas, que só deixa o quarto na noite em que Marcos reaparece. A viúva veste preto e surge com um castiçal na mão e, como Isabel, vive reclusa no quarto ao fim do corredor, recebendo as refeições da porta e vista apenas de relance aos pés de um oratório. Acerca dela, Augusta declara: “às vezes chego a esquecer de que ela agora vive em nossa casa e que ocupa aquele quarto no fundo do

corredor. Nunca ouço lá dentro o menor ruído” (CARDOSO, 2006, p. 25). A personagem demonstra-se medrosa, desgostosa com relação à vida e atormentada por lembranças, a ponto de afirmar a Marcos que a rememoração “é o passatempo dos que nada mais esperam da vida” (CARDOSO, 2006, p. 35). Ao lado de Augusta, Lisa é personagem importante para o desencadear dos eventos, pois há entre ela e Marcos um vínculo amoroso reprimido desde a infância, insinuado, inclusive, no dia da possessão: “[...] Marcos parecia realmente possuído pelo espírito de Silas. Confundia as coisas, como alguém que não possuísse a noção muito exata do lugar em que se acha, e até chamava cheio de ternura pela mulher do outro” (CARDOSO, 2006, p. 23).

O diálogo entre Marcos e Lisa, que inicia o segundo ato, é revelador no que concerne a infância dos personagens e o comportamento de Silas. Os dois não apenas admitem o medo que sentiam de Silas e o modo como este os atormentava como também o amor de um pelo outro. É Lisa quem primeiro assume que o amor por Marcos a prendia à casa. Conversam, então, a respeito de uma fuga, ainda que os dois reconheçam que o tempo para eles talvez já tenha passado. A infância é idealizada pelos personagens pela suposta liberdade que sentiam um com outro, pelas brincadeiras e trocas de confissões. A presença do irmão se impunha como uma ameaça, mas ainda não era um interdito para os personagens, repressão que é potencializada na vida adulta, quando Silas se casa com Lisa, por quem Marcos nutria paixão. Voltar à infância é buscar a suspensão dos interditos, tempo, entretanto, irre recuperável. Augusta é taxativa em reconhecer a dependência do personagem deste período: “[...] é realmente um escravo, todos os seus sentimentos estão aprisionados a uma forma inexistente. O que existe de real nele, pertence à sua infância – e há muito que esta não existe mais” (CARDOSO, 2006, p. 58).

Lisa e Marcos tiveram uma infância compartilhada com Silas e, deste tempo, o descrevem como triste, carrancudo, verbalmente agressivo, direcionando insultos a Lisa e simulando ataques para que eles o obedecessem. Lisa depõe da violência física que sofria: “quando há pouco ouvi você falar, senti que estas ideias eram sentimentos nascidos da infância, quando no escuro ele me puxava os cabelos ou mordida os braços” (CARDOSO, 2006, p. 43). Silas era, portanto, um homem manipulador e violento, sobretudo com a esposa, que tinha em Marcos um confidente: “um dia você me mostrou uma nódoa escura no braço – fora ele quem a machucara. Era quase noite, estávamos juntos à porteira que abria para o jardim. Jurei vingá-la” (CARDOSO, 2006, p. 57). Silas, portanto, é um personagem monstruoso no texto dramático. Acerca de sua presença, Lisa admite: “Tinha sempre medo porque sentia sobre mim, constantemente, os seus olhos gelados [...] Silas torturava-me”

(CARDOSO, 2006, p. 34-35). Marcos corrobora a mesma sensação: “[...] sempre me causou um terror animal, obscuro. Às vezes, no silêncio, ouço ainda um gemido ou a sua voz que de longe me pede para perdoá-lo” (CARDOSO, 2006, p. 42).

Augusta reitera a construção do personagem quando confessa a Isabel que Silas lhe sugara a mocidade, além de ser desrespeitada e tratada como um bicho pelo irmão, e é justamente pelo extremo domínio de Silas que teria perdido a capacidade de ternura, o que a moldara a uma existência estéril e atormentada, fundamento do ódio que nutre pelo mesmo. Os objetos e móveis também para ela constituíam-se em penúria por evocarem a presença terrífica do irmão, ocasionando inquietação: “é inútil, não posso dormir com estas coisas aqui. Cada vez que passo junto a esses móveis, vejo uma sombra enorme projetar-se sobre mim como se tivesse a intenção de me interceptar os passos [...]” (CARDOSO, 2006, p. 18).

O texto dramático lida, sobretudo, com o mal moral, e a monstruosidade do personagem é justamente a abordagem metafórica para tratar do que está em discussão: a desintegração da família e os males advindos dessa disfuncionalidade. A transgressão dos limites morais aceitáveis e a experiência familiar angustiante e violenta são metaforizadas na abordagem temática gótica, manifesta não apenas no espaço de terror da casa, mas também na construção de personagens monstruosos. Lembramos, neste sentido, dos apontamentos de Julio Jeha acerca dos monstros, em que estes “fornecem um negativo da nossa imagem de mundo, mostrando-nos disjunções categóricas. Dessa maneira, eles funcionam como metáforas [...] eles estão por um aviso ou um castigo por alguma ruptura de um código – por um mal cometido” (JEHA, 2007, p. 21). O sofrimento que Silas, e posteriormente Augusta, inflige aos demais membros da família por conta da sua postura manipuladora e violenta e o modo como estes o experienciam é transcrito no aspecto monstruoso, por simbolizar a estranheza e o perigo de tal condição: “monstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio [...] o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca” (JEHA, 2007, p. 7).

Novamente, a questão da humanidade e identidade podem ser repensadas frente à monstruosidade dos personagens, sobretudo à renegação da afetividade, da fraternidade em um possível desajuste coletivo, assim como em alusão ao mal na experiência humana, promovendo um questionamento ao Eu e ao outro, já que há uma desfiguração dessas categorias. No livro *De monstros e maldades* (2015), organizado por Luiz Eduardo da Silva Andrade e Josalba Fabiana dos Santos, o pesquisador e a pesquisadora destacam que “a função do monstro seria afetar a ideia de humanidade, questionar os valores e limites do que é

ser humano, mostrando e provando que o “mesmo” é uma categoria tão imprecisa quanto o ‘outro’” (ANDRADE; SANTOS, 2015, p. 11). Thiago Maciel Guimarães, por outro lado, sintetiza o que está agregado ao monstro:

os monstros questionam a humanidade porque confundem a questão de não se saber se carregam humanidade em si e/ou se os outros carregam traços monstruosos deles. Eles são espaços de desconhecimento e dúvidas acerca do homem e os limites de sua humanidade. Portanto, são uma ameaça sobre o saber de si e as fundações do próprio mundo humano. eles questionam os princípios da humanidade fraterna, pois eles denunciam que ela pode ter renegado aquele que pode ser, além de um estranho, um membro da comunidade. Deste modo, o monstro vai além do testemunho sobre o desajuste, ele é uma acusação da perversão da humanidade e de sua crueldade ao renegá-lo. O monstro e sua monstruosidade oferecem ao observador uma denúncia sobre si e o seu lugar. [...] ante o monstro, duvida-se de própria humanidade (GUIMARÃES, p. 103).

Augusta incomoda Marcos porque, apesar de vítima do perfil opressor de Silas, a personagem partilha, em verdade, a mesma natureza monstruosa do irmão falecido; para ela, Marcos desvenda: “[...] você estava pronta para a luta... mas Silas ainda existia. Só ele existia então nesta casa. Você não tinha direito a coisa alguma, ele a tratava como uma inimiga, como um animal daninho, como... Augusta, é melhor confessar que ele a conhecia melhor do que nós” (CARDOSO, 2006, p. 51). Os dois, portanto, Silas e Augusta, espelham traços comuns ao vilão gótico. Daniel Serravalle de Sá pontua que “o vilão geralmente tem algo de magnético ou perturbador” (SÁ, 2010, p. 78), além de ser comum na tradição literária gótica achar “exemplos de intimidação na forma de olhos ou olhares temíveis” (SÁ, 2010, p. 84). A confluência de significados que envolve o antagonista engloba também “os desejos estranhos, a falta de controle, as motivações veladas, forças destrutivas, etc.” (SÁ, 2010, p.74). É Sá ainda quem destaca a personalidade obsessiva e propensa a acessos de fúria do vilão (SÁ, 2010, p. 80), características, enfim, presentes nos personagens, reconhecíveis de modo mais amplo na figura de Silas.

Augusta tem a mesma necessidade de domínio e agressividade de Silas. Isabel é o melhor exemplo de personagem que se torna um ser inerte e fechado em si mesmo a partir da vigilância extrema de Augusta, sempre à espreita: “sou uma espécie de guarda: devo estar vigiando constantemente as portas e as janelas” (CARDOSO, 2006, p. 48). Como Silas, a personagem age como um vampiro psíquico, sugando a energia dos irmãos e cunhada. Os olhos vigilantes também são os de Augusta, que estuda sua presa, postura da qual Marcos não consegue se esquivar: “tenho a impressão de estar constantemente vigiado, seguido passo a passo por dois olhos implacáveis. Desde que entrei aqui imaginei ser esta a sensação do animal que fareja a presença do caçador” (CARDOSO, 2006, p. 50). Nesta perspectiva a

personagem lembra a análise de Luiz Costa Lima acerca do romance de Cornélio Penna, na qual o crítico utiliza o conceito de rapinagem para certas personagens de constituição vampiresca, perfil daquele que “vigia, com olhos e ouvidos atentos”, “espreitando”, pondo-se como “vigilante”, tendo como olhar o da “desconfiada espreita” (LIMA, 1976, p.69).

É a morte do irmão, de causa não explicitamente dada, que permite a expansão do controle de Augusta; a fala de Marcos expressa essa transposição de poder:

[...] mal tínhamos nos libertado do domínio de Silas, já sentíamos de novo dois olhos ávidos que nos rondavam e o esforço dessa vontade que procurava se impor ferozmente, tanto mais que dormira até aquele minuto, subjugada pelo medo. Só aí compreendemos o perigo que a presença de Silas havia afastado. Era ele o único que estava à sua altura, o único que sabia lutar com as mesmas armas que você usava. E desde então começamos a repassar as mesmas emoções já vividas [...] (CARDOSO, 2006, p. 75).

O controle excessivo da irmã culmina no terceiro e último ato quando esta propõe um casamento entre Lisa e Marcos, empenhando-se para apagar a imagem de Silas da família, que fora marido de Lisa. Entretanto, tal atitude é percebida por Marcos, que sabe que a mesma trama por seus próprios interesses. No embate final entre os irmãos Augusta decreta a sentença de Marcos: “[...] você jamais se livrará de mim. Não passará nunca de um corpo sem sombra, de uma voz sem eco, de um espectro igual à Isabel” (CARDOSO, 2006, p. 76). É uma presença que parece inescapável para o personagem, que se mostra fraco frente a este ser, afinal, a mesma relação com Silas seria estendida à irmã, a de ver-se como escravo: “[...] quando estiver sozinho, lembrar-se-á de que estou presente à elaboração dos seus pensamentos mais íntimos. Se estiver dormindo, surgirei implacável nos seus sonhos. Cada gesto que fizer, cada emoção que germinar no seu coração, de tudo eu saberei [...]” (CARDOSO, 2006, p. 76).

Outra vez, um objeto de Silas age sobre Marcos. Sem saída, Marcos arquiteta a libertação dos domínios da família. A navalha de Silas era observada por Marcos desde novo: “[...] a navalha de Silas. Quantas vezes eu a vi fechada naquele estojo de veludo, cuidadosamente colocada fora do nosso alcance!” (CARDOSO, 2006, p. 78). Luciana Colucci acentua o elo entre ornamentos e personagens, o que é essencial para a tessitura gótica, além de revelar mais aspectos da subjetividade do personagem:

Ornamentos que em termos de efeitos de significado/sentido, têm uma função e uma ação na narrativa. Falando metaforicamente e dependendo do tópico, os 'ornamentos' podem ser considerados como relíquias 'sagradas' ou como 'profanas'. Além disso, em algumas circunstâncias, esses ornamentos tornam-se elementos de mediação entre os mundos natural e sobrenatural. Ao trazer o foco para os "objetos", eles não

são mais meras circunstâncias na câmara. Os ornamentos criam um elo de sustentabilidade essencial para a tessitura gótica: homologia entre personagem e espaço. O lugar e os ornamentos podem se tornar parte da personalidade e da subjetividade do personagem e vice-versa (COLUCCI, 2017, p. 167)⁸.

O proprietário da navalha ter sido Silas só corrobora a influência sobrenatural que o espírito do irmão exerce na casa, mas sobretudo em Marcos, que é atraído ao objeto: “lá estava ela, sobre o veludo vermelho, tal como sempre a vira desde a minha infância [...] hoje atirei-me sobre ela, cego, sentindo que sua lâmina permanecera durante todo este tempo à minha espera” (CARDOSO, 2006, p. 79). Marisa Gama-Khalil, ao comentar o argumento do teórico francês Michel Viegnes sobre os objetos, traz um complemento interessante à discussão: a presença da alma nos objetos e estes enquanto projeção do sujeito, de modo benéfico ou não, discussão iniciada no início deste capítulo:

O teórico francês Michel Viegnes (2006) argumenta sobre o valor dos objetos na construção da ficção literária e, indagado sobre a presença de uma alma nos objetos inanimados, ele assevera que, quer se trate de um objeto benéfico ou de um objeto amaldiçoado, distorcendo e degenerando a realidade, o objeto sempre será o suporte de uma projeção do próprio sujeito, o qual investe no objeto seus desejos, seus sonhos ou seus pavores e seus medos. Nessa linha de compreensão, o inexplicável dos objetos seria invocado por aquilo que há de inexplicável no próprio sujeito [...] (GAMA-KHALIL, 2017, p. 51).

Sangue; a última palavra a encerrar o drama. O texto dramático cardosiano, nessa abordagem, aproxima-se da produção do dramaturgo sueco August Strindberg, do qual Lúcio foi leitor. Mario Carelli, ao abordar o percurso dramático do escritor, realça que este “escolheu inscrever-se na tradição do ‘drama psicológico’, com crises, mortos, situações paroxísticas, na linha de Ibsen, Strindberg, Tchekhov” (CARELLI, 1988, p. 99). Ao analisar o teatro de Strindberg o crítico Sábado Magaldi ressalta a metáfora vampiresca empregada pelo dramaturgo que nos serve aqui:

[...] o deserto íntimo precisa ser povoado. Despojada de matéria própria, a personagem procura alimentar-se com a substância da outra. “Devorar ou ser devorado” – nessa alternativa única resume-se a possibilidade de afirmação do ser [...] daí a presença crescente do tipo do vampiro na dramaturgia de Strindberg. Um personagens esvaziam as outras de seiva, sustentam-se pela destruição do mundo à volta (MAGALDI, 1989, p. 204).

⁸ O texto em língua estrangeira é: “Ornaments that in terms of effects of meaning/senses, have a function and an action in the narrative. Speaking metaphorically and depending on the topic, the ‘ornaments’ can be considered as ‘sacred’ relics or as ‘profane’ ones. Furthermore, in some circumstances, these ornaments become elements of mediation between the natural and supernatural worlds. While bringing the focus on to the ‘objects’, they are no longer merely circumstances in the *chamber*. The ornaments create a link of essential sustainability for the Gothic tessiture: homology between the character and space. Place and ornaments can become part of the character’s personality and subjectivity and vice-versa”.

O vazio interior das personagens é tamanho que se enredam em uma relação perversa na qual a sobrevivência só é possível na aniquilação do outro, de modo que a família não oferece estabilidade ou segurança, mas destruição. A estes personagens fantasmais o cotidiano familiar é opressor e os sentimentos nutridos em ódio. O afeto lhes é vedado em uma intimidade que é perigosa, na qual, para os que não participam do jogo sádico, a possibilidade de fuga reside apenas na morte. A disfuncionalidade da família bem como a desintegração identitária dos personagens é metaforizada por diversos artifícios da “maquinaria gótica” em um texto altamente angustiante e que finda por interrogações de criaturas abandonadas em um mundo que lhes é hostil.

3 A EXPERIÊNCIA FEMININA NA CASA TOPOFÓBICA DE *A CORDA DE PRATA*

3.1 O perigo do espaço doméstico

O enredo de *A corda de prata* (1947) pode ser traduzido em poucas palavras: um lar burguês é perturbado pela mudança de comportamento repentina da mulher, Gina. O que particulariza o texto dramático de Lúcio é sua habilidade de transformar uma trama banal em um percurso vertiginoso do qual saímos tateando os possíveis significados. Pois este é, também, um texto misterioso, no qual acompanhamos uma lenta gradação da loucura. Em três atos e com cinco personagens, o relacionamento tempestuoso de Gina e Renato é o assunto de principal interesse, acompanhados do médico Dr. Vitor, da empregada Júlia e da Mulher de Preto. Nosso estudo é centrado na personagem Gina, bem como na espacialidade gótica do texto dramático.

Como Marcos, anteriormente, é quase indissociável analisarmos nossa protagonista à parte de sua casa. Ainda que o texto dramático forneça, inicialmente, informações contidas, um dos principais indicativos góticos da produção está aí, seja na clausura ressaltada pelo espaço trancado ou nos móveis desorganizados que adiantam a desconfiguração familiar. A personagem está oculta no segredo. O quarto do casal é tão opressor quanto a sujeição ao casamento. Em verdade, neste espaço, Gina perde-se em devaneios, em uma ânsia pulsante por um tempo que não lhe será dado porque é passado e, agora, apenas se insinua em uma obscuridade melancólica: “também ficávamos assim antigamente. Lembra-se? Era em nossa casa, na varanda, e o luar brilhava sobre o rio [...] ainda há lua, há sempre uma grande lua imóvel sobre o rio” (CARDOSO, 2006, p. 181-183). Em outro momento, Gina é capaz até de escutar o rio: “está chovendo? [...] ainda não tinha adivinhado que rumor era este. Pareceu-me ser um riacho escorrendo, pesado, sob o ímpeto da chuva” (CARDOSO, 2006, p. 174).

A casa próxima ao rio sobre o qual há uma lua, imagem recorrente de incursão onírica do casal, é um dos indicativos da solidão e nostalgia da qual é acometida a personagem principal, bem como de acordo ao seu psiquismo. Também é a primeira evidência de um passado, a princípio misterioso, que incorre no tempo presente. O rio associado ao mistério e à perda, à passagem do tempo e ao vazio sentido por um tempo que aprisiona o ser. O isolamento e a melancolia se expressam nos delírios vertiginosos de Gina, que está à parte da coletividade e de si mesma, reclusa em um ambiente doméstico opressor, perturbada por um

passado irredimível, a vida anterior ao casamento, que assombra o casal em memórias. O casamento, aliás, é o evento catalisador para os comportamentos alterados da protagonista.

A lua, astro repleto de simbolismos e com forte vínculo ao imaginário gótico literário, corrobora a solidão da personagem, mas também fortalece a relação do texto com o feminino, o sonho e a noite, o que Anne Williams já afirmou em *Art of Darkness* (1995): “aspectos da natureza caracteristicamente associados à noite gótica, à lua, aos pântanos, às tempestades e a todos os tipos de violência e desordem significam o indisciplinado princípio feminino” (WILLIAMS, 1995, p. 86)⁹. A noite, além desse campo associativo, é produtora de medo ao longo da história. Jean Delumeau, em *História do medo no Ocidente* (2009), considera que o medo da noite está relacionado aos perigos subjetivos, daí a inquietação desenvolvida até mesmo em adultos de que algo terrível pode estar à espreita ou prestes a acontecer (cf. DELUMEAU, 2009, p. 141). Gera-se um sentimento de vulnerabilidade à medida que a luz diminui, pela perda da possibilidade humana de manipulação do ambiente (cf. TUAN, 2005, p. 170). Por isso, é quase intrínseco à construção de uma narrativa gótica a ambientação noturna, pois esse estado “desassegura”, até mesmo por aspectos biológicos do ser humano, como uma visão mais aguda da escuridão do que os animais, o que facilita a atividade imaginativa que lhe é inerente:

Já o medo na escuridão pode tornar-se mais intensamente e mais geralmente um medo da escuridão. Mas este último existe também por outras razões mais internas e que se prendem à nossa condição. A visão do homem é mais aguda do que a de muitos animais, como o cão e o gato; desse modo, as trevas deixam-no mais desamparado que muitos mamíferos. Além disso, a privação de luz atenua os “redutores” de atividade imaginativa. Esta, liberada, confunde mais facilmente do que durante o dia o real e a ficção e corre o risco de desorientar-se fora dos caminhos seguros. É ainda verdade que a escuridão nos subtrai à vigilância de outrem e de nós mesmos e é mais propícia que o dia aos atos que nos reprimimos de encarar, por consciência ou temor: audácias inconfessáveis, empreendimentos criminosos, etc. Enfim, o desaparecimento da luz nos confina no isolamento, nos cerca de silêncio e portanto nos ‘desassegura’. Um tanto de razões convergentes que explicam a inquietação engendrada no homem pela chegada da noite e os esforços de nossa civilização urbana para fazer recuar o domínio da sombra e prolongar o dia por meio de iluminação artificial (DELUMEAU, 2009, p. 142; 143).

Os elementos oníricos com que abrimos nossa análise ampliam as significações do texto dramático, mas é a casa que fortalece a estética febril e misteriosa do enredo e abre outros rumos de interpretação que, logo veremos, apresenta toda uma tradição no romance gótico.

⁹ O texto em língua estrangeira é: “Aspects of nature characteristically associated with Gothic-night, the moon, the moors, storms and all sorts of violence and disorder-signify the unruly female principle”.

Gina mantém-se reclusa e imóvel no cômodo mais abafado da casa, pouquíssimo mobiliado (há apenas a cama do casal e um divã), paredes em cor cinza escuro em um espaço incomunicável ao restante da casa, configurando-se um ambiente de extrema reclusão, prisional mesmo, como a própria rubrica assinala: “é uma porta gradeada, de varões grossos como os de uma prisão” (CARDOSO, 2006, p. 167).

Diferente de *O escravo*, onde encaminhamos a análise para a prevalência da topoanálise gótica em uma trilha investigativa no mobiliário e objetos e a experiência dos personagens com estes, em *A corda de prata* apontaremos tais conexões, quando válidas, mas nos apoiaremos mais na relação do espaço metaforizado no dilema feminino em uma sociedade patriarcal. Nesse texto dramático, o fracasso do projeto familiar burguês é exposto – e a atuação feminina é fundamental para que isso se efetive. Consideremos que a família, enquanto instituição social, se apresenta, ao longo de sua solidificação, como reguladora das relações, sobretudo no tocante à sexualidade:

[...] desde tempos imemoriais, a família havia sido o centro organizador de paixões desenfreadas, o núcleo da preservação de estimadas crenças, o instrumento preferido da socialização. Era a família que estabelecera as regras, garantira a obediência aos tabus e dirigira as energias eróticas. No século XIX a família de classe média era a responsável por tudo isso (GAY, 1988, p. 303).

É a esfera privada familiar, portanto, que energiza a trama; o lar burguês nos é apresentado enquanto espaço de inquietação, passível de jogos de poder entrelaçados pelo teor erótico das relações íntimas, que findam em expressões de violência. Deste modo, o texto de LC também contesta a instituição matrimonial regida pelo patriarcado. A personagem feminina está sob a regência do poder do marido e a ruptura só é possível no vínculo entre o vampirismo e a clausura. Lembramos que o gótico se define, em sua tradição literária, na fronteira da cultura burguesa e “ao encenar dilemas sociais e psicológicos, tanto confronta a burguesia em suas limitações como lhe oferece, dialeticamente, modos de transcendência imaginária” (VASCONCELOS, 2004, p. 12).

A manifestação da violência no espaço doméstico é recorrente no Gótico; não são raras nesta tradição literária produções que tematizam relações íntimas e perversas, por meio do vampirismo ou não. Pensemos, por exemplo, em Catherine Earnshaw e Heathcliff, o jovem de Corinto e sua noiva, Romuald e Clarimonde, respectivamente criações de Emily Brontë em *O morro dos ventos uivantes*, de Goethe em *A noiva de Corinto* e de Théophile Gautier em *A morta apaixonada*. Na linhagem do gótico literário, desde a origem setecentista, *O castelo de Otranto* (1764) tematiza a tensão familiar partindo do castelo e do vínculo

aristocrático de *Manfredo*, assim como os romances de Ann Radcliffe, como *Os mistérios de Udolpho* (1794), utilizam do mesmo topos narrativo. Do convento de Matthew Lewis, ao castelo de *Drácula*, aos bosques da novela *Mathilda* (1959) de Mary Shelley, o espaço é parte das interdições aos personagens, sobretudo as ligadas à sexualidade. As casas, assim, fecham o homem, confirmam seu isolamento, “não se constituem em refúgios, mas em ambientes fechados, verdadeiras prisões” (BUENO, 2006, p. 528).

A imagem topográfica do castelo, se considerarmos como referência *Os mistérios de Udolpho* (1794), por exemplo, pode ser lida como “personificação ameaçadora do poder masculino” (MONTEIRO, 2004, p. 40), o que, na atualização moderna, dá-se também com as casas:

[...] o castelo de Udolpho constitui um bom exemplo de questionamento pela narrativa gótica da soberania das estruturas de poder. Isolado, o castelo torna-se um espaço para o horror, o estranho, mostrando-se uma versão grotesca do lar da classe média inglesa, onde as mulheres devem agir como anjos e sentirem-se, também, num espaço protegido. Vê-se, assim, que toda a contextualização do castelo ridiculariza a ideologia do espaço da mulher (MONTEIRO, 2004, p. 43).

Ainda que, obviamente, o espaço do convento ou castelo não seja o do texto cardosiano, é possível pensar tal *locus* em termos de representação não só pelas descrições do espaço, mas em nível temático e metafórico, já que o vampirismo da personagem apresenta estreita relação com sua clausura. As paredes de cor cinza, a ausência de janela, a porta gradeada como as de uma prisão e o fato do cômodo não se comunicar com outros da casa são características bastante sugestivas de um espaço de reclusão e topofóbico. A cor cinzenta, por si só, designa uma “cor de luto aliviado (...) uma impressão de tristeza, de melancolia, de enfado” (CHEVALIER, 1996, p. 248).

Com a passagem para o século XIX, ocorre a transposição topográfica do gótico: dos castelos, abadias e conventos da tradição setecentista para a casa burguesa e a realidade urbana dos centros industrializados. Fred Botting, no texto introdutório de *Gothic* (1996), considera que as paisagens, antes focadas em locais montanhosos e selvagens, são transmutadas para a cidade com suas ruas labirínticas e escuras, evocando a mesma sensação de violência e ameaça dos castelos e florestas góticos, reforçando a relação política e social do gótico às preocupações de seu próprio tempo (cf. BOTTING, 1996, p. 2).

O espaço trancado dramatiza, assim, a submissão da personagem feminina às obrigações do casamento, a opressão patriarcal expressa, neste caso, pelo *manus mariti*, o poder do marido, e, de modo mais amplo, a inadaptação do sujeito ao coletivo. A família,

nestas obras, “não é um porto seguro”, funcionando mais como “um regulador das relações sexuais” no qual “as relações de poder estão inscritas nos direitos e obrigações dos membros da família” (THERBORN, 2006, p. 12). São tais obrigações e deveres aos quais Gina não tenciona atender. Afinal, é após um mês de casados que a personagem começa a apresentar sintomas estranhos, sobretudo alterações de humor e o isolamento. Uma passagem que exemplifica as cobranças do marido é: “[a Gina] é preciso que você mude o seu modo de proceder [...] não sei o que fiz, dei um murro na mesa [...] Disse-lhe: ‘você precisa compreender que se casou comigo e que portanto deve aceitar certas obrigações!’ Ela ficou muito pálida e não respondeu coisa alguma” (CARDOSO, 2006, p. 149).

Maria Conceição Monteiro, ao comentar o romance *The Monk*, de Matthew Lewis, anota: “o espaço trancado define na narrativa a fronteira entre a repressão e a voracidade sexual, e as interferências nos espaços levam à tragédia” (MONTEIRO, 2004, p. 51). Lembramos também do vínculo tenso entre espaço doméstico burguês e a personagem feminina considerado por Sandra Vasconcelos:

[...] lugar do *Unheimlich*, que faz do mundo doméstico e privado da casa, teoricamente seguro e protegido, repositório de segredos, deslizando entre fantasia e realidade, o romance gótico dá voz ao reprimido, a conflitos irresolvidos, ao misterioso, ao inominável. Muitas de suas tensões se concentram primordialmente em torno da figura feminina que, no contexto da ascensão da burguesia, enfeixa os nós e problemas de difícil resolução no interior de sua ideologia: seu lugar, seu papel, casamento, amor, desejo, sexualidade. Sob o signo da opressão, do despotismo e da superstição, enquadra a mulher dentro dos padrões e normas do comportamento burguês, contribuindo para sua domesticação e controle (VASCONCELOS, 2004, p. 12).

O mal-estar da personagem é parte, portanto, de uma indisposição às imposições que a cercam, pois sobre si há o agenciamento de forças patriarcais amplamente amparadas socialmente, como o poder marital, a subjugação ao trato médico, a religião e, por que não, a própria consciência influenciada pela norma coletiva (a preocupação da personagem com a vergonha que poderia vir a ter e os comentários que viriam dos vizinhos exemplifica bem este ponto).

O artigo “O velho assunto”, escrito por Dante Costa e publicado em 1947 no jornal “Leitura”, é um exemplo de que, no Brasil, o casamento e as questões morais pertinentes a este sacramento ainda provocavam intensa discussão, sendo, segundo autor, assunto amplamente discutido no período – o que não é tão diferente das discussões acerca da instituição familiar no país do século XXI:

[...] as vivas e recentes discussões travadas no mais novo partido político brasileiro, quando ‘católicos militantes’ e ‘socialistas avançados’ entraram a discutir sobre a inclusão do divórcio, no programa partidário, velho assunto – o casamento – continua a ser o objeto central da vida, em qualquer tempo e em qualquer idade (COSTA, 1947, p. 14).

Dante Costa considera as perspectivas filosóficas de Bertrand Russel, Will Durant e Keyserling no tocante às discussões de casamento indissolúvel ou divórcio, amor no casamento, adultério, e expõe a intervenção religiosa no assunto, dado mais pertinente à nossa discussão: “é que as autoridades da Igreja têm defendido para o Brasil, talvez, o papel de último país católico, de expressão democrática, a não admitir o divórcio” (COSTA, 1947, p. 14).

A família nuclear do texto dramático não deixa de mostrar-se como o modelo familiar que intenta conter qualquer “energia perigosa”, como ressaltado pelo crítico social Christopher Lasch ao rever as relações entre a mulher e o espaço doméstico: “o esforço para controlar a sexualidade na família era inspirado pelo mesmo impulso que se expressiu no movimento progressista – o impulso de tentar controlar energias perigosas, fossem elas sociais ou sexuais” (LASCH, 1999, p. 184). Gina é perigosa porque menospreza o sacramento religioso, as supostas obrigações de esposa, as recomendações medicinais, enfim, a qualquer modo de empecilho à sua liberdade:

[...] minha liberdade? Sempre a tive, desde criança. O meu lema sempre foi: ir onde quiser [...] eu faço o que quero. O fato de ser tão livre me embriaga – e pode acreditar, não me desfarei tão depressa assim dos meus direitos [...] sim, amo ao meu marido. Mas não o amaria mais, no dia em que o sentisse um empecilho à minha vontade (CARDOSO, 2006, p. 186-189).

Se a concepção histórica burguesa acerca da mulher é desta como “anjo do lar”, nada mais propício do que elencar a casa como cenário gótico. A passagem para o século XX provoca uma adaptação a seu tempo, situando a rua, a cidade, o crescimento urbano como espaço do caos, ofertando uma realidade doméstica que já não é segura – e a produção literária gótica não só assume isto como tônica recorrente, mas também reage à instituição burguesa, em geral, arruinando-a. A pesquisadora Cleia Schiavo Weyrauch sintetiza o espaço intranquilo no qual se transformou a cidade industrial e seu conseqüente enclausuramento:

[...] os centros das cidades transformaram-se em cenários de horror e violência, de revolta e indignação [...] o aumento da criminalidade faz com que a cidade se enclausure, encha-se de grades nos edifícios e nas praças; nas casas, as trancas transformam-nas em verdadeiras fortalezas. As ruas, territórios de trabalho dos excluídos, são também de roubos, sequestros e crimes de todos os tipos. A violência

faz a população recolher-se à noite ao interior das casas [...] (WEYRAUCH, 2011, p. 5).

O geógrafo sino-americano Yi-fu Tuan em *Paisagens do medo* (2005) menciona o medo duplo que o crescimento urbano provoca, tanto pelo desassossego da rua, mas também pelo confinamento no lar: “[...] o lar, ainda que seja um refúgio das ameaças externas, não está isento de conflitos [...] nos tempos modernos o lugar-comum do homicídio não é a rua, mas a residência privada” (TUAN, 2005, p. 205, 206). A cidade, por sua vez, transforma-se em um labirinto, produtora de desorientação, mostrando-se um verdadeiro espaço de medo, até mesmo pela heterogeneidade de pessoas que a habita e a incerteza de suas procedências:

construída para corrigir aparente confusão e o caos da natureza, a cidade em si mesma se transforma em um meio ambiente físico desorientador, no qual os prédios de apartamentos desabam sobre seus habitantes, ocorrem incêndios e o trânsito ameaça a vida e mutila as pessoas. Apesar de cada rua e prédio – e na verdade todos os seus tijolos e blocos de pedra – serem sem dúvida os produtos de planejamento e reflexão, o resultado final pode ser um imenso labirinto desordenado (TUAN, 2005, p. 233; 234).

Além dos crimes e do medo que advém das ruas, para a mulher a condição se intensifica quando a autoridade de um pai ou marido ainda é sentida. Na literatura brasileira, a escritora Júlia Lopes de Almeida, por exemplo, dramatiza os infortúnios femininos nesta sociedade, em contos góticos como *O caso de Ruth*, do livro *Ânsia eterna*. O conto gótico da escritora americana Charlotte Perkins Gilman é um outro exemplo comunicável ao nosso estudo. Em *O papel de parede amarelo* (1891) a personagem feminina principal está rodeada pelo marido e irmão, ambos médicos que convencem a todos de sua doença e, sobretudo o marido John, tenta controlar a mesma, em um comportamento que infantiliza a mulher. Na literatura, o espaço doméstico funcionou como ambiente possível de contestação de certas práticas e horrores que a família burguesa tentava ocultar; local, portanto, de alteridade, onde manifestações de ordem sobrenatural questionam problemas reais, sociais:

[...] o gótico – discurso considerado como forma menor, superficial, rasa – usa dispositivos que fogem das ideologias literárias e sociais vigentes, para manifestar o imaginário, o desejo, o conflito do ser; daí a representação literária operar de forma diferente nesse gênero, ou seja, o discurso gótico não busca a fuga de uma realidade; ao contrário, apenas desconstrói essa realidade (MONTEIRO, 2004, p. 166).

Em um primeiro momento do texto dramático parece-nos tendencioso conceber a personagem Gina como a parte que prejudica o bem-estar dos parceiros, afinal, somos apresentados a ela pela perspectiva do marido, do médico e da empregada. Entretanto, uma

leitura atenta aos pequenos incidentes relatados pelo marido permite-nos pensar que por meio deste se dá um abuso psicológico sutil. A reivindicação do personagem Renato, ao exclamar “[...] Gina, sou seu marido!” (CARDOSO, 2006, p. 161) é um bom exemplo. O cotidiano repressor no qual Gina está inserida manifesta-se na fala em que declara: “não tenho um só minuto de sossego desde que pisei nesta casa” (CARDOSO, 2006, p. 161). Outras pequenas remissões do texto indicam o perfil sensual da personagem e a tentativa de repressão sexual, como quando o marido reclama da sua insistência em usar um *negligé*, espécie de robe de tecido fino e transparente.

Os artifícios góticos narrativos, assim, são um recurso adequado para dar conta das ameaças da ordem social e teriam tradução temática no que “parece dominar a ficção gótica: a natureza do poder, da lei, da sociedade, da família e da sexualidade” (VASCONCELOS, 2004, p. 11). Entre Gina e Renato estabelece-se uma dinâmica de tratamento e relação de poder que nos inspira a refletir sobre o que há de monstruoso no privado, no particular, o que, de certo modo, não deixa de ser uma prefiguração do que é projetado no coletivo. A narrativa gótica, afinal, é também marcada por aspectos sociais, um modo possível de expressão de temores compartilhados, medos que se mantinham no privado em um mundo em constante transformação que oferece pouca estabilidade, sendo, desse modo, em sua própria constituição, caótico e, pela adaptação a seu tempo, um movimento moderno:

[...] o gótico tornou-se uma tradição artística que codificou, por meio de narrativas ficcionais, um modo de figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade [...] o que se chama de uma literatura gótica é, pois, a convergência entre uma percepção de mundo desencantada – com as cidades modernas, com o futuro que o progresso científico nos reserva, com o papel insignificante do homem no cosmos, com a própria natureza dessacralizada do homem (FRANÇA, 2017, p. 117).

O estudo de Anne Williams estabelece um bom parâmetro para o que discutimos aqui. Williams identifica a ligação do Gótico com as mudanças nas categorias e estruturas sociais, observadas nas contestações da Revolução Francesa. A instabilidade do período seria desencadeadora das ansiedades refletidas na ficção:

[...] podemos especular que, em um nível cognitivo fundamental, a geração repentina de centenas de histórias sobre famílias *in extremis* sugere ansiedade generalizada em relação às estruturas culturais básicas. Assim, as convenções góticas não só podem se encaixar facilmente nas ficções históricas (ou na "história familiar" de uma nação), mas também podem expressar ansiedade sobre convulsões sociopolíticas. A relação amplamente observada entre o gótico e as convulsões da Revolução Francesa é, portanto, bastante congruente com essa teoria. Histórias publicadas sobre comportamento familiar bizarro e perturbador podem servir para

deslocar ansiedades geradas por um mundo que está mudando das maneiras mais perturbadoras (WILLIAMS, 1995, p. 89)¹⁰.

Para a autora, no romance de Horace Walpole já percebemos a fundição de uma dinastia, um enredo familiar em uma atmosfera gótica, na qual operou dentro da lógica que regia a família patriarcal, mas possibilitando a subversão pela ameaça à estrutura familiar:

[Walpole] gerou a possibilidade de uma narrativa operando dentro das regras que regem a família patriarcal e, por extensão, o governo e a Igreja, e ao mesmo tempo ameaçar sua destruição. Dentro das paredes confinantes dessas estruturas interligadas e interdependentes, ele convidou seus leitores a contemplar os Outros sombrios de sua cultura e deles próprios. Como todos os sonhos - mesmo pesadelos - as narrativas góticas permitiram que seu público confrontasse e explorasse, e simultaneamente negasse, um tema que marca o nascimento da sensibilidade romântica (e moderna): que "a Lei do Pai" é um paterfamilias tirânico e que vivamos em suas ruínas (WILLIAMS, 1995, p. 24)¹¹.

O estudo de Williams é centrado na influência do patriarcalismo e no desenvolvimento disso na escrita gótica masculina e feminina porque ela identifica que foi justamente a família patriarcal que forneceu o "mito" organizador da literatura gótica (cf. WILLIAMS, 1995, p. 29). Por isso, inclusive, muitos escritores e escritoras apresentam afinidades com a tragédia shakespeariana, pelo seu aspecto de romance familiar, em um período histórico no qual há uma tensão entre a nova autoformação da família e o poder pela família regido pelo patriarcado (cf. WILLIAMS, 1995, p. 32), o que nos conduz à afirmação categórica de que o romance gótico é um romance familiar:

O "gótico", em contraste com outras formas de romantismo (ou qualquer modo de expressão literária), é determinado - na verdade "sobredeterminado" - pelas regras da família. Simultaneamente, porém, a estrutura familiar também gera os enredos que ocorrem dentro do gótico, pois impõe um certo equilíbrio de poder, tanto pessoal quanto político: poder que pode repercutir através das gerações com tanta certeza quanto fortunas - ou maldições familiares - podem ser herdadas.

¹⁰ O texto em língua estrangeira é: "[...] we might speculate that at a fundamental cognitive level, the sudden generation of hundreds of stories about families in extremis suggests widespread anxiety about basic cultural structures. Thus not only may Gothic conventions fit easily into historical fictions (or a nation's "family history"), they may equally express anxiety about sociopolitical upheavals. The widely remarked relation between Gothic and the upheavals of the French Revolution thus is quite congruent with this theory. Published stories about bizarre and disturbing family behavior may serve to displace anxieties generated by a world that is changing in the most unsettling ways".

¹¹ O texto em língua estrangeira é: "[...] generated the possibility of a narrative operating within the rules that govern the patriarchal family, and by extension, government and the Church, and yet at the same time threaten their destruction. Within the confining walls of those interlocking and interdependent structures, he invited his readers to contemplate the dark Others of their culture and of their very selves. Like all dreams-even nightmares-Gothic narratives enabled their audiences to confront and explore, and simultaneously to deny, a theme that marks the birth of the Romantic (and modern) sensibility: that "the Law of the Father" is a tyrannical paterfamilias and that we dwell in his ruins".

Literalmente e metaforicamente, os enredos góticos são enredos familiares; romance gótico é romance familiar (WILLIAMS, 1995, p. 22; 23)¹².

Assim, as convenções góticas que surgem no fim do século XVIII exploram os poderes do patriarcado, as estruturas que se interrelacionam, como a família e a Igreja, bem como o masculino e o feminino. No castelo, artefato ligado a uma família, há uma diferença entre a estrutura externa, pública, que organizaria o privado, que conota, culturalmente, ao feminino, em seus quartos, masmorras e sótãos:

um castelo é algo feito pelo homem, um artefato cultural ligado ao nome de uma família específica. Essa estrutura tem um aspecto privado e outro público; suas 'paredes, torres, muralhas sugerem identidade externa, os "corredores do poder", consciência; ao passo que suas masmorras, sótãos, quartos secretos e passagens escuras ocultas conotam o culturalmente feminino, o sexual, o maternal, o inconsciente. É uma identidade pública que envolve (e organiza) o privado, a lei que envolve, controla, obscura alteridade "feminina". As paredes da casa a defendem do mundo exterior ("A casa de um homem é o seu castelo") e escondem os segredos que ela cria. A estrutura incorpora os princípios da ordem cultural (WILLIAMS, 1995, p. 44)¹³.

Por essa razão, a casa, na narrativa gótica, é extremamente significativa. Para Williams, “a casa imponente com um segredo terrível é certamente uma – possivelmente a característica ‘central’ da categoria "Gótica" em seus primeiros anos” (WILLIAMS, 1995, p. 39)¹⁴. A casa mal-assombrada, por exemplo, “põe em jogo as ansiedades, tensões e desequilíbrios inerentes às estruturas familiares” (WILLIAMS, 1995, p. 46)¹⁵.

O antropólogo Roberto DaMatta, ao estudar as relações que formam a sociedade brasileira, indica a casa como espaço moral; para o autor, “é possível ‘ler’ o Brasil de um

¹² O texto em língua estrangeira é: “Gothic, in contrast to other forms of romance (or any mode of literary expression), is determined-indeed "overdetermined"-by the rules of the family. Simultaneously, however, family structure also generates the plots that occur within Gothic, for it imposes a certain balance of power, both personal and political: power that may redound through the generations as surely as fortunes-or family curses-may be inherited. Literally and metaphorically, Gothic plots are family plots; Gothic romance is family romance”.

¹³ O texto em língua estrangeira é: “[...] a castle is a man-made thing, a cultural artifact linked with the name of a particular family. This structure has a private and a public aspect; its 'walls, towers, ramparts suggest external identity, the "corridors of power," consciousness; whereas its dungeons, attics, secret rooms, and dark hidden passages connote the culturally female, the sexual, the maternal, the unconscious. It is a public identity enfolding (and organizing) the private, the law enclosing, controlling, dark "female" otherness. The walls of the house both defend it from the outside world ("A man's home is his castle") and hide the secrets it thereby creates. The structure embodies the principles of cultural order”.

¹⁴ O texto em língua estrangeira é: “The imposing house with a terrible secret is surely one-possibly the-"central" characteristic of the category "Gothic" in its early Years”.

¹⁵ O texto em língua estrangeira é: “the nightmarish haunted house as Gothic setting puts into play the anxieties, tensions, and imbalances inherent in family structures”.

ponto de vista da casa” (DAMATTA, 1987, p. 19). A casa, assim, é um espaço de significação social, parte das esferas de sentidos que “constituem a própria realidade e que permitem normalizar e moralizar o comportamento por meio de perspectivas próprias” (DAMATTA, 1987, p. 52). A casa, bem como suas relações, figura, assim, como metáfora da sociedade brasileira. Ainda segundo o antropólogo, “para se falar do Brasil de modo global fala-se melhor utilizando-se da imagem de uma mulher” (DAMATTA, 1987, p. 141).

Luís Bueno, ao analisar a obra de Cornélio Penna, autor com o qual Lúcio Cardoso “tem mais de um ponto em comum” (BUENO, 2006, p. 534), conclui ser esta uma obra que

[...] trata especificamente do Brasil – se são fantasmas que povoam seus livros, são fantasmas brasileiros. [...] é também nesse sentido que sua obra construiu um retrato da vida feminina dentro da família brasileira que, embora fragmentado, é forte denúncia da submissão em que vive aqui a mulher (BUENO, 2006, p. 548, 549).

Como ressalta o pesquisador, a partir das experiências de 1930 no romance brasileiro, figurou-se outros problemas brasileiros, além das questões econômicas e de luta de classes, principalmente os papéis e funções destinados à mulher. Para Bueno, os escritores considerados católicos, como Penna e Cardoso, foram, curiosamente, uns dos que mais concederam destaque à mulher em seus livros, o que o faz ver em uma obra de LC a mais complexa história de uma mulher escrita por um homem (cf. BUENO, 2006, p. 37). Essa percepção é interessante ao oferecer um viés de interpretação alternativo às produções que, por equívocos, continuam à margem de estudos que focalizem o “elemento social” na obra cardosiana:

de certa forma, os autores católicos, que se viam, ou eram vistos, ou ambas as coisas, como desinteressados de dar testemunho direto de seu tempo, de um jeito ou de outro o deram pelo destaque que concederam à questão feminina em seus livros. Quem lê a obra de Cornélio Penna não pode deixar de notar como o abafamento total da vida da mulher é significativo nela, atravessando-a até seu último romance, *A menina morta*. É significativa também a contribuição de Lúcio Cardoso, com *Mãos vazias*, uma novela publicada já no final da década, em dezembro de 1938, que, ao lado dos livros do próprio Cornélio Penna, é a mais complexa história sobre uma mulher escrita por um homem nos anos 30 e o texto mais bem acabado do autor naquele período (BUENO, 2006, p. 327; 328).

No estudo de Pascoal Farinaccio acerca de um romance de Cornélio Penna, o pesquisador também destaca a experiência de violência que pode estar vinculada às convenções da família patriarcal: “em Penna é caracterizada pela imersão psicológica na opressão e no medo onipresente, na convivência humana sombria e triste. É uma casa perpassada pela experiência da violência. Veremos como essa violência deriva das

convenções da família patriarcal [...]” (FARINACCIO, 2019, p. 133). As janelas fechadas, por exemplo, o abafamento da casa simbolizaria um universo patriarcal que se fecha em si mesmo, evitando contatos exteriores (cf. FARINACCIO, 2019, p. 148). Na personagem Gina, o conflito exposto é o nascimento de um novo comportamento da mulher, que já não estaria condicionada ao lar e a domesticidade proveniente do ideal burguês novecentista. Se “o feminino assume um aspecto relacional básico na estrutura ideológica brasileira como ente mediador por excelência” (DAMATTA, 1987, p. 141) não nos parece vã a construção da personagem feminina empregada por Lúcio e, menos ainda, que ela se exprima enquanto personagem vampiresca, pois é pela potência feminina que o patriarcado é arruinado, como bem apontam os estudos de Anne Williams.

3.2 O vampirismo da personagem feminina

Por meio da personagem feminina também há o desprezo aos preceitos cristãos, afinal, o Cristo preso à cruz parece impotente em relação à solidão que o acomete. À nível de exemplificação, reproduzimos abaixo dois momentos significativos que atestam a percepção da personagem acerca desses ideais:

Gina (*amarga*): Sim, casamo-nos. Isto quer dizer que pertencemos um ao outro, de corpo e alma. Não é o que a Igreja diz? Mas engana-se, Renato, eu não acredito nestas tolices e sei muito bem que não temos o mesmo pensamento e desejamos coisas diferentes. (CARDOSO, 2006, p. 161).

[...]

Vítor: Talvez haja mais alguma coisa. Não acredita em Deus?

Gina: Não acredito em nada.

Vítor: Quando perguntei se não ia muito longe, é porque temia que fosse além do permitido.

Gina (*contendo-se*): E se fosse? Quem marca as linhas que não podemos atravessar?

Vítor: É exatamente o que eu temi. Não é bem de um médico que a senhora tem necessidade.

Gina: De que é então?

Vítor: De um padre. Só um padre poderia lhe dizer onde Deus traçou as linhas dos nossos limites.

Gina: Um padre não conseguiria remover a solidão que me devora [...] (CARDOSO, 2006, p. 187).

Se a fé cristã está vedada à personagem, há ainda o amor, em um movimento parecido ao descrito por Freud em seu ensaio *O mal-estar na civilização*. Em certo sentido, quando o psicanalista discute o sentimento oceanográfico que estaria por trás da necessidade de religião

ou ainda a busca por felicidade e prazer que estaria no íntimo humano e o possível isolamento da realidade como preservação frente ao sofrimento, assim como o desencanto com avanços técnicos e científicos, nos inspira ao analisar os modos de configuração da personagem. Há, também, uma tensão na identidade do Eu que se percebe não apenas na incursão do seu duplo, mas no sentimento de posse que haverá com o objeto amado, seu marido Renato. Logo ao final do primeiro ato, em meio a uma discussão do casal, Gina reflete: “costumo perder a noção de tudo... não saber mais onde me encontro. Uma só voz existe dentro de mim! ‘Quem sou eu?’ – e é como se fosse um grito primitivo, qualquer coisa aflita e desamparada entre as quatro paredes da alma” (CARDOSO, 2006, p. 163). Freud, no mesmo ensaio, considera a segurança advinda do sentimento de saber quem somos, limite que só não é preciso no estado de enamoramento, em que as fronteiras se atenuam; daí a personagem exigir tão veementemente o amor do marido, pois espera por meio deste o resgate de si mesma, diluída a partir do próprio casamento:

[...] no auge do enamoramento, a fronteira entre Eu e objeto ameaça desaparecer. Contrariando o testemunho dos sentidos, o enamorado afirma que Eu e Tu são um, e está preparado para agir como se assim fosse. Algo que pode ser temporariamente abolido por uma função fisiológica também poderá ser transtornado por processos mórbidos [...] também o sentimento do Eu está sujeito a transtornos, e as fronteiras do Eu não são permanentes (FREUD, 2011, p. 9; 10).

É comum ao projeto literário de LC seres que agem por meio da dominação e aniquilação do outro, desenvolvendo relações interpessoais cruéis. Em *A corda de prata*, a construção da personagem feminina é em um campo associativo entre a tradição mítica de Lilith, a vampira e a *femme fatale*, o que confere um teor erótico a mesma, sendo o erotismo via possível de salvação. “Que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros? Uma violação que confina com a morte? Que confina com o assassinato?” (BATAILLE, 2014, p. 41) pergunta o filósofo francês Georges Bataille em sua reflexão *O erotismo*. Renato serve à Gina como vínculo ao mundo exterior, à interpretação da realidade, e do mesmo exige um tipo de amor diferente:

Gina (*ardente e suplicante*): Queria, Renato, que você me desse todo o amor que lhe fosse possível. Não o amor comum, mas uma espécie de amor que não existiu ainda, um amor como só advinham os condenados, ou os leprosos desta vida! Preciso de um pouco de chama para o meu ser gelado, para a pobre alma aprisionada que carrego comigo! (CARDOSO, 2006, p. 163).

O vínculo entre morte e sexualidade e a necessidade de continuidade de seres que são descontínuos, tópicos explorados por Bataille, assim como a percepção de que

“essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 2014, p. 40) são noções presentes ao desenvolvimento do casal, visto que a relação de Gina e Renato é agressiva, seja pelo ódio da esposa ou nas falas autoritárias do marido, e também erótica nos episódios de vampirização, enfim, aspectos que culminam em um entorpecimento do personagem masculino frente ao feminino, como logo demonstraremos com fragmentos do texto dramático, e no conseqüente assassinato de Renato. Lembramos que “o elemento erótico é um ponto-chave do imaginário do vampiro [...] esse aspecto é quase essencial na relação entre vítima e vampiro. Deve ser considerado não só no sentido carnal e sensual” (CARVALHO, 2010, p. 487).

É Bataille, ainda, no ensaio no qual aborda a romancista inglesa Emily Brontë em *A literatura e o mal*, quem ressalta a ligação entre amor e morte: “porque a morte aparentemente é a verdade do amor. Assim como o amor é a verdade da morte” (BATAILLE, 1989, p. 12). Como exposto, os personagens partilham da solidão, do vazio, da desorientação, um isolamento no qual residiria justamente a questão sexual, que quer ultrapassar-se, se exceder no outro:

[...] o fundamento da efusão sexual é a negação do isolamento do eu, que só conhece o desfalecimento ao se exceder, ao se ultrapassar no abraço em que a solidão do ser se perde. Quer se trate de erotismo puro (de amor-paixão) ou de sensualidade de corpos, a intensidade é maior na medida em que a destruição, a morte do ser transparecem. O que se chama de vício decorre desta profunda implicação da morte. E o tormento do amor desencarnado é tanto mais simbólico da verdade última do amor quanto a morte daqueles que ele uniu os aproxima e os enternece (BATAILLE, 1989, p. 13).

Nas palavras do poeta inglês Percy Bysshe Shelley, publicadas em 1840, em *Sobre o Amor*, resgatamos uma definição também pertinente ao que propomos aqui:

O que é o amor? É aquela poderosa atração [...] quando descobrimos dentro de nossos próprios pensamentos o abismo de um vazio insuficiente, e procuramos despertar em tudo que somos, uma comunhão com o que experimentamos dentro de nós próprios [...] nós nascemos em um mundo, e há algo dentro de nós que, a partir do instante em que vivemos, mais e mais cobiça a seu semelhante (SHELLEY, 2008, p. 10).

Esta cobiça pelo semelhante não seria a busca por comunhão com o que somos, com o Eu que é o outro e, portando, meu reflexo? Se considerarmos os textos em questão, não serão poucas as vezes nas quais os personagens estendem sobre o outro olhares perscrutadores, intimidadores, como Renato ao tentar decifrar a esposa: “você já reparou, Júlia, como inclina ela a minha cabeça e me olha bem nos olhos, numa febre de quem procura alguma coisa?”

(CARDOSO, 2006, p. 151). Mas o encontro com o que já somos por meio da alteridade desperta potências intrínsecas, em uma relação quase de Dr. Jekyll e Mr. Hyde, do romancista Robert Louis Stevenson, ou tantos outros exemplos presentes na literatura universal. O olhar, tão destacado, é um dos recursos mais recorrentes do vampiro para hipnotizar sua vítima, outra evidência presente na construção da personagem:

o olhar simboliza o jogo ambíguo entre o esconder-se e o desvelar-se [...] ver e não-ver é algo que está implícito nos vultos com que se manifestam tantas figuras vampíricas [...] o olhar é por excelência o meio de sedução e do poder de enfeitiçamento que o vampiro exerce sobre a vítima. Via de regra, não é pela força que o vampiro subjuga a vítima, mas é o seu fascínio a fazê-lo. Por vezes a vítima enfeitiçada se mostra como a presa hipnotizada de uma cobra: percebe o ataque, mas não consegue evitá-lo (CARVALHO, 2010, p. 493).

O Mal, assim, aparece como possibilidade de expor paixões; é “como se o Mal fosse o meio mais forte de expor a paixão” (BATAILLE, 1989, p. 14). Da mesma forma, o prazer da violência de um Marquês de Sade, a contemplação da degradação de outro ser humano em seu aspecto erótico: “no sadismo, trata-se de ter prazer com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano” (BATAILLE, 1989, p. 14). O escritor francês André Breton parece ter constatado um ponto no qual isto poderia ser possível: “tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável deixam de ser percebidos contraditoriamente” (BRETON *apud* BATAILLE, 1989, p. 26).

Jaime Ginzburg, por sua vez, em *Literatura, violência e melancolia*, alerta para a constituição do prazer no movimento violento:

[...] o comportamento violento pode constituir um prazer, uma satisfação [...] o erotismo admite componentes destrutivos [...] existe prazer no movimento agressivo [...] agressividade e erotismo teriam em comum a capacidade de construir tensões e desequilibrar o estado habitual das relações do sujeito com o mundo externo (GINZBURG, 2012, p. 43).

Lembra-nos Bataille: “há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental pela morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas” (BATAILLE, 2014, p. 42). Gina e Renato fragmentam-se em seus percursos. É a loucura que, ao fim, estabelece o elo entre os dois personagens, além dos atos de violência, que “está associada a processos de constituição negativa do sujeito” (GINZBURG, 2012, p. 75), apresentados aqui em uma confusão identitárias. Há, para os dois personagens, uma

conclusão de abandono da criatura em um mundo sem Deus, aspecto tão caro à produção de Lúcio Cardoso.

A descrição inicial de Gina evoca seu caráter vampiresco: “vestida com um longo *deshabillé* negro, surge no alto da escada. A cor do vestido acentua-lhe a extrema palidez. Seus olhos, dilatados, são rodeados de escuro” (CARDOSO, 2006, p. 159). Uma característica marcante da personagem, que será realçada no decorrer do texto dramático, é a palidez, característica típica da mulher fatal, como aponta Mario Praz (1996, p. 204).

A descrição da historiadora Margareth Rago da *vamp* que se solidificaria no cinema do século XX é quase um retrato da personagem Gina; lembramos: a sensualidade de Gina é latente, apesar de inserida de modo discreto pelas rubricas. O cabelo solto, as vestes sensuais, a pele pálida e os olhos escuros estão todos ali:

[...] no cinema, a força misteriosa e sobrenatural da *vamp*, com seu poder magnético expresso nos olhos negros, contrastando com a palidez assustadora da pele, é reforçada pelo artifício das roupas sedosas, brilhantes e ousadas, dos longos cabelos negros sensualmente escorridos sobre os ombros nus, que ameaçam enredar o homem como uma aranha devoradora. Theda Bara derrota as lateias dos cinemas, entre 1914 e 1918, representando Carmen, Salomé e Cleópatra (RAGO, 2008, p. 229).

Quando elencamos personagens como Carmen, Salomé e Cleópatra estamos modestamente sistematizando uma produção cultural, sobretudo marcada no século XIX, de representações sociais da feminilidade bastante dialógicas. Peter Gay, em seu estudo *A experiência burguesa*, considera como o medo e as subsequentes alterações sociais nos direitos da mulher provocaram uma produção artística que elegeu a mulher perigosa como tema recorrente:

[...] o século XIX estereotipou essa mulher, conferindo-lhe imagens reconhecíveis e diversas, porém praticamente intercambiáveis. Pintores e poetas reviveram e aprimoraram mulheres fatais do passado distante, dos mitos religiosos e das lendas históricas, ou então inventaram sua própria imagem da *femme fatale* [...] a mulher perigosa veio a constituir-se num dos temas prediletos da criação literária e artística do século [...] o que não passava de um fio d'água na primeira metade do século XIX cresceu até se tornar uma torrente caudalosa na segunda metade, se bem que as personagens não tivessem mudado nessa passagem: a fêmea vingativa, a cortesã assassina, a vampira imortal, todas elas mantiveram em suas garras a imaginação do século XIX [...] tais mulheres levam os homens a um sofrimento apaixonado e talvez a uma morte precoce (GAY, 1988, p. 150; 151).

A diabolização da mulher, contudo, começa séculos antes no imaginário cultural de diversos povos, como demonstra Jean Delumeau, quando o “[...] homem definiu-se como apolíneo e racional por oposição à mulher dionisíaca e instintiva, mais invadida que ele pela

obscuridade, pelo inconsciente e pelo sonho” (DELUMEAU, 2009, p. 464) e se sentiu a ambiguidade da mulher que dá vida e anuncia a morte (cf. DELUMEAU, 2009, p. 465), como a representação da deusa hindu Kali, que repercutiu no desenvolvimento literário do vampiro feminino (cf. SILVA, 2010, p. 18):

a deusa hindi Kali, mãe do mundo, é sem dúvida a representação mais grandiosa que os homens forjaram da mulher a uma só vez destruidora e criadora. Bela e sedenta de sangue, ela é a deusa ‘perigosa’ a quem é preciso sacrificar todos os anos milhares de animais. [...] ela provoca a explosão da vida. Mas ao mesmo tempo espalha cegamente as pestes, a fome, as guerras, a poeira e o calor opressivo. À sanguinária Kali correspondiam de certa maneira, nas mentalidades helênicas, as Amazonas ‘devoradoras’ de carne humana, as Parcas que cortavam o fio da vida, as Erínias ‘assustadoras’, ‘loucas’ e ‘vingadoras’, tão terríveis que os gregos não ousavam pronunciar seu nome (DELUMEAU, 2009, p. 466).

À mulher, portanto, atribuiu-se uma identificação, apoiada por homens da Igreja, juízes leigos, de um ser predestinado ao mal (cf. DELUMEAU, 2009, p. 477), que interferiria no percurso espiritual do homem, que temia o canibalismo sexual da parceira, daí ela lhe ser “fatal”: “mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido” (DELUMEAU, 2009, p. 468). Logo, é coerente que, no texto dramático, Gina apareça situada próxima ao mito de Lilith. Seu temperamento é um dos primeiros indícios.

Lilith, a primeira mulher criada, na tradição cabalística, após um desentendimento com Adão a respeito da igualdade entre os dois, foge do Éden e desde então se torna a “perturbadora do leito conjugal” (CHEVALIER, 1996, p. 548). A representação de Lilith prenuncia, por sua vez, a imagem das lârnias, seres que “são amorosas e desejam os prazeres do amor, mas sobretudo a carne dos humanos, e os seduzem proporcionando-lhes prazeres amorosos, os mesmos que elas querem para saciar-se” (LECOUTEUX, 2005, p. 83), que se desdobra na vampira. Na perspectiva da multiplicidade de elementos que compõem o vampiro, Carvalho nos complementa ao introduzir as criaturas da Antiguidade clássica que são agregados ao vampiro feminino:

a empusa, a mormoliceia, a lamia e a strix da Antiguidade clássica seriam, na cultura ocidental, as criaturas mais antigas aproximáveis do vampiro. [...] A empusa grega é uma espécie de demônio feminino multiforme; apresenta-se como uma mulher formosa para seduzir as suas vítimas, de que se alimenta. [...] suas vítimas são preferencialmente crianças ou jovens. [...] lârnica teria sido uma rainha da Líbia, que, ciumenta de seus filhos, mandou que lhe trouxessem todas as outras crianças, e então as devorou [...] em Roma, a lârnica também foi assimilada à strix, que com frequência é retratada como uma maligna ave noturna (CARVALHO, 2010, p. 504).

Ao final do segundo ato, a luz escurece lentamente e a cena é representada em obscuridade na qual estão Renato, com a cabeça inclinada no colo de Gina, que lhe afaga os cabelos. Renato mostra-se lânguido, em estado de torpor enquanto Gina exerce um certo grau de hipnotismo: “eu com a mãos nos seus cabelos... devagar... até que você adormecesse... [...] bem devagar... como uma criança... como alguém que nada sabe... como um filhinho meu... [...] é preciso que durma [...] é preciso que você fique como uma criança... sem cuidados” (CARDOSO, 2006, p. 182-183). No terceiro ato, o mesmo procedimento será utilizado pela personagem: “quero-o assim, Renato, tranquilo como um pequeno animal cansado. Quero-o sem revolta, inteiramente, mais meu do que o próprio sangue que me corre nas veias [...] até que o cansaço o faça adormecer” (CARDOSO, 2006, p. 199-200).

Acerca da mulher fatal, Mario Praz considera: “a função da chama que atrai e queima é exercida pelo homem fatal [o herói byroniano] na primeira, e pela mulher na segunda parte do século. [...]” (PRAZ, 1996, p. 192). A atitude de Gina espelha ares de Cleópatra, uma das primeiras encarnações românticas da mulher fatal (PRAZ, 1996, p. 91), que mata o homem que a ama:

Cleópatra, como o louva-a-deus, mata o macho que ama. (...) o enamorado é normalmente um jovem e mantém-se uma atitude passiva; é obscuro, inferior à mulher na condição ou na exuberância física, e ela está diante dele na mesma relação que a aranha fêmea, o louva-a-deus, etc. estão diante do respectivo macho: o canibalismo sexual é aqui monopólio da mulher (PRAZ, 1996, p. 192).

O código de conduta da mulher foi uma das preocupações do crescimento urbano-industrial. O medo que o homem sente da mulher, por sua vez, também eclodiu no pensamento burguês na segunda metade do século XIX, com a ocupação maior dos espaços sociais da mesma. Como realçado pela historiadora Margareth Rago,

[...] o século XIX, em especial, reforçou muitas concepções negativas e estigmatizantes sobre a condição feminina, principalmente ao recorrer a métodos supostamente científicos para provar sua inferioridade física e mental em relação ao homem. No Brasil, o pensamento da minoria culta sobre a mulher foi essencialmente conservador, privilegiando a ideologia vitoriana da domesticidade (RAGO, 2008, p. 175).

O século XIX, assim, estereotipou a mulher, “conferindo-lhe imagens reconhecíveis e diversas, porém praticamente intercambiáveis [...] a mulher perigosa veio a constituir-se num dos temas prediletos da criação literária e artística do século” (GAY, 1988, p. 150), em uma produção artística que “procurou estabelecer os limites da sexualidade feminina e desnudar suas regiões erógenas” (RAGO, 2008, p. 229). Recorre-se ao vampiro enquanto sintoma

social e metáfora erótica para abordar assuntos delicados do curso social; sabe-se, também, do vínculo “entre o mito do vampiro e a sexualidade, em especial a feminina, bem como a reação da sociedade a esta” (ARGEL; NETO, 2008, p. 42). Desde a época vitoriana, a sexualidade feminina agressiva era vista “como uma degeneração dos códigos morais e sociais” (ARGEL; NETO, 2008, p. 42), daí a recorrência da vampira como modo de representação, visto que o conceito de vampiro é reconfigurado de acordo a seu tempo histórico, assim como suas definições são tributárias de certas visões de mundo – o imaginário, as crenças, as representações simbólicas de certas populações, etc (cf. CARVALHO, 2010, p. 476):

[o vampiro é] sujeito à evolução, à adaptação dos vários ambientes culturais que habita. As características que o definem e as linhas de demarcação da espécie podem ocasionalmente ser tênues, visíveis apenas se analisadas sobre a perspectiva de sua história evolutiva. Assim, o estudo das origens e do modo como se desenvolvem os diversos vampiros literários permite reconhecer linhagens diferentes dentro da espécie ‘vampiro’ (ARGEL; NETO, 2008, p. 50).

Quando Gina adoece, a insinuação de seu passado vem por Júlia: “na minha terra todos diziam... [...] que a patroa não regula bem. O senhor mesmo não se lembra que sua mãe lhe disse isto um dia?” (CARDOSO, 2006, p. 150). Mas é com a chegada de Dr. Vitor que Renato relata o acontecido e traça com este um quadro médico da esposa: “mordeu-me [...] brutalmente, sem explicar-me coisa alguma” (CARDOSO, 2006, p. 153). As queixas são as seguintes: dorme até tarde, demonstra alterações bruscas de humor, sendo expansiva e próxima em alguns momentos, mas em outros fechada em si mesma, “dores de cabeça. Reumatismo. Indisposição. Falta de apetite [...] tem até febre” (CARDOSO, 2006, p. 153). Os sintomas teriam começado um mês depois do casamento: “não nos casamos há muito tempo. Depois de amanhã completaremos oito meses de vida em comum. Pois bem, poderia dizer, com certeza, que um mês depois...” (CARDOSO, 2006, p. 155).

Após outra discussão do casal, na qual Renato tem ímpetos violentos, a rubrica orienta a cenografia: “lentamente a luz escurece. Até o final do ato, a cena deve ser representada em obscuridade” (CARDOSO, 2006, p. 181). A alteração na iluminação indica a atmosfera noturna, onírica, do delírio. Renato se encontra com a cabeça no colo de Gina, que em “tom sombrio e distante” (CARDOSO, 2006, p. 181), relembra o passado do casal, antes do casamento (CARDOSO, 2006, p. 181). Envolvidos em atmosfera lunar, Gina acaricia os cabelos do marido, que justifica o ferimento em sua mão com a mordida de uma aranha. Gina supõe: “deve ter sido uma aranha escura e venenosa, quando você estava dormindo” (CARDOSO, 2006, p. 182).

Dentre as diversas denominações dos vampiros, em termos de sentido e etimologia da palavra, o vocábulo *murony*, da Valáquia, província da Romênia, mostra-se apropriado à condição vampírica de Gina, já que se acredita que o ser vampírico poderia metamorfosear em diversos animais, especificamente na aranha. Além disso, ele “não deixa obrigatoriamente marca no pescoço da pessoa cujo sangue ele suga, o que reforça o temor dos homens ante um caso de morte súbita” (LECOUTEUX, 2005, p. 106). De fato, a atividade vampírica da personagem não é explicitamente no pescoço, mostrando-se muito mais gradual, hipnótica, em um processo lento de dominação. A aranha, além de metáfora recorrente da mulher fatal na literatura e também em falas do senso comum, quando consideramos algumas espécies que devoram o macho por exemplo, surge como imagem na qual se pode descobrir “um conteúdo sexual latente” (CHEVALIER, 1996, p. 72), como fica evidente na passagem, na qual Renato se vê esmaecido diante do hipnotismo da esposa. Nesse sentido, a protagonista pode ser associada também à relação parasitária dos súcubos, femininos, em ataques que se davam durante o sono da vítima: “[...] o onírico é um elemento privilegiado para um tratamento propriamente fantástico do tema do vampiro. Além disso, o ataque durante o sono evidencia a associação do vampiro com o íncubo e o súcubo, e com eles, o conteúdo sexual reprimido e o inconsciente” (CARVALHO, 2010, p. 490).

Com a fragmentação e adaptação do modelo original do vampiro, surge também “o conceito da ‘esponja psíquica’ [...] vampiros metafóricos que drenam a energia alheia” (ARGEL; NETO, 2008, p. 45). É possível atribuir tal característica à personagem Gina pela percepção de sua atitude para com Renato, que é a de hipnose, além da drenagem da energia, o que, agregados à atmosfera lunar, conduzem Renato ao entorpecimento. A própria construção textual de Lúcio, na cena em questão, é ressaltada pelo uso da pontuação: “até que você adormecesse... devagar... bem devagar... como uma criança... como alguém que nada sabe... como um filhinho meu... devagar...” (CARDOSO, 2006, p. 182). Tal momento talvez seja o que melhor evidencia o teor sexual de Gina que, voluptuosa, como destacado pela rubrica, declara:

Eu afagarei seus cabelos, devagar, bem devagar, até que a madrugada chegue. E seu rosto também, Renato, seu rosto pálido, assim, até o pescoço... até esse pescoço macio... esse pescoço lânguido onde o sangue bate delicado... e que parece ter sido feito para a carícia de uma corda (CARDOSO, 2006, p. 183).

O texto é altamente sugestivo quanto ao perfil vampiresco de Gina e manifesta a sensualidade desta mulher, caráter exacerbado na vampira, bem como em Lilith, que “é antes

de tudo uma sedutora de homens” (PRAZ, 1996, p. 250). Lembramos que, com um vampiro, “[...] a aproximação da vítima quase sempre se dá através de sua sedução; a tensão se sustenta entre o impulso e o perigo de se entregar” (CARVALHO, 2010, p. 488). Questões de ordem sexual são tematizadas desde o poema de Goethe, um dos primeiros a abordar a vampira na poesia moderna, pelo resgate do perfil das lârnias que “são amorosas e desejam as delícias do amor, mas, sobretudo, a carne dos humanos, que seduzem, proporcionando-lhes prazeres amorosos” (ARGEL; NETO, 2008, p. 23), abordando de tal forma, “tanto a sedução da *femme fatale* como o amor além da morte, que se tornariam temas favoritos dos escritores românticos” (ARGEL; NETO, 2008, p. 23).

O episódio de vampirização vem acompanhado da ambientação sombria, logo, se relaciona ao psiquismo de Gina, visto que tal cena ocorre em seu quarto, no espaço claustrofóbico, extensão da própria personagem. O amor misturado ao susto que Renato admite sentir por Gina corresponde ao comentário de Mario Praz acerca da mulher fatal em D’Annunzio: “o homem experimenta o horror pela mulher e, ao mesmo tempo, uma atração própria daquele senso de horror” (PRAZ, 1996, p. 247). O movimento de Renato é quase o mesmo deste homem, que, ao se render a Gina com promessas de amor, mostra-se passivo, lânguido, momento no qual a voluptuosidade da mulher desperta. Isto lembra a alteração de perfis própria do movimento romântico; após a época na qual dominava na literatura o super-homem byroniano, “é a mulher que é fria, insensível, fatal, ídolo; o homem é que sofre de paixão, cai a seus pés como um faquir” (PRAZ, 1996, p. 184).

Reconhecemos associação constante, na construção de significação do texto, com imagens românticas, o que é não apenas explicado na inclinação de LC às tais posturas, como também ao fato da parceria literária entre o Gótico e o Romantismo. Segundo Anne Williams, o “Gótico e Romântico não são dois, mas um” (WILLIAMS, 1995, p.176)¹⁶, pois, em sua perspectiva, “o gótico e o romântico expressam um único impulso literário” (WILLIAMS, 1995, p. 175)¹⁷. Nick Groom também menciona como a produção gótica impressionou a nova geração (os Românticos), que teriam atualizados muitos de seus temas (cf. GROOM, 2012, p. 87), o que também é percebido por Sá: “em essência, o Romantismo promove uma especialização de determinados temas, imagens literárias, convenções narrativas e características discursivas preexistentes nos textos góticos. (SÁ, 2019, p. 14).

¹⁶ O texto em língua estrangeira é: “Gothic and Romantic are not two, but one”.

¹⁷ O texto em língua estrangeira é: “that Gothic and Romantic express a single literary impulse”.

3.3 “Ela sou eu mesma”: o duplo de Gina

O texto dramático encontra maior ressonância à estética gótica quando, além do perfil vampiresco de Gina, insere seu duplo, a personagem intitulada Mulher de Preto, produzindo, outra vez, o efeito do inquietante, como vimos com o personagem Marcos em *O escravo*. A Mulher de Preto usa o mesmo *deshabillé* negro de Gina no primeiro ato e o diálogo entre as duas, como indicado na rubrica, é “em tom baixo, sufocado e familiar como se ambas fossem conhecidas há muito tempo [...] percebe-se que em torno dela a luz é diferente, verde, irreal” (CARDOSO, 2006, p. 167). “Desde pequena que nos conhecemos” (CARDOSO, 2006, p. 167), revela Gina, junto de sua ansiedade para que partilhem unidade, à Mulher de Preto: “não consegue criar uma realidade onde possamos viver juntas? [...] dia virá em que seremos uma e a mesma pessoa” (CARDOSO, 2006, p. 170-171). Gina é atormentada por esta visita fria e sombria que a acusa por sua fraqueza frente ao marido e a mediocridade da mesma no que tange à vida ordinária. A Mulher de Preto apresenta-se como possibilidade de potencializar sua existência a partir de um discurso persuasivo: “vim para ajudá-la, para tornar suas mãos fortes e decididas [...] você queria ser igual a todo mundo? Não desejava ter mãos fortes e cruéis, olhos frios e lábios capazes de mentir?” (CARDOSO, 2006, p. 170-171).

A presença da Mulher de Preto perturba a personagem, sobretudo por seu caráter irreal, o que atenua a fronteira entre realidade e fantasia, de modo a provocar um novo comportamento de Gina, que ao longo do texto dramático assume um ar paranoico de suspeita acerca da empregada Júlia, do marido Renato e do médico Vítor, além de uma postura vigilante aos acontecimentos da casa. Identificamos que o duplo de Gina é contraparte acompanhado tanto da crítica e censura ao seu modo de vida autômato como da possibilidade de liberdade que a mesma almejava, mas viu interpelada pelo casamento com Renato (condição assumida pela própria personagem: “não tenho um só minuto de sossego desde que pisei nesta casa” (CARDOSO, 2006, p. 161), características que são, por fim, incorporadas ao duplo pela descrição freudiana:

No Eu forma-se lentamente uma instância especial, que pode contrapor-se ao resto do Eu, que serve à auto-observação e à autocrítica, que faz o trabalho da censura psíquica e torna-se familiar à nossa consciência [Bewußtsein] como “consciência” [Gewissen]. No caso patológico do delírio de estar sendo observado, ela torna-se isolada, dissociada do Eu [...] não apenas esse conteúdo repugnante para a crítica do Eu pode ser incorporado ao duplo, mas também todas as possibilidades não realizadas de configuração do destino, a que a fantasia ainda se apega, e todas as

tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis [...] (FREUD, 2014, p. 264).

Apesar de no capítulo anterior termos discutido algumas questões referentes ao duplo, acrescentamos um excerto do pesquisador Ozéias Filho que arremata o fenômeno do Eu bipartido, metáfora ao questionamento da própria existência e experiência humana, talvez por isso, tão representada em diversas produções da literatura universal:

o duplo, como o próprio termo sugere, se constitui de duas partes que se complementam (ou não) em sua essência, ao mesmo tempo em que se repelem em suas características (na maioria dos casos). O fenômeno do duplo nos encaminha também para o questionamento sobre a própria existência, sobre o estar no mundo, o sujeito duplicado sempre será posto em xeque por outra figura que representará ele mesmo e um outro. Nesse sentido, podemos pensar no duplo como uma repartição do eu em dois (ou mais), como é o caso do romance dostoiévskiano, em que o protagonista se desdobra por meio do processo da esquizofrenia, seu eu doente cria um outro eu, há uma cisão que põe em lados opostos os dois eu's, representados em dois personagens (que na verdade é um só); ou podemos pensar no duplo como um reflexo de dois personagens, que se contrastam e se identificam, e o que há aqui é quase uma fusão entre os dois "eu's", como é o caso do romance de Stevenson (FILHO, 2015, p. 131).

Gina é uma personagem também caracterizada pela melancolia e é nesta condição que se costuma dar o encontro entre as duas. A dissociação da personagem, que associa a perda e a morte, pode ser relacionada à estética da violência, como caracteriza Jaime Ginzburg: “[...] a estética da violência trabalha com o movimento tenso entre a vida e a morte, que admite recursos como a fragmentação, o grotesco o abjeto e o choque (GINZBURG, 2012, p. 28). Pascoal Farinaccio fornece uma boa definição de nostalgia, um movimento que parte da consciência de uma perda sem retorno:

a nostalgia está relacionada à passagem do tempo e ao pó – vale dizer, ao envelhecimento – que imprime significado aos lugares e às coisas com as quais mantemos intenso contato ao longo da nossa existência. [...] esse movimento incessante de todas as nossas percepções e vivências cotidianas rumo ao passado, e a aguda consciência de que fazem parte de momentos que ‘não retornarão mais’, gera o sentimento a que chamamos de nostalgia (FARINACCIO, 2019, p. 42).

Se considerarmos a melancolia como “resultado de uma perda afetiva [...] envolvendo um afeto central para a vida do sujeito” (GINZBURG, 2012, p. 11), Gina experimenta uma dissociação consigo mesma, advinda do casamento e da conseqüente inadaptação a esta nova condição, o que é manifesto na mudança de comportamento da personagem:

[...] o melancólico confronta-se com os limites da existência constantemente, pois associa sua perda à incerteza quanto à possibilidade de que qualquer coisa possa de

fato fazer sentido. E um ponto central da condição melancólica consiste na atitude autodestrutiva. Impregnado de um amor que não pode ser correspondido e jogado em um campo de dor da perda, o sujeito agride a si mesmo (GINZBURG, 2012, p. 12).

Transtornada, Gina torna-se consciente da dissolução entre as duas, o que será fundamental para o desfecho da personagem:

Gina (*em voz lenta e sombria*): Que tenho eu, meu Deus, que tenho eu? [...] (*Pausa. Gina senta-se no divã, o rosto apoiado nas mãos*) Certamente eu o sei, às vezes, quando escuto, como agora essa outra ‘voz’ que existe dentro de mim. Pois ela sou eu mesma, tenho certeza disso. Somos uma só e a mesma criatura, dissociadas, é verdade, porque houve uma ruptura em minha vida. Mas até quando poderei subsistir assim, sem que um desastre sobrevenha? Até quando poderei representar esta horrível comédia diante dos outros? Tenho medo, tenho medo de mim mesma e não sei o que fazer... (CARDOSO, 2006, p. 177).

“Quando deixará de ser um fantasma?” (CARDOSO, 2006, p. 193), questiona a Mulher de Preto no terceiro ato. À Gina, ainda resistente, diz:

[...] apodrecerá nesta casa, morrerá como todos morrem, minuto por minuto, sem luz e sem esperança. Morrerá durante quase um século, assassinada pelos que a cercam, tão bem assassinada que nada mais estremececerá no fundo da sua alma. Com o correr dos dias converter-se-á num autômato, e dirá se o tempo está firme, se chove ou não, se os filhos crescem como os de toda gente (CARDOSO, 2006, p. 194).

A Mulher de Preto é quem inquire Gina a respeito do marido e a instiga: “você tem medo do seu marido. Já se esqueceu da sua ridícula maneira de falar, das gravatas de mau gosto, da tesourinha com que corta meticulosamente as unhas... esqueceu todos esses horríveis hábitos que tanto detesta?” (CARDOSO, 2006, p. 171). No ato final da discussão do casal que retorna a Mulher de Preto e oferece a Gina uma corda de prata, “nova, forte, flexível, como se tivesse vida” (CARDOSO, 2006, p. 195), a qual Gina examina com admiração: “como é bonita! Sim, é de prata e parece ter vida! Olha como brilha e se agita!” (CARDOSO, 2006, p. 195). Renato, ainda em estupor, fala de modo incisivo sobre assistir Gina conversar com a própria sombra. “Você está realmente louca”, dispara (CARDOSO, 2006, p. 197).

O episódio de vampirização se repete e Renato declara: “eu lhe darei todo o calor de que necessita, toda a chama que procura para aquecer o seu espírito gelado” (CARDOSO, 2006, p. 199). Gina mostra-se insaciável, concluindo de modo sombrio: “Renato, quero a sua alma” (CARDOSO, 2006, p. 199). A isto, Renato responde de forma ardente: “você a terá também, Gina, completamente, como uma coisa sua, para a vida e para a morte” (CARDOSO,

2006, p. 199). Gina, por fim, decreta: “que nenhuma batida do seu coração seja senão um reflexo do que bate em meu peito, que você só respire o ar que eu respire” (CARDOSO, 2006, p. 200). É neste estado de torpor, com Renato adormecido, que Gina, sugestionada pela Mulher de Preto, lhe passa a corda pelo pescoço, “de pé, premindo o corpo com o joelho” (CARDOSO, 2006, p. 201), lutando “até que o corpo de Renato tomba de cabeça para baixo, meio fora do divã” (CARDOSO, 2006, p. 201). Gina contempla o cadáver “com ar sonâmbulo” (CARDOSO, 2006, p. 201) e logo é acusada pela Mulher de Preto: “você o matou, olhe bem para suas mãos” (CARDOSO, 2006, p. 201).

Cabe lembrar Conceição Monteiro, que, citando Fred Botting, considera a consumação do espaço doméstico e a ameaça da desintegração social:

[na] ficção gótica o poder ilegítimo e a violência não só são expostos, mas também ameaçam consumir os valores do mundo doméstico civilizado. As tendências eróticas e incestuosas do vilão gótico expressam a sombra funesta da desintegração social em que a virtude dá lugar ao vício, a razão ao desejo e a lei à tirania (MONTEIRO, 2004, p. 107).

O mandamento bíblico desrespeitado por Gina (“Não matarás...”) dialoga com o interdito e a transgressão vinculados ao erotismo e a violência que é sempre objeto deste; a crueldade é uma organização a fim de ultrapassar o que é interdito e pode derivar para o erotismo, como explana Bataille:

[...] a crueldade é uma das formas da violência organizada. Não é forçosamente erótica, mas pode derivar para outras formas da violência que a transgressão organiza [...] a crueldade e o erotismo se ordenam no espírito possuído pela resolução de ir além dos limites do interdito [...] a crueldade pode derivar para o erotismo (BATAILLE, 2014, p. 103-104).

Em uma perspectiva sadiana, “o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte” (BATAILLE, 2014, p. 65), vínculo caro à produção romântica e que se estende tematicamente ao texto cardosiano; não é à toa o estrangulamento de Renato ser precedido por um momento de vampirização, no qual Gina, discursivamente, alude ao amor dos dois e em seguida, voluptuosa, hipnotiza o marido lânguido envolta pela atmosfera sombria e lunar. Antes do crime, Gina decreta o pertencimento total de um ao outro: “que nada estremeça em sua face, que nenhuma batida do seu coração seja senão um reflexo do que bate em meu peito, que você só respire o ar que eu respiro [...] sua alma me pertence, Renato” (CARDOSO, 2006, p. 200-201), o que corrobora o pensamento de Bataille: “se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela evoca a morte, o desejo de assassinato ou o de suicídio.

O que designa a paixão é um halo de morte” (BATAILLE, 2014, p. 44). Não é de espantar, assim, que ao contemplar o corpo de Renato tombado de cabeça para baixo do divã, Gina chegue à conclusão de que amava o marido e tinha neste o sentido do mundo exterior: “Renato, tudo o que eu compreendia neste mundo eram os seus olhos que decifravam para mim. Agora não sei... não entendo... como pude ir tão longe... com esta corda... eu, que o amava tanto!” (CARDOSO, 2006, p. 201). É ainda Bataille quem amplia nossa leitura neste episódio:

[...] é somente na violação – à altura da morte – do isolamento individual que aparece essa imagem do ser amado que tem para o amante o sentido de tudo o que existe. O ser amado, para o amante, é a transparência do mundo [...] equivale para o amante, só para o amante, sem dúvida [...] à verdade do ser (BATAILLE, 2014, p. 44).

Gina conclui o ato sozinha no centro da luz, enfim, tornando-se uma com a Mulher de Preto, que na passagem anterior incentivara-a ao crime; a empregada Júlia e o médico Vítor observam a personagem em delírio, no diálogo final que confirma a sensibilidade gótica de um mundo no qual as criaturas humanas debatem-se solitárias em si mesmas e a aparição de Deus não passa de uma possibilidade condicional:

Júlia (*depois de uma pausa*): [...] não há nada que possa salvá-la?
 Vítor: quem ousaria descer a este inferno?
 Júlia: Se chamássemos alguém...
 Vítor: Só Deus – se tiver pena de tão grande solidão... (CARDOSO, 2006, p. 204).

Diferente do texto dramático anterior, *A corda de prata* é o primeiro indício de um gótico mais urbano na produção cardosiana, o que amplia nosso panorama do modo gótico empregado no drama de LC. Aqui, também percebemos uma voltagem maior do gótico: além do espaço topofóbico, do duplo, da loucura, distinguimos um vampirismo menos sugerido, mais latente do que no comportamento de uma Augusta ou de um Silas em *O escravo*. Com Gina, LC apresenta um vampiro psíquico, com outros métodos parasitários. Perceber discussões tão atuais, como a estruturação da família, e a construção complexa da personagem feminina, verdadeira protagonista de um drama de 1947, é bastante profícuo para futuras abordagens da obra de Cardoso, que não nos parece limitada ao aspecto existencialista, apenas, mas também farta de problemas sociais que, à luz do gótico, mostram-se extremamente possíveis de debates.

4 ANGÉLICA, O MOBILIÁRIO E A INDUMENTÁRIA: NOVAS FORMAS DE VAMPIRIZAÇÃO NO GÓTICO BRASILEIRO

Angélica é um dos textos dramáticos de Lúcio Cardoso e, possivelmente, do conjunto de sua obra literária, que mais explicitamente trabalha o tema do vampirismo. Se em *A corda de prata*, o vampirismo de Gina é mais sugerido e sustentado na articulação de simbolismos, aqui o escritor não é comedido ao inserir o ser sobrenatural, priorizando, novamente, a personagem feminina. Em três atos, LC apresenta uma mulher de meia-idade, Angélica, que suga a energia de moças jovens para prolongar a própria existência. Compõem o drama outros cinco personagens: a empregada Joana e o empregado Leôncio, Lídia, a qual Angélica tentará vampirizar, e D. Teresa e D. Risoleta, duas vizinhas. Mais uma vez, centraremos nosso estudo em uma topoanálise gótica da casa e na personagem vampiresca, categorias vinculadas tão estreitamente no drama que faremos a apresentação do enredo e de nossa análise de modo concomitante, sem subseções.

A rubrica do primeiro ato de *Angélica* é uma das mais detalhadas em termos de espacialidade, tamanha a importância que a casa apresenta para a trama. Começemos, portanto, por ela:

quarto de dormir, com móveis antigos e gosto provinciano. Quadros e medalhões nas paredes – objetos de mau gosto sobre os móveis. Almofadões pelo chão e, junto a uma larga janela fechada, um vasto espelho de moldura dourada. Sobre a cômoda, castiçais variados de cristal e prata; pendentas das portas e janelas, cortinas de gosto duvidoso [...] Ao lado da cama, que fica no fundo e que se acha oculta sob um grande cortinado, encontra-se uma mesa de cabeceira cheia de frascos de remédios (CARDOSO, 2006, p. 207).

Em uma narrativa gótica, a decoração, o que é indicado externa ou internamente, é de suma importância para a compreensão da subjetividade do personagem. Logo, dedicaremos um olhar atento aos significados possíveis na relação de Angélica com seus vestidos, o porquê de suas joias e luxo tão ressaltados. Colucci lembra do quanto os excessos do gótico podem estar presentes no que se refere à escolha do que constrói esse espaço enquanto mobília e design, por exemplo:

no interior de um espaço gótico, é importante frisar que os elementos utilizados na decoração externa e interna assumem posição privilegiada na narrativa de vertente gótica. Considerando que o gótico opera na frequência de uma escrita de excessos e traz em seu bojo toques de design oriental, rococó e gótico, esse excesso pode ser compreendido também no que se refere ao mobiliário e aos ornamentos escolhidos

para compor essa espacialidade. Ou seja, eles não estão apenas inseridos no cenário, mas possuem funções vitais como atar o passado ao presente – *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, revelar segredos ocultos como é o caso das joias de família em *The Old English Baron* (1777), de Clara Reeves (1729-1807). (BARROS; COLUCCI, 2017, p. 182).

Poderíamos condensar nossa abordagem e o que propomos com apenas uma fala de Angélica que, batendo com o leque sobre o peito, diz, categórica: “o ambiente desta casa sou eu” (CARDOSO, 2006, p. 250). Entretanto, é mais proveitoso delinear o porquê da assertividade desta afirmação. Como pontua Pascoal Farinaccio ao comentar uma reflexão de Mario Praz,

os objetos possuem uma inaudita capacidade de ‘exprimir o seu proprietário’ e o ambiente é algo mais que um simples ‘espelho da alma’, sendo mais propriamente um ‘potencialmente da alma’, ‘um museu da alma, um arquivo de suas experiências’. A casa, pois, é entendida por ele como uma ‘projeção do eu” (FARINACCIO, 2019, p. 60).

Se a casa e seus objetos são projeções do eu, quem é Angélica? Como é descrita sua casa e que sensações esta provoca? Se partirmos da cena inicial, estamos em um ambiente mortuário. Um cadáver ocupa a cama atrás de um cortinado. É Maninha, menina que servia como dama de companhia para Angélica; acometida de um “mal misterioso”, há meses chorava e se queixava de males imaginários. Velas, castiçais, flores são elementos indicados enquanto a protagonista e Joana, empregada, organizam o quarto. A abertura, assim, já introduz a morte enquanto tema, pois, como ressalta Alexander Meireles da Silva, o cadáver é o “símbolo supremo da morte. Em seu silêncio e decadência, ele incorpora as mudanças radicais trazidas pela mortalidade, ao mesmo tempo em que aterroriza os vivos pela presença sobrenatural da morte” (SILVA, 2010, p. 12).

Angélica não costuma receber visitas e demonstra desprezo pelos vizinhos. Diferente de uma Gina ou de um Marcos, a clausura é voluntária. A personagem vive reclusa pelo asco e descrença em relações afetivas, especialmente com os moradores da região. Provavelmente por sua condição vampírica, o claustro também é mais seguro. Manter-se reclusa, à parte da convivência social, é a primeira semelhança com o vampiro, ser geralmente visto como estrangeiro, como lembra Bruno Carvalho: “o vampiro é sempre o Outro; o estrangeiro, o perigoso, o desconhecido. Mesmo vivendo em meio à sociedade (urbana, ocidental), ele permanece um estranho, não se incorpora a ela” (CARVALHO, 2010, p. 489).

Apesar disso, por conta dos costumes fúnebres, a personagem empolga-se com a oportunidade de ser vista; com Joana, questiona: “não seria melhor mudar de vestido? [...] ao

menos um xale... não ficaria bem um xale nos ombros?” (CARDOSO, 2006, p. 209). Para a empregada, tal empenho é desnecessário: “a senhora sabe que nesta aldeia ninguém se veste melhor, para que outro vestido?” (CARDOSO, 2006, p. 209). A descrição que melhor define a protagonista, contudo, é a da rubrica:

Angélica é uma solteirona de meia-idade, pálida, extravagantemente vestida, com um luxo fantástico e *demodée* [...] abanando-se nervosamente com um rico leque que só de raro em raro abandona durante a representação. Traz joias excessivas, demonstrando uma visível vaidade. Apesar de tudo, seu rosto é severo e seu aspecto estranho, inviolável” (CARDOSO, 2006, p. 207).

Frisamos uma palavra relevante: *demodée*, o que significa que o aspecto indumentário de Angélica é “fora de moda”, antiquada, característica fundamental para entender o que a personagem representa. Outro contorno interessante é acrescentado em conversa com D. Teresa e D. Risoleta, vizinhas que chegam após a notícia de falecimento da jovem. A elas, relata: “[...] bem sabem que na partilha dos bens de meu pai, tocou-me Monte Santo, a fazenda mais rica da região” (CARDOSO, 2006, p. 211). Revela, ainda: “[...] que faria eu sozinha nesta casa? Desde que morreu minha irmã mais moça, nunca mais pude viver isolada entre estas paredes” (CARDOSO, 2006, p. 212).

Quando as vizinhas se despedem e Joana retorna à cena com flores enviadas pelos demais moradores, Angélica mais uma vez preocupa-se com a vestimenta: “talvez ainda venha mais gente, o melhor será vestir-me [...] quero o meu vestido verde com rendas escuras [...] procure também as minhas rendas de Malines, aquelas que só uso em ocasiões solenes. Quero também um véu para os cabelos...” (CARDOSO, 2006, p. 218). A atitude é incompreensível para Joana; segue um excerto:

Joana: Até parece que a senhora vai a uma festa.
 Angélica: Queria então que eu me apresentasse feia, tão velha quanto dizem que sou?
 Joana: Todos dizem que nunca foi tão moça quanto agora.
 Angélica: É que me trato, Joana. Mas ao certo, que dizem de mim?
 Joana: É a voz geral: ‘Dona Angélica remoça a cada dia’ (CARDOSO, 2006, p. 218, 219).

De fato, D. Teresa comenta em tom invejoso: “jamais seu aspecto foi melhor. Ultimamente a senhora parece ter remoçado vinte anos!” (CARDOSO, 2006, p. 212). Além da aparência, Angélica demonstra bom estado de ânimo, com visível indiferença à fatalidade que acometera sua casa: “[...] há muito tempo não me sentia tão bem como agora” (CARDOSO, 2006, p. 208). Da conversa com as vizinhas descobrimos mais: Maninha não é a

primeira jovem a morrer naquela casa. Antes dela, Rosa e Adelaide tiveram o mesmo destino: “pobre Angélica! Sempre são as suas protegidas...” (CARDOSO, 2006, p. 211), lamenta D. Teresa.

Angélica, sozinha, realiza um breve monólogo frente a um espelho (atenção para “hoje que o milagre se renova”, que, no texto, é o indicativo temporal para a morte de Maninha):

[...] Quantas poderão como eu alisar assim o aval da face, experimentar as rugas que mal se denunciam, prender estes cabelos ainda negros? Ah, quantas poderiam dizer realmente a minha idade? Este vigor, este impulso para a vida... Talvez o que me conserve seja a consciência de que ainda desejo tudo como da primeira vez: nada extinguiu minha sede, o sangue que corre nestas veias ainda é quente como o da primeira mocidade! E hoje que o milagre se renova, sinto que o mistério é o de uma energia constante, o de uma fonte perpetuamente a ferver dentro de mim (CARDOSO, 2006, p. 213).

A fala é interrompida pelas batidas de Leôncio na porta, descrito como “um homem baixo, gordo, de aspecto melífluo e sentimentos concentrados” (CARDOSO, 2006, p. 213), parente distante, de pouco estudo, que ela acolheu e lhe serve como empregado. Leôncio é o responsável por trazer as moças que serão damas de companhia de sua patroa. Para ele, diz, surdamente: “quero que você traga uma outra moça [...] quero uma rapariga sã... mas de uma constituição frágil, de quem eu possa cuidar, a quem possa dedicar o meu carinho, os meus cuidados...” (CARDOSO, 2006, p. 214).

O movimento de Angélica dá-se por meios econômicos: recolhe moças desvalidas, doentes e de orfanatos. Para a comunidade, Angélica pratica a caridade, pelo dom recebido para ajudar moças pobres e desesperadas e tratá-las como rainhas. A personagem tem suas preferências: uma moça bonita e delicada, a qual Leôncio afirma conhecer, mas não do orfanato. Refere-se a Lídia, a quem sempre observava no percurso que realizava por uma estrada; a menina pobre do campo brigara com o namorado e desde então deixara de se alimentar, aparentando fraqueza e palidez, o que preocupava a mãe. Veemente, Angélica ordena: “traga, traga este lírio selvagem! É dele que preciso” (CARDOSO, 2006, p. 216), disposta à possível transação financeira com a mãe da menina.

É no momento final do primeiro ato que a crueldade de Angélica se mostra mais latente. Se os comentários relacionados ao rejuvenescimento e a postura da dona de Monte Santo com a morte da jovem nos fazem suspeitar do seu vampirismo, a visão do corpo de Maninha aprimora tal possibilidade. É com um grito que, ao abrir o cortinado, Joana exprime seu horror frente ao rosto tão irreconhecível que jaz na cama rodeada de castiçais, velas e coroas de flores: “essa que aí está é uma velha, um ser enrugado que eu ainda não tinha visto”

(CARDOSO, 2006, p. 220). Reproduzimos parte do diálogo travado entre a patroa e a empregada:

Joana (*olhando para a cama, a voz ainda trêmula de susto*): Não é isto... parece que lhe arrancaram alguma coisa à força... que sugaram dessa coisa morta toda a sua energia!

Angélica: A verdade é que você anda lendo muitos livros espíritas. Que lhe poderiam ter sugado?

Joana (*dúbia*): A alma, talvez.

Angélica (*num riso breve*): Às vezes, os meios de Deus são ásperos...

Joana (*rápida, voltando a si*): Não foi Deus! Esta alma foi roubada com violência (CARDOSO, 2006, p. 221).

A alma, mencionada pela empregada, possui um simbolismo associativo com o sangue (cf. SILVA, 2010, p. 16), já que o ato de o vampiro sugar sangue pode ser interpretado como busca pela alma, aspecto que estava intrínseco no vampiro folclórico. Não é surpresa, assim, que Angélica tente desenvolver uma relação materna com as meninas desvalidas que abriga, visto que, no folclore, o vínculo familiar era a preferência do parasita:

a intrínseca ligação do vampiro folclórico com o sangue se origina nesta visão divina do fluido humano como repositório da alma, algo que o vampiro anseia acessar por não possuía-la. Essa é uma das razões para a preferência do vampiro em atacar pessoas do seu círculo familiar, de acordo com o folclore: o sangue carrega a história do grupo social (SILVA, 2010, p. 17).

Joana, ao retirar-se da cena, permite outro breve monólogo de Angélica. Neste, é como se personagem falasse consigo mesma, mas também com Maninha, ao se dirigir à cama. Demonstra certo ressentimento por a menina ter morrido tão abruptamente o que, em alguma medida, teria atrapalhado o processo de vampirização:

[...] olha pra os meus ombros, veja a minha pele branca, os meus cabelos longos e sedosos! Veja como eu me acaricio, como adoro essa pele que é minha, como me beijo e como suspiro de alegria! Ah, Maninha, não adiantou você morrer enquanto fui buscar o copo d'água... Aqui estou eu, moça, ardente, apesar de você me ter roubado o seu último suspiro, aquele de que mais tinha necessidade" (CARDOSO, 2006, p. 221).

No segundo ato, a focalização espacial é na sala: "sala comum em casa de província, mas excessivamente cheia de móveis e adornos. Retratos nas paredes, cadeiras, móveis antiquados e sem gosto, almofadas e candelabros. O acúmulo desses objetos acentua o ambiente fechado e mal iluminado" (CARDOSO, 2006, p. 253). LC é explicitamente intencional quanto ao clima claustrofóbico que pretende alcançar, sensação provocada justamente por um espaço pequeno com muitos móveis em uma composição decorativa

meticulosa. Nesse sentido, remetemos tal engenho à habilidade narrativa que Edgar Allan Poe demonstrou ao criar uma atmosfera de terror. O comentário de Luciana Colucci, assim, torna-se aplicável ao escritor brasileiro:

temos uma espacialidade conveniente a Poe: a composição de um ambiente que se aproxima de uma clausura, fechada e claustrofóbica. Esta sensação de “clausura” confere à cena uma composição arquitetônica e decorativa meticulosamente pensada de modo a obter os efeitos desejados, principalmente no tocante à criação de uma atmosfera de terror inexplicável (COLUCCI, 2014, p. 145).

Finalmente chega a jovem substitua de Maninha. Lídia, dezenove anos, tencionava ser professora, mas abandonou os estudos após a morte do pai e a família; possui alguns irmãos mais novos, sustentados pelo trabalho da mãe. É alfabetizada, leitora e demonstra maturidade. É extremamente relutante em permanecer na casa ao descobrir que não terá de realizar serviços, apenas servir de companhia, o que lhe parece inconcebível. Frente a tal resistência, Angélica é ainda mais específica em seus desígnios: “necessito de alguém que povoe esta casa, que encha estas salas com a sua presença... que mantenha a vida nestes corredores intermináveis” (CARDOSO, 2006, p. 226). Até, por fim, admitir que o que precisa é do sangue da jovem: “quero-a junto de mim, como uma companheira, uma filha [...] e este sangue que corre nas suas veias, esta energia e este calor concentrado?” (CARDOSO, 2006, p. 227). A insistência advém da interação humana vital para a permanência do vampiro.

A todo momento Angélica tenta convencer a moça de que esta apresenta alguma doença, ao que a menina reluta em grito fremente: “não perdi a saúde, não tenho nada! [...] não tenho doença alguma!” (CARDOSO, 2006, p. 227, 228). Lídia fica estupefata com o tratamento que lhe é oferecido, tendo em vista a falta de vínculo afetivo entre as duas. Angélica, contudo, é categórica: “agora que já a tive diante dos meus olhos, é impossível pensar noutra. De si mesmo é que tenho necessidade, quero-a para o seu bem, esteja certa disso” (CARDOSO, 2006, p. 228). O desejo erótico da personagem também é sugerido em diversas falas: “vê-se pelo seu corpo que é jovem, que arde” (CARDOSO, 2006, p. 229). Uma das únicas proibições de Angélica são aos namoros, para evitar comentários desrespeitosos da vizinhança à casa que foi de seus pais.

Os argumentos finais para persuadir a jovem são de que a casa e suas riquezas poderiam um dia ser transferidas para ela e que teria toda a liberdade para sair, inclusive visitar a mãe. Decidem juntas, inclusive, voltar à casa da família de Lídia, levar algumas peças de roupa para a mãe e, posteriormente, demandar-lhes recursos; matricula, por exemplo,

um dos irmãos da menina em um colégio. Segurando a mão de Angélica, Lídia exclama: “como a senhora é boa, como a senhora é boa...” (CARDOSO, 2006, p. 241).

Já depreendemos, nessa altura, um razoável retrato da protagonista. Assim como em *O escravo*, LC constrói a trama em uma província. Como exposto, Angélica herdou uma fazenda do pai e, após a morte da irmã, passou a ser administradora de Monte Santo. Seus móveis, joias e vestidos, portanto, são indicativos da riqueza de sua herança. São antiquados porque pertencem a um outro tempo da família. Muitas vezes a decoração de uma casa, quando extravagante, pode servir para humilhar pessoas (cf. FARINACCIO, 2019, p. 158), por exemplo. Ou, delimitar uma classe social, como Pascoal Farinaccio observa no mobiliário de um romance de Cornélio Penna:

os gostos de uma sociedade, e, particularmente, de uma classe social, se inscrevem nas coisas. Assim, conhecer objetos pertencentes a classes sociais diversas ensina muito acerca da complexidade e da pluralidade dos contextos sociais e de suas divisões, suas fraturas mais ou menos expostas (FARINACCIO, 2019, p. 27).

Assim, segundo o pesquisador, nos objetos estão inscritos indicativos do proprietário. Por outro lado, na *Filosofia do mobiliário* (1840), Edgar Allan Poe elenca franjas das cortinas, espelhos e a ostentação de um aposento como “o único meio de distinção aristocrática” (POE, 1986, p. 1004). Do ensaio, Luciana Colucci pondera o quanto o espaço e a condição psicológica dos personagens estão imbricados: “suas incursões estilísticas adentram nessa engrenagem, à trama espacial, cuja configuração sustenta e homologa as ações das personagens geralmente alicerçadas no lado mais obscuro de sua condição física e psicológica (COLUCCI, 2014, p. 146, 147). Os móveis antigos, almofadões, quadros e medalhões nas paredes da casa, tanto demonstram o passado aristocrático da personagem, como são extensões de Angélica, o que amplia até mesmo a compreensão do seu modo de vampirização, como demonstraremos a seguir. E, ainda, como na descrição de Poe, são elementos que funcionam como agentes de produção do medo, convertendo o espaço que se supõe seguro e de bem-estar da casa em uma experiência topofóbica para as vítimas da vampira:

Poe descreve um aposento considerado por ele como ideal em termos de espaço, incluindo inúmeros objetos de decoração. Todos estes itens estão em perfeita consonância para a obtenção não somente do tão discutido efeito de sentido, mas, também, para o alargamento da fronteira teórica acerca do espaço já que podem auxiliar na interpretação de outras obras que não as do autor em discussão em que atenção ao espaço é dispensada (COLUCCI, 2014, p. 146).

Os móveis, nesse sentido, e o entulhamento do espaço, são essenciais para compreender não apenas influxos da tradição gótica literária no texto de Cardoso, mas para desvendar que Angélica representa um tipo da classe “aristocrática” rural brasileira. Em vista das significações do mobiliário, Farinaccio pontua:

os móveis são enigmáticos em suas possíveis significações. Do nosso ponto de vista, eles encerram uma ambiguidade essencial. Por um lado, são verdadeiros signos da morte, o que fica bastante evidente pelos adjetivos que lhe são destinados [...] por outro lado, não deixam de apontar para o desejo de uma classe senhorial de preservar-se ao longo das gerações e criar uma tradição familiar (FARINACCIO, 2019, p. 151).

Anne Williams também pontua o quanto a casa, na ficção gótica, incorpora a história da família, desde Otranto:

O fato de a casa incorporar a história da família nos lembra que a palavra "casa" tem dois significados relevantes para as ficções góticas - ela se refere tanto ao edifício em si quanto à linhagem familiar. A conclusão de Otranto anuncia essa identificação quando o castelo de Manfredo, manifestação concreta de seu nome usurpado de Príncipe de Otranto, desmorona em ruínas. (WILLIAMS, 1995, p. 45)¹⁸.

Na persistência de uma tradição, *Angélica*, assim, torna-se exemplo típico de um Gótico brasileiro, categoria a qual Fernando Monteiro de Barros delimitou em seus estudos. Para o pesquisador, o cenário em que se passa considerável número de narrativas de Lúcio Cardoso, bem como de Cornélio Penna, permite

vislumbrar a construção literária de um determinado retrato de Brasil, fantasmático com suas fazendas de café arruinadas, e com fortes ressonâncias do cenário dos romances góticos ingleses que surgiram no século XVIII a partir de *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. [...] a casa-grande parece reeditar o castelo mal-assombrado, ao assomar como ruína alegórica de certa tradição patriarcal brasileira, de feição feudal, aristocrática e escravocrata, do mesmo modo que, no Gótico literário inglês o castelo avultava como alegoria de uma tradição europeia medieval suplantada pela modernidade (BARROS, 2020, p. 83, 84).

Ponto de destaque nessa concepção é a abordagem de Cardoso do Brasil, muitas vezes, equivocadamente pontuada, por uma ausência do elemento “social”. Apesar das conhecidas diferenças entre Jorge Amado e Lúcio Cardoso, o escritor baiano, ao comentar sua leitura do *Diário* de Lúcio (1949-1951) no jornal *Leitura*, admite que, mesmo com perspectivas

¹⁸ O texto em língua estrangeira é: “That the house embodies the family history reminds us that the word "house" has two meanings relevant to Gothic fictions-it refers both to the building itself and to the family line. The conclusion of Otranto announces this identification when Manfred's castle, concrete manifestation of his usurped name as Prince of Otranto, collapses into ruins”.

divergentes, não se pode negar o interesse do escritor pelo país: “muita gente vai se surpreender com o interesse de Lúcio pela política brasileira, pelos destinos do Brasil, gente que sempre imaginou o romancista num distante mundo de sombras e fantasmas” (AMADO, 1960, p. 11). Marcos Konder Reis, no artigo “Lúcio Cardoso: profeta de uma decadência”, publicado no jornal *Leitura*, acerca do romance *Crônica da casa assassinada*, afirma: [...] ele [Lúcio] nos deu, por certo, num romance, a estória de sua terra e a história do Brasil” (REIS, 1968, p. 38). A constatação de que Lúcio está propondo e criando um tipo de Brasil não pretende ser por nós ignorada, pois as inflexões góticas em seus textos serão férteis em aspectos também “sociológicos”.

Outra afirmação de Amado, no mesmo artigo, reconhece a preocupação com o destino do povo brasileiro, ainda que as proposições de Lúcio em seu trabalho possam parecer desconcertantes: “não sabe bem o que deseja para o Brasil, é confuso nas suas soluções, mas o que não deseja é miséria que viu e tocou, o sofrimento aberto em chamas, a dor do homem” (AMADO, 1960, p. 11). A impressão de Amado indica certa nebulosidade nas abordagens e manifestações do escritor, mas, a nosso ver, as contrariedades e incoerências de Lúcio são características que também seduzem o leitor ao seu universo ficcional, pois este se vê assombrado por personagens enclausurados, tateando casas e províncias decadentes de um Brasil, aparentemente, também sufocado e em ruínas, o que corrobora a angústia latente de seus textos. Barros, todavia, é quem nos oferece uma reflexão extremamente pertinente, a qual transcrevemos abaixo:

percebemos na obra de Lúcio, em particular em seu Diário e nas narrativas rurais, a afirmação de um modelo do que para ele seria a tradição brasileira enquanto marca de nossa identidade nacional ‘autêntica’. Entretanto, encontramos neste modelo cardosiano de brasilidade fortes inflexões góticas, tanto da literatura romântica dos séculos XVIII e XIX (*A luz no subsolo*, *Crônica da casa assassinada*) quanto do cinema hollywoodiano de 30 (*O desconhecido*), o que nos faz concluir que sua proposta de “identidade nacional” é na verdade muito mais uma construção estética do que sociológica desta tradição, mesmo que eivada de reivindicações de legitimidade e autenticidade. A partir deste prisma, a distinção entre a “verdade” e a teatralidade se inserem numa dialética que, como várias outras, povoa a “escrita do paradoxo” deste artista e intelectual tão contraditório, em uma obra verdadeiramente dialógica e polifônica. Sua ficção compreende “histórias da província” e “histórias da cidade”, entrecruzando as matrizes rurais e urbanas de nossa literatura, e dando continuidade à tensão entre tradição e modernidade presente no modernismo de 30/40 no qual se insere. Ambígua, sua produção romanesca articula elementos do vampirismo em seus mais diversos matizes, desde a versão pré-romântica e ultrarromântica, do gótico e do byronismo, até o registro cinematográfico dos anos 30, passando por marcas baudelairianas. Traços do Barroco, do Romantismo e do Decadentismo ditam polifonicamente o acento melancólico perceptível na obra de Lúcio (BARROS, 2008, p. 119, 120).

O Brasil teatralizado de Lúcio Cardoso, assim, pode ser visto no próprio tipo da personagem, que transita com vestidos de luxo acentuado e com um leque que quase nunca abandona. Lembramos que “a história concebida enquanto tradição, culto de um ‘passado morto’ (WHITE, 2014, p. 46), representada como fantasmagoria, parece estar no cerne da literatura gótica” (BARROS, 2020, p. 85). Fazer de Angélica uma vampira em uma fazenda repleta de ornamentos e mobílias de herança familiar complementa ainda mais nossa leitura, já que o vampiro, conceitualmente, evoca o retorno do passado e da tradição: “o vampiro é o paradigma por excelência deste conceito de tradição, pois evoca o que há de exorcizado na natureza (as pulsões de Eros e de Tânatos) e na história (o feudalismo e a aristocracia)” (BARROS, 2008, p. 126). É Barros quem também sintetiza o vampiro em sua evocação de aristocracia, pela dimensão dionisíaca e subversiva que evocam:

No cenário cientificista do século XVIII, vampiros são sobreviventes anacrônicos de um passado extinto. A modernidade iluminista, segundo Walter Benjamin, procurou deslegitimar e soterrar a tradição (MATOS, 1993: 59). Os vampiros encarnam a tradição enquanto natureza, pois trazem consigo a sua violência e a sua indiferença, reconhecidas pelo pensamento arcaico, e conjugam as pulsões de Eros e de Tânatos. Neste sentido, apresentam uma dimensão dionisíaca, ligadas que são estas criaturas ao prazer e à crueldade, à paixão e à morte, movimentos subversivos à doxa e à ordem burguesa do trabalho e do etos doméstico e familiar. Mas os vampiros configuram também a tradição enquanto história política e social do Feudalismo e do Antigo Regime, pois, de Lorde Byron ao Conde Drácula, são sempre aristocratas, pelo menos em seu comparecimento literário, ao contrário do que se registrava na tradição folclórica a respeito (TWITCHELL, 1997: 7). Assim, subversivos em relação à nova ordem burguesa advinda com o Iluminismo, os vampiros simbolizam também a opressão de uma outra ordem dominadora, que traz em seu bojo o conceito de superioridade do aristocrata, fazendo com que neles vislumbremos traços apolíneos. A dialética do vampiro, destarte, confirma sua inscrição nos movimentos contrários ao binarismo cartesiano e iluminista, reafirmando seu caráter híbrido (BARROS, 2001, p. 119).

Tal embate, entre tradição e modernidade, indica, ainda, um eixo temático muito presente na literatura brasileira do Modernismo:

a tensão entre uma nova configuração social e o passado que tende por incidir nesta, o que não deixa de revelar as tensões entre tradição e modernidade, um dos eixos temáticos mais importantes da segunda fase do Modernismo brasileiro, além de ser um dos dados mais relevantes da cultura brasileira como um todo. (BARROS; GOMES, 2019, p. 270, 271).

Os goticismos no texto dramático, dessa forma, só acentuam a brasilidade tratada pelo escritor; afinal, o vampiro também “é uma forma inconsciente de pensar a sociedade através do espelho do além, em um jogo especular onde o desconhecido é fonte de medo e prazer”

(SILVA, 2010, p. 9). LC encontra na “maquinaria gótica” um modo de construção literária do país:

a eleição de um paradigma de tradição de brasilidade por parte de Lúcio é, antes de tudo, uma construção estética desta tradição, decalcada intertextualmente do gótico literário e cinematográfico, e, assim, contribuindo ainda mais para a evidência do dialogismo no texto cardosiano (BARROS, 2008, p. 127).

O excesso, seja nos diálogos ou na composição de certas personagens, que, por vezes, beira à artificialidade, bem como a teatralização, contribui para o pertencimento do escritor à literatura gótica, como dissemos em artigo anterior:

a poeticidade dos textos de Lúcio Cardoso convive com o caráter postiço dos diálogos demasiadamente impostados, soando sobremaneira teatrais, e, em muitos casos, ostentando inclusive o uso de clichês, que logram conferir um caráter kitsch indiscutível aos textos. [...] Com efeito, nas narrativas de Lúcio, “eventuais palavras e gestos grandiloquentes redundam em artificialidade retórica, às vezes francamente *camp*” (LOPES, 1999, p.111). Este aspecto, porém, embora dissonante com a tradição realista e desliterarizada da narrativa brasileira após o Modernismo de 22 (CANDIDO, 1989, p.205), contribui para o pertencimento de Lúcio Cardoso dentro da tradição da literatura gótica, desde o início marcada por altas doses de artificialismo e teatralização. (BARROS; GOMES, 2019, p. 277).

O modo gótico apresenta “elementos-chave, como o aristocrata malévolo, a donzela em apuros, *o locus horribilis* e o legado de um passado que assombra os personagens” (BARROS, 2020, p. 119). Em *Angélica*, a personagem homônima é a aristocrata malévola que persegue Lídia em uma casa de espaço topofóbico assombrada pelo passado da própria protagonista, não só de linhagem familiar, mas pelos crimes que encoberta. Barros confirma o elemento goticizante na produção ao indicar que, em geral, “a matriz gótica evidencia-se na obra de Lúcio pelo cenário, pela atmosfera, pelo delineamento tipológico de alguns personagens e pelo uso de alguns clichês do gênero (BARROS, 2008, p. 122). Logo, trata-se, inevitavelmente, de um texto gótico brasileiro, pois “apresenta elementos do gênero [gótico] mesclados à cor local, em voltagem oswaldianamente antropofágica por incorporar a maquinaria gótica inglesa do século XVIII, processá-la e apresentá-la como produto autóctone” (BARROS, 2020, p. 120).

Além do indicativo aristocrático de linhagem familiar, os móveis, as joias e os vestidos adicionam um elemento *camp* a *Angélica*, de um excesso típico da narrativa gótica e dos vampiros: “tanto vampiros como gays frequentemente se inscrevem sob a rubrica do *camp* (BARROS, 2001, p. 126). A personagem também apresenta traços de dandismo baudelairiano; lembramos que suas damas de companhia são para ócio, além de toda a

questão indumentária que a diferencia dos demais moradores da aldeia. Barros condensa muito bem os aspectos principais do dândi:

o elogio do falso, do mentiroso e do teatral vem a reboque, para Baudelaire, de sua concepção de dandismo: “o dândi deve procurar ser ininterruptamente sublime – mesmo quando dorme deve viver como se estivesse diante de um espelho” (BAUDELAIRE, 1995: 526). “Como atitude filosófica, o dandismo constitui-se numa forma de rebeldia, com repertório próprio de valores em oposição ao sistema moral da consciência burguesa” (MUCCI, 1994: 52). Ao “redigir a ostentação de sua diferença”, o dandy decadentista, herdeiro de Baudelaire, “contrariava o projeto massificador da sociedade, no mesmo trunfo que repudiava o princípio de valorização do trabalho e do lucrativo, ao brindar o ócio e o prazer no cortejo do virtual e do inútil” (BOUÇAS, 1995: 11). A atenção dedicada pelo dandy “aos trajes, aos tecidos, aos perfumes” decide-se como “manifestação de discursos alternativos contra a voz autorizada” (Ibidem). Em seu gesto desafiador de aspirar à originalidade absoluta, o dandy opta por distinguir-se da massa burguesa através de sua opção explícita pela transgressão à moral vigente e pela sua indumentária ornamental e excêntrica. Sua afetação e teatralidade traduzem o culto estetizado que faz de si próprio. (BARROS, 2003, p. 61).

Outra peculiaridade da vampira cardosiana é que a relação parasitária com a vítima não se dá, sobremaneira, por um erotismo carnal, mas pela classe social a qual a protagonista pertence. O que seduz Lídia não é Angélica, mas seus recursos financeiros. O que faz com que a jovem decida ficar na casa é a possibilidade de liberdade, mas, principalmente, o auxílio que será direcionado à sua família. Só quando Angélica inclui a mãe e os irmãos da menina e promete ampará-los, Lídia concorda em permanecer. Lembramos que a chegada da personagem à fazenda só foi possível porque houve uma transação econômica entre Leôncio e a mãe dela, que, em certa medida, a vendera. Assim, é o status social de Angélica que seduz a menina e torna possível, inicialmente, a ligação essencial entre o vampiro e a vítima, porque cria-se um vínculo de parentesco:

o vampiro é de ordem sobrenatural, ou mantém com o mundo natural e suas leis uma tensão que resiste à explicação ordinária [...] o vampiro pressupõe uma relação assimétrica de poder frente aos mortais, e tal assimetria baseia-se primariamente em características daquele sobrenatural [...] o vampiro mantém com os mortais uma relação de dependência (viabilizada numa prática parasitária: não fosse a usurpação da energia vital destes, ele sucumbiria à aniquilação ou à latência; [...] é frequente a ambientação ou presença de elementos exóticos ou regionais; no mais das vezes, mas não necessariamente, o vampiro implica uma aproximação erótica (ou afetiva/familiar). Uma marca especial se dá quando essa aproximação é proibida ou macabra (o tabu; a necrofilia etc) (CARVALHO, 2010, p. 480, 481).

Quando Lídia conjectura fugir com Leôncio, a ligação familiar é uma dificuldade: “minha mãe já está do lado desta mulher. Se eu voltasse, ela me perguntaria se eu não tenho

vergonha de ser ingrata para com uma senhora tão boa” (CARDOSO, 2006, p. 247). Está instituído o jogo parasitário fundamental para o vampiro:

o que há de mais essencial ao vampiro não está contido nele mesmo, mas na relação que ele tem com a vítima. Para todo vampiro – seja ele sanguessuga, antropófago, “psicológico”, folclórico ou literário -, a vítima é um pressuposto. O vampirismo só acontece quando entra em jogo a relação entre o parasita e sua fonte de subsistência [...] enquanto dura a tensão narrativa, essa relação se apresenta em equilíbrio instável. Pois a aproximação vampírica da vítima não é puramente hostil (como a de tantos outros momentos), mas, especialmente no caso do vampiro literário, quase sempre envolve a vítima num contexto ambíguo que mistura sedução/simpatia/parentesco a essa ameaça (CARVALHO, 2010, p. 482).

Todavia, a vampirização de Lídia ocorre de modo efetivo através das roupas e dos objetos de Angélica. É perceptível que a casa é um personagem monstruoso e retém a energia da jovem. Os primeiros indícios se dão logo após a moça visualizar os retratos na parede, o que evoca os corredores com quadros de Otranto. Na parede, Angélica mantém os retratos de Rosa, Adelaide e Maninha, as moças que vampirizou: “[...] morreram nos meus braços. Está vendo aqueles três retratos juntos? Pois o primeiro é o de Rosa, a mais antiga, uma pequena triste, magra, que morreu sem dar um ai. Adelaide é a do meio, alta, forte, mas devorada por um mal sem remédio... A última... é a que morreu ontem” (CARDOSO, 2006, p. 229). Lídia, não deixa de intuir: “se alguém a ouvisse agora, quem não diria mais tarde que eu...” (CARDOSO, 2006, p. 229).

Quando sondada quanto ao passado das meninas, Joana expressa a própria impressão da casa para Lídia: “quem sabe [elas] não se sentiram piores com o ambiente desta casa? [...] é um ambiente triste. Depois, há sempre correntes de ar, as paredes parecem úmidas” (CARDOSO, 2006, p. 244). O quarto da jovem é ao fundo do corredor, à direita, o mesmo utilizado pelas outras moças. Nele está um armário cheio de roupas caras, pouco usadas, vestidos feitos por uma costureira de fora. Lídia é relutante: “roupas alheias... roupas que vestiram essas criaturas que hoje estão mortas” (CARDOSO, 2006, p. 231). Angélica lhe mostra os vestidos mais caros, a ponto de Lídia confessar: “nunca usei dessas roupas, são boas demais para mim” (CARDOSO, 2006, p. 238). Um desses, escuro e de rendas verdes, pertencera a Rosa. Angélica sugere que todos poderiam ser remendados e ajustados para que coubessem adequadamente em Lídia.

O incômodo de Lídia é compreensível. O estudo que Paschoal Farinaccio desenvolve é um feliz acréscimo ao que propomos. O pesquisador investiga a relação das pessoas com o ambiente e as coisas; a “coisa”, que é o que aqui consideramos enquanto mobília, objetos e

afins, implica aproximação com o sujeito e investimento afetivo, o que torna pessoa e coisa um só prolongamento:

são investimentos [de sentido] que produzem uma indissolúvel unidade entre as pessoas e as coisas que lhes pertencem; [...] os investimentos conferem sentidos e qualidades afetivas às coisas, preenchem-nas de traços humanos a ponto de fazer das coisas verdadeiros prolongamentos das pessoas” (FARINACCIO, 2019, p. 21).

Nos vestidos usados, por exemplo, estão concentradas as meninas assassinadas: “nas coisas se condensa e se concentra um mundo de memórias, elas despertam imagens saturadas de vivências e comunicam lembranças” (FARINACCIO, 2019, p. 25), o que acrescenta mais um nível de fantasmagoria ao enredo, compondo um espaço de desassossego. Se retornamos ao texto seminal para a topoanálise gótica, *Filosofia do Mobiliário* (1840), Poe afirma, por exemplo, que “a alma do aposento é o tapete” (POE, 1986, p. 1005). O ensaio de Poe é perspicaz ao demarcar que cada objeto e móvel é produtor de efeitos plurais e simbólicos, de uma informação oculta, o que, desde *O castelo de Otranto*, é potente na trama gótica, principalmente pela ligação com o passado do personagem. Mais uma vez, Colucci sintetiza o que o ensaio poeano abre de possibilidades de leitura:

A Filosofia do Mobiliário representa esse afastamento dos objetos de sua condição prosaica, principalmente no que diz respeito ao gótico, em que cada objeto desperta efeitos simbólicos e pluralizados de sentido, evocando um sentido de decadência, uma estética do oculto. Portanto, nesta perspectiva, o uso do "ornamento" do léxico é melhor adaptado aos efeitos que o gótico deseja transmitir. Pode até sugerir uma conexão de identidade com ares nobres e aristocráticos de um passado às vezes marcado por lembranças criminosas e / e macabras. Na trama gótica com os seus habituais objetos de carácter familiar (móveis, quadros, tapeçarias, roupas, adornos, joias, brasões e armas em geral) existe inevitavelmente uma ligação forte e duradoura com o passado (medieval) cujo eco assombra os personagens. *O castelo de Otranto* e *O velho Barão Inglês* são bons exemplos desta possibilidade. (COLUCCI, 2017, p. 172)¹⁹.

Quando Lídia adoece, o comportamento de Angélica é extremamente gentil e maternal: “a todos os momentos me traz um presente novo, uma renda ou um vestido. Veja, ainda ontem me trouxe este cobertor, dizendo que o frio se aproximava [...]” (CARDOSO,

¹⁹ O texto em língua estrangeira é: “*The Philosophy of Furniture* represents this removal of objects from their prosaic condition, especially concerning Gothicism, in which each object arouses symbolic and pluralized effects of meaning, evoking a sense of decay, an esthetic of the hidden. So, in this perspective, the use of the lexis “ornament” is better adapted to the effects that the Gothic wishes to convey. It even may suggest a connection of identity with noble and aristocratic airs of a past sometimes marked by criminal or/and macabre remembrances. In the Gothic plot with its usual objects of a familiar nature (furniture, pictures, tapestries, clothes, ornaments, jewelry, coat of arms and weapons in general) there is inevitably, a strong and lasting connection with the past (medieval) whose echo haunts the characters. *The Castle of Otranto* and *The Old English Baron* are fine examples of this possibility.

2006, p. 245). Se a menina fosse se queixar, a atitude era a mesma: “não diz nada e dá-me novos presentes. Tenho a mesa de cabeceira cheia de objetos [...] trouxe-me também um casaco de peles que ainda não usei” (CARDOSO, 2006, p. 245, 246). É o comentário de Leôncio quanto ao tratamento dado às meninas assassinadas, contudo, que aprimora a orientação de leitura que aderimos: “dia a dia, à medida que as sufocava com peles e cobertores, elas iam perdendo a energia, desfalecendo” (CARDOSO, 2006, p. 246).

Desse modo, Angélica pode ser associada ao vampiro folclórico, para o qual o derramamento de sangue não é uma característica determinante: “um vampiro folclórico não necessariamente se nutre de sangue. A maneira mais geral de defini-los seria enquanto um ser que suga a vida ou a energia vital alheia de diversas maneiras” (CARVALHO, 2010, p. 498). É Carvalho, ainda, quem também reitera: “não é necessário que um ente consuma sangue para que seja considerado um vampiro – há vampiros que extraem a energia vital alheia de outras maneiras” (CARVALHO, 2010, p. 484). Como identificado na personagem Gina, do capítulo anterior, Lúcio constrói, em geral, vampiros psíquicos. Entretanto, enquanto Gina se adequa ao arquétipo de *femme fatale*, bem como ao de Lilith e à multiplicidade de seres da Antiguidade clássica como a empusa e a lâmia, Angélica tem um diferencial: a casa e as coisas da casa são espelhamentos da personagem, logo, agem da mesma forma que a proprietária: são parasitas. Não há aqui pescoços e sangue, mas, talvez, uma ameaça mais horrível porque invisível: um casaco de pele, vestidos ou cobertores sugam a vitalidade.

Ainda sobre a construção da personagem principal, retomamos os relatos referentes à Condessa de Sangue, uma mulher nobre do século XVII que se serviu do sangue de mulheres para rejuvenescer. Alexander Meireles da Silva apresenta um resumo adequado de Elizabeth Bathory, condessa que por fim influenciou, no decorrer dos séculos, o desenvolvimento da personagem feminina vampiresca:

No início do século XVII uma nobre nascida na região onde hoje se encontra a República Eslovaca atraiu, torturou e matou centenas de jovens em um período de seis anos com o propósito de usar o sangue das mulheres como uma espécie de ‘cosmético rejuvenescedor’. Elizabeth Bathory, ou a Condessa de Sangue, como ficou conhecida, desenvolveu diferentes métodos sádicos para incutir sofrimento nas suas vítimas e só foi detida quando, obcecada pelo sangue de virgens e sem novas vítimas para matar, assassinou uma nobre da corte. Todavia, devido a sua posição social, a vida de Elizabeth Bathory foi poupada. Sua sentença foi o aprisionamento dentro de um quarto do seu castelo sem portas ou janelas. A história de seus crimes vampíricos foi publicada na Europa Ocidental em 1720 na mesma época em que o leste europeu vivia uma histeria vampírica. Desde então, a história da Condessa de Sangue passou a ser associada com relatos de vampiros (SILVA, 2010, p. 18).

Similarmente à vampira criada por Cardoso, outro escritor nos fornece um exemplo distinto de vampirismo; é o inglês Conde de Stenbock, que publica na Inglaterra, em 1894, o conto *A verdadeira história de um vampiro*, no qual a vampirização ocorre pela arte, especificamente pela música, e não por derramamento de sangue. Na narrativa também temos o vínculo aristocrático e traços de dandismo (cf. BARROS, 2020, p.20), pois o vampiro trata-se de um conde, Vardalek, bem como o homoerotismo, já que ocorre uma aproximação íntima com o jovem Gabriel. A via de vampirização é o hipnotismo advindo da música tocada pelo conde, ampliando, portanto, os tipos possíveis de vampiro literário e favorecendo a tese que aqui propomos:

em nenhum momento o vampiro Vardalek perpetra com Gabriel uma relação sexual ou se alimenta do sangue de seu amado, ao contrário da vampira Carmilla, que se alimenta de sua amada Laura. A vampirização de Gabriel acontece, aqui, somente pelo viés da arte, pois a única cena vampiresca entre Vardalek e Gabriel é quando o rapaz, hipnotizado, desce as escadas à noite para ouvir o Conde Vardalek tocar languidamente ao piano os noturnos de Chopin (BARROS, 2020, p. 20).

A percepção convicta da crueldade de Angélica só é adquirida por Lídia nos diálogos com Leôncio. Entretanto, o personagem, assim como sua patroa, deseja Lídia: “há muito tempo que eu a acompanho... há muito tempo que eu vejo a menina... de longe... [...] como me parecia bela, com os cabelos soltos ao vento, e as chinelinhas de trança” (CARDOSO, 2006, p. 233). Com o empregado, a jovem expressa estar acostumada com a liberdade e conta o que sente perto de Angélica: “esta mulher me causa horror. Suas mãos brancas, sua maneira de falar, sua pele esticada e conservada como se fosse curtida...” (CARDOSO, 2006, p. 234).

Leôncio não tarda para revelar, ardente, as próprias intenções: “eu a adoro [...] foi para que pudesse vê-la que eu a trouxe aqui, não um minuto, um instante passageiro como na estrada, mas horas, dias inteiros” (CARDOSO, 2006, p. 235). A respeito de Leôncio, Lídia diz: “o senhor me causa medo” (CARDOSO, 2006, p. 235). Em seguida, a personagem admite: “nesta casa tudo me causa medo, tudo é horrível!” (CARDOSO, 2006, p. 236), o que confirma a experiência topofóbica. A constatação de Farinaccio acerca de um romance de Cornélio Penna pode ser perfeitamente justaposta ao espaço cardosiano: “a casa é um verdadeiro ambiente mortuário, que envolve, em seu clima opressivo, todas as relações interpessoais, esmagando toda a possibilidade de contato afetivo entre os membros do grupo” (FARINACCIO, 2019, p. 165).

Para Lídia, Angélica diz que Leôncio é demente, mas de um tipo que não poderia residir em casas de saúde. As personagens travam um diálogo que é como um pequeno ensaio sobre a loucura, o qual transcrevemos abaixo:

Angélica (*rindo*): [...] você ignora o que são certos loucos lúcidos... são homens que andam no meio dos outros, que fazem os mesmos gestos e cumprem as obrigações de todos.

Lídia: Então, em que são loucos?

Angélica: São loucos porque apenas representam o homem sensato. Entro deles, no âmago, apenas é a noite escura e o caos: nesta região solitária são como cegos que nada tivessem aprendido da vida comum de todos nós.

Lídia: E como agem, como fazem para viver tão bem em nosso meio?

Angélica: Apenas simulam o homem sensato, pois aprendem com minúcia e cautela os gestos que todos fazem. Mas não se engane, enquanto riem e conversam, há dentro deles um louco que espia sem nada compreender. Para este ser estranho e de pupilas brancas, não existem as leis naturais e nem a ordem estabelecida. Um dia...

Lídia: Um dia....

Angélica: Inesperadamente, e pelo mais frívolo, ele se revela através de uma catástrofe” (CARDOSO, 2006, p. 238).

O terceiro ato se desenrola na “mesma cena do ato anterior, notando-se um espelho grande na parede, junto a uma das portas laterais” (CARDOSO, 2006, p. 243). Alguns dias se passaram desde a permanência de Lídia e a menina inicia o ato “recostada numa poltrona, pálida, um cobertor sobre os joelhos” (CARDOSO, 2006, p. 243). Conta para Leôncio: “sinto dentro de mim um cansaço, as forças me faltam, tudo me parece tão difícil!” (CARDOSO, 2006, p. 245). O empregado é quem primeiro percebe a urgência com a qual Lídia deve sair daquela casa e discutem sobre a condição de Angélica:

Leôncio (*obstinado, rancoroso*): Mas deve haver um castigo para seres desta espécie... uma morte mais difícil, mais longa do que para as outras criaturas!

Lídia: Sua própria vida já é uma agonia vagarosa. Ela morre desde que percebeu sua inutilidade.

Leôncio: Mas não compreende, não sente que ela está lhe sugando a energia, que tem necessidade disto como de uma seiva para viver?

Lídia: Não sei, tudo isto é um mistério. Temo que estejamos atravessando os limites do entendimento humano.

Leôncio (*ardente*): Salve-se, Lídia, salve-se pelo amor de Deus!

Lídia: Para salvar-me agora, já é preciso um esforço enorme. Ela me retira aos poucos o prazer de viver (CARDOSO, 2006, p. 247).

Curiosa é a percepção aguçada que Lídia tem de Angélica e sua vida agonizante. O filósofo italiano Mario Perniola reflete sobre a condição intermediária do vampiro: “[...] esta situação intermediária pode ser vista como pertencente a um morto que ainda não está completamente morto ou a um vivo que não está mais completamente vivo porque já privado de algum aspecto essencial da vida” (PERNIOLA, 2005, p. 89). Carvalho destaca o aspecto

angustiante da dualidade do ser: “o vampirismo é o estado de suspensão entre vida e morte. É ao mesmo tempo a não-vida e a não-morte, a danação de uma existência dupla que tem um pé de cada lado. Só se opera essa ambiguidade na sua interação com o vivo” (CARVALHO, 2010, p. 482). É por isso que Angélica ao retornar à cena, vestida diferente, mas com o mesmo leque e extravagância, desespera-se com a possível fuga de Leôncio e Lídia, porque perderia o vínculo necessário para a própria existência. O diálogo entre os três é acalorado e, após ofensas trocadas, Leôncio acusa verbalmente Angélica da morte das outras moças:

é verdade que não posso, legalmente, dizer que ela matou as outras, mas sugou-as minuto por minuto, absorveu-as com o coração trêmulo e a alma cheia de ódio. Arrebatou desses pobres seres inertes a coragem de viver, sufocou-as na inércia e na falta de esperança: assim conseguiu transpor para a sua todo o calor que alimentava aquelas almas, até que, despedaçadas, elas tombaram como frutos apodrecidos (CARDOSO, 2006, p. 252).

A convivência com Angélica é insuportável: “[...] é impossível viver junto desta mulher, sem que ela a roube e depaupere lentamente. Não percebeu ainda que isso é que a faz remoçar, que torna suportável esta carcaça recoberta pelo seu falso verniz?” (CARDOSO, 2006, p. 253). Assim, Lídia decide deixar a casa. Retira-se da cena e temos um diálogo revelador:

Leôncio (*irônico*): Mas para si nada está perdido: ainda há muitas moças. Poderá chamar uma e sugar dela a energia que lhe é necessária. Eu não proíbo o seu crime.
 Angélica (*friamente*): Que me proíbe você?
 Leôncio: Que destrua essa moça.
 Angélica: Por que essa, precisamente essa? Outras não passaram por aqui, não desapareceram?
 Leôncio (*em voz baixa*): Esta é a que eu amo (CARDOSO, 2006, p. 255).

Frente à revelação, Angélica é assertiva: “[...] queria apenas devorá-la antes de mim” (CARDOSO, 2006, p. 256). Na verdade, Leôncio também se configura como um personagem monstruoso, ainda que Lídia, ao examiná-lo nos olhos, constate que nele não há o louco que lhe disseram: “só há o ser inquieto e triste dentro de todos nós” (CARDOSO, 2006, p. 248). Se “a chave do vampirismo é de natureza sexual” (PERNIOLA, 2005, p. 92), é com Leôncio que Angélica expressa sua latência sexual:

Angélica (*roçando-se nele*): Posso amá-lo, Leôncio, posso amá-lo como qualquer uma. Ou julga que eu sou uma mulher feia? Veja estes braços, estas joias... Muitos dizem que eu ainda sou moça, que cada dia mais moça... Muitos me desejam, seria capaz de lhe apontar na rua os que me olham com cobiça. Veja este rosto, estes olhos que brilham... Diga, seria capaz de me desdenhar?

[...] Angélica (*aproximando-se de novo*): [...] Passa a mão na minha pele, veja como é sedosa, veja os meus cabelos, sintam, sintam o seu perfume. Olhem, são cabelos de mulher, cabelos quentes.

(*Com um gesto rápido, Angélica solta os cabelos*).

Leôncio: A senhora está transtornada. Que diriam os outros?

[...] Leôncio: A senhora sempre me causou horror: se a beijasse, pensaria que estava beijando um rosto feito com os restos de todas as moças mortas nesta casa.

[...] Angélica (*furiosa, segurando o decote do vestido*): Já experimentou o cheiro desta carne para me ofender tão cruelmente?

Leôncio: Peço que se contenha, isto é um desvario.

Angélica (*insensível, rompendo violentamente o vestido*): Já experimentou junto à face o calor deste sangue? Ah, Leôncio, como você está enganado, como se ilude ao me desprezar assim! Sou moça, sou muito mais moça do que outras que andam por aí... Olhem, apalpe esta pele, estes seios, este corpo sem rugas (CARDOSO, 2006, p. 258; 259; 260).

Após tentar seduzir Leôncio e este fugir com Lídia, Joana aparece com uma mala na mão. Inquerida o motivo da partida, a empregada, olhando para Angélica de alto a baixo com terror, admite: “é da senhora que tenho medo. Ainda não compreendeu que eu agora tenho medo, que todos nós temos medo, que a senhora nos causa um medo horrível? [...] sempre que olha em torno, destrói alguém” (CARDOSO, 2006, p. 261). A decisão de Joana, entretanto, se inaugurou desde o dia da morte de Maninha, a qual intuiu tratar-se de um assassinato. O medo da criada é o de ter sua energia sugada, como as demais moças. Antes de sair, recomenda que Angélica se olhe no espelho, pois estava velha como o rosto sem vida de Maninha.

O texto dramático chega ao fim com um monólogo da protagonista, de expressão envelhecida, enquanto se olha no espelho: “[...] este silêncio me segue há tanto tempo, que tenho a impressão de já terem me abandonado há anos, há anos [...] não quero mais me ver, detesto este rosto formado pelos restos de tantas pessoas mortas!” (CARDOSO, 2006, p. 263). Angélica atira um objeto no espelho, que se parte, e retira um revólver de um móvel. De costas para o público cai devagar e diminui-se a iluminação. Sozinha, reflete sobre si mesma em tremenda angústia:

[...] Há dentro de mim uma outra coisa! (*Ela se arrasta até junto a um fragmento de espelho. De joelhos, toma-o nas mãos*). Á está ela, não disse? Lá está a outra, a que me espia com os olhos brancos, sem nada compreender. Não quer que ela me olhe assim, proíbo-a que faça isto! Ah, lá continua ela... que me quer você, que espera de mim? Quem lhe deu o direito de se instalar aí e vigiar todos os meus atos? Por que me persegue deste modo, qual é o seu nome, quem é você? Vamos, diga, quem é você, quem é? (*Ela deixa cair o espelho e tenta se levantar num último esforço*). Mas ao certo, quem sou eu, meu Deus, quem sou eu? (CARDOSO, 2006, p. 263).

A fragmentação do Eu, presente em *O escravo* e em *A corda de prata*, também ressurgue no desfecho de *Angélica*. O outro Eu da personagem é o que ela enxerga no espelho,

condição comum aos vampiros, por si só transgressores dos limites entre a vida e a morte, seres fronteiriços, logo, tão identificáveis à temática do duplo: “a ambivalente existência do vampiro sugere sua aproximação temática com o duplo” (CARVALHO, 2010, p. 505). O espelho estilhaçado é um indicativo do perder-se identitário de Angélica em sua própria natureza:

no vampiro, o ‘não-mais-ver-a-si-mesmo’ seria um indício de sua falta de alma (existência imagética) e incapacidade de autorreflexão. Essa existência imagética implica a perda de um Eu anterior, enquanto o espelho vazio comporta o atavismo de uma forma animal e parasitária de vida, assemelhável ao Id freudiano. As condições se assemelham àquelas que podem levar à aparição do *Doppelgänger*: um estado inconsciente e sonâmbulo, um perder-se em si próprio no qual sonho e realidade se misturam [...] o espelho não mostra apenas aquilo que desejamos ver [...] ele pode também ser a porta para o reino da fantasia e para o outro Eu (BÄR apud CARVALHO, 2010, p. 506).

Júnia Neves, em sua Tese sobre o drama cardosiano, conclui sua análise de *Angélica* destacando a solidão da personagem, mas também o simbolismo que seu desfecho acena para o grupo social a qual ela representa, o que dialoga fortemente com o que propomos neste estudo:

rígida em suas posturas, vaidosa demais para enxergar além de si mesma, movimentando-se em um espaço onde os objetos atestam a passagem do tempo e do fausto, ela seria alegoria da própria tradição, de uma “aristocracia” rural de província que, incapaz de acompanhar as modificações trazidas pela era Vargas e pela nova configuração mundial do capitalismo, entrou em decadência. Não tendo mais como sobreviver sozinha e já não conseguindo reter suas vítimas próximas de si, agoniza na solidão e na incapacidade de compreender a realidade que a cerca – acaba enlouquecendo. Ao invés de ser, então, o indivíduo contra o grupo social, Angélica indicaria a derrocada da própria sociedade que representa (NEVES, 2006, p. 138).

Lúcio Cardoso, a nosso ver, produz com *Angélica* inegavelmente um texto pertencente ao Gótico brasileiro. A “maquinaria gótica” é o cerne do desenvolvimento narrativo. Além disso, sublinhamos que o escritor parece atualizar o vampiro literário nas letras brasileiras, pois raramente encontramos em nossa pesquisa um texto brasileiro que apresentasse um processo de vampirização tão peculiar como o de Angélica, no qual a mobília e os objetos abandonam a especificidade de serem apenas complemento ao espaço topofóbico e agem homologamente ao vampirismo da personagem. Aqui, a casa é um *locus horribilis* duplamente: pela opressão e experiência negativa que provoca aos personagens e por ser uma projeção da vampira. Nesse sentido, a estranheza que um texto como esse foi capaz de provocar nos palcos do Brasil de 1950 é compreensível.

CONCLUSÃO

Feito o percurso do nosso estudo dos três textos dramáticos de Lúcio Cardoso, algumas constatações sobre sua produção nos parecem consistentes. Dispomos, assim, de modo mais objetivo, características que comprovam o drama cardosiano enquanto produção Gótica brasileira e oferecem contornos mais firmes na abordagem de sua dramaturgia:

- (i) LC, inegavelmente, emprega a “maquinaria gótica” para a construção dos seus textos dramáticos. Nos três dramas, temos a) personagem vilanesco (Silas/Augusta, Gina e Angélica), b) o *locus horribilis* (a casa), c) o retorno do passado e d) o sobrenatural (o duplo, o vampiro);
- (ii) Outro procedimento apreendido do romance gótico são as múltiplas vozes empregadas para desenvolver tensão no enredo (cf. ALEGRETTE, 2016, p. 90); Em *O escravo*, Augusta e Isabel conversam sobre Marcos antes da chegada do personagem; *A corda de prata* traz os relatos sobre Gina antes do aparecimento dela por meio de Renato, Júlia e Vitor; em *Angélica*, a conversa entre D. Teresa e D. Risoleta, no primeiro ato, é fundamental para identificarmos que há algo estranho com Angélica;
- (iii) O vampiro feminino é comumente utilizado por LC (Gina, Angélica); quando não, desenvolve-se o personagem monstruoso (Augusta/Silas, Leôncio);
- (iv) O duplo, também comum às histórias de vampiro, é recorrente, sobretudo no desenvolvimento de algum tipo de reflexão sobre a loucura ou desintegração identitária (Marcos/Silas, Gina/Mulher de Preto, Angélica e sua condição vampírica);
- (v) O espaço é fundamental para a composição do personagem, que nele terá uma experiência topofóbica (Marcos, Lisa, Gina, Lídia, Rosa). Além disso, é o mais bem delimitado marco de referência gótica no texto;
- (vi) O protagonismo feminino é preponderante (Augusta, de certo modo, Gina e Angélica). Além disso, em todos os textos o número de personagens femininas é superior: 4 em *O escravo*, 3 em *A corda de prata* e 5 em *Angélica*. Se formos levantar os personagens masculinos, 1 em *O escravo*, 2 em *A corda de prata* e 1 em *Angélica*;

- (vii) *O escravo e Angélica* são evidentemente pertences ao Gótico brasileiro; *A corda de prata* poderia ser indicada como Gótico brasileiro pelo viés urbano dentro do projeto dramático de LC;
- (viii) Apontamos como um dos grandes temas da dramaturgia de LC a disfuncionalidade e a decadência da família.

Salientamos que, apesar da pouca projeção acadêmica do teatro cardosiano, o Teatro, arriscamos dizer, foi a maior frustração artística de LC. Ainda assim, o orquestrar, a atividade efervescente persistiu ativa no escritor, mesmo após o AVC – que não lhe impôs a letargia, mesmo na resignação de um corpo tão afeito à energia do jogo cênico. Esse contraste é potente porque assevera o comprometimento de LC com a criação, movimento que lhe inscrevia na vida, como evidencia a pesquisa de Beatriz Damasceno. Se a pintura, posteriormente, foi a forma a lhe dar movimento, o Teatro permaneceu como projeto.

Antes mesmo de empreender um exercício analítico ou comprovar uma tese de Gótico brasileiro, o que narramos é uma história de fracasso, que carecia de uma investigação mais detida. Em 1950, como expomos em nossa Introdução, LC estava ressentido e firme em interromper seus investimentos no teatro. Ainda que não tenha, de fato, se esforçado para a montagem de mais textos, o desligamento não aconteceu. O jovem Lúcio, apaixonado pelo cinema e pela arte de representar, manteve-se pulsante, em um novo corpo – reaprendendo. Para finalizar, resgatamos uma afirmação de Walmir Ayala que, para nós, define tão bem este escritor gótico brasileiro: “ninguém mais pôde dormir em paz depois de ter conhecido Lúcio Cardoso” (AYALA *apud* RODRIGUES, 2020, p. 54).

Esperamos, por meio dessa Dissertação, ter promovido uma apresentação da dramaturgia de LC ao leitor, e incentivado a pesquisa acadêmica desses textos, de modo a inspirar futuros trabalhos que, como o nosso, ofereçam novas formas de leitura e projeção para obras tão contundentes e singulares no Teatro brasileiro. A defesa do Gótico brasileiro e de uma topoanálise gótica foi, para nós, a abordagem mais adequada frente ao que tínhamos como *corpus*. Sabemos, todavia, de diversos fragmentos e peças incompletas pertencentes ao arquivo do escritor ainda desconhecidas do grande público e da Academia. Concluímos ansiosos com as demais possibilidades que o dramaturgo irá proporcionar.

REFERÊNCIAS

- A.B. “O escravo”, no Ginástico, pelos comediantes. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 13, 14 dez. 1943.
- A NOITE. *Teatro: primeiras*. Rio de Janeiro, p. 6, 27 out. 1947.
- ALEGRETTE, Alessandro Yuri. *As metamorfoses da escrita gótica em Wuthering Heights (O morro dos ventos uivantes)*. (2016). Tese de Doutorado em Estudos Literários. UNESP, São Paulo.
- AMADO, Jorge. Página de Diário sobre um diário. *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 11, 1960.
- ANDRADE, Luiz Eduardo da Silva; SANTOS, Josalba Fabiana dos. *De monstros e maldades*. Curitiba: Appris, 2015.
- ARGEL, Martha; NETO, Humberto Moura. *O vampiro antes do Drácula/ organização, comentários e tradução*. São Paulo: Aleph, 2008.
- AYLA, Walmir. Diários. In. RODRIGUES, Leandro Garcia. *Lúcio Cardoso 50 anos depois*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARROS, Fernando Monteiro de. Parceiros da noite: gays e vampiros na literatura. *SOLETRAS*, São Gonçalo: UERJ, ano 01, n. 2, p. 118-127, jul-dez, 2001.
- BARROS, Fernando Monteiro de. Baudelaire, Byron e Lúcio Cardoso: a flanêrie e o dandismo do vampiro. *SOLETRAS*, São Gonçalo: UERJ, ano 03, n. 05, p. 53-64, 2003.
- BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico e a brasilidade em Lúcio Cardoso. *Revista do CESP*, v. 28, n. 39, p. 113-131, 2008.
- BARROS, Fernando Monteiro de. Do castelo à casa-grande: o “Gótico brasileiro” em Gilberto Freyre. *SOLETRAS*, São Gonçalo: UERJ, v. 1, n. 27, p. 80-94, jan-jun. 2014.
- BARROS, Fernando Monteiro de; COLUCCI, Luciana. Lovecraft e os matizes goticistas em “The dreams in the witch-house”. *Revista Abusões*, v. 04, n. 04, p. 153-189, 2017.
- BARROS, Fernando Monteiro de; GOMES, Leonardo Ramos Botelho. Vampirismo e clausura do desejo em “O desconhecido” e “Angélica”, de Lúcio Cardoso. *Revista Abusões*, v. 09, n. 09, p. 253-279, 2019.
- BARROS, Fernando Monteiro de. O gótico brasileiro em *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis. In. COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio França. *Matizes do gótico: três séculos de Horace Walpole*. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2020.

BARROS, Fernando Monteiro de. Lúcio Cardoso e Cornélio Penna: parcerias textuais do Gótico brasileiro. In. RODRIGUES, Leandro Garcia. *Lúcio Cardoso 50 anos depois*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020.

BARROS, Fernando Monteiro de. Dentro da noite: vampirismo e homoerotismo. In. MARKENDORF, Marcio; ROSSI, Cido; ZANINI, Cláudio Vescia. *Monstars: monstruosidades e horror audiovisual*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BORGES, Ana Carolina Sanches; COLUCCI, Luciana. Espaço e inspiração em “Cantiga de Esponsais”. *Linguagem – Estudos e pesquisa*, Catalão, v. 17, n. 01, p. 119-133, jan-jun, 2013.

BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão, 2007.

BOSCOLI, Geysa. A Corda de Prata, pelo Teatro de Câmera, no Glória. Arquivo Lúcio Cardoso, 23 out. 1947.

BOTTING, Fred. *Gothic. The New Critical Idiom*, London: Routledge, 1996.

BRANDÃO, Roberto. Primeira notícia de “A corda de prata”. *Diário carioca*, Rio de Janeiro, p. 1; 3, 31 agosto 1947.

BRANDÃO, Roberto. Interpretação de “A corda de prata”. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 1-2, 26 out. 1947.

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, SP: Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Humanitas / FFLCH / SP, 2004.

CARDOSO, Lúcio. A família Brontë. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 8 junho 1944.

CARDOSO, Lúcio. Depoimento de Lúcio Cardoso. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, p. 10, 10 nov. 1946.

CARDOSO, Lúcio. Edgar Poe. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 12 julho 1944.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de textos e notas Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARDOSO, Lúcio. *Teatro reunido*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração: memórias*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1974.

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

CARPEAUX, Otto Maria. O “Teatro de Câmera” através da palavra dos escritores brasileiros. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, p. 6, 28 set. 1947.

CARVALHO, Bruno Berlandis de. *Antologia do vampiro literário*. São Paulo: Berlandis & Vertecchia, 2010.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* / Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al]; coordenação Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva... [et al]. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CIXOUS, Hélène. Fiction and its phantoms: a reading of Freud’s Das Unheimliche (“The uncanny”). In. COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COLUCCI, Luciana. A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico. XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo, 1-8, julho, 2008.

COLUCCI, Luciana. “Os crimes da Rua Morgue”, “O mistério de Marie Rogêt” e “A carta furtada”: marcas da espacialidade gótica na escritura detetivesca de E. A. Poe. *Evidência*, Araxá, v. 10, n. 10, p. 143-154, 2014.

COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio. *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

COLUCCI, Luciana. “From the Philosophy of Furniture to Topoanalysis: For a Poetics of Space in Gothic Literature”. In. COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio. *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio França. *Matizes do gótico: três séculos de Horace Walpole*. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2020.

COLUCCI, Luciana. “Horace Walpole: vida e obra revisitadas, um esboço crítico”. In. COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio França. *Matizes do gótico: três séculos de Horace Walpole*. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2020.

COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COSTA, Dante. O velho assunto. *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 14, abril 1946.

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

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Roco, 1986.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. Trad. Maria Lucia Machado. Trad. de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DONALD, James. Liberdade bem regulada. In. COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FARIA, Octávio de. A estreia do Teatro de Câmera. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, p. 3, 26 out. 1947.

FARINACCIO, Pascoal. *A casa, a nostalgia e o pó: a significação dos ambientes e das coisas nas imagens da literatura e do cinema*: Lampedusa, Visconti e Cornélio Penna. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

FELINTO, Erick. *A imagem espectral: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica*. Cotia: Ateliê, 2008.

FILHO, Ozéias Pereira da Conceição. Lampião revisitado: monstro e duplo na literatura, no cinema e no jornalismo. In. ANDRADE, Luiz Eduardo da Silva; SANTOS, Josalba Fabiana dos. *De monstros e maldades*. Curitiba: Appris, 2015.

FISHER, Almeida. Depoimento de Lúcio Cardoso. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, p. 10, 10 nov. 1946.

FRANÇA, Júlio. O sequestro do gótico no Brasil. In. COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio. *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FRANÇA, Júlio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. Disponível em: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2015/05/01062015.pdf>. Acesso em 10 de junho de 2020.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. (Vol. 14).

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Objetos insólitos e assombrados: da concretude prosaica à maldição. *Todas as musas*, ano 09, v 01, p. 43-82, jul-dez, 2017.

GAY, Peter. *A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud, a educação dos sentidos*. Trad. Per Salter. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GIL, José. Metafenomenologia da monstrosidade: o devir-monstro. In. COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2012 (Coleção ensaios e letras).

GROOM, Nick. *The Gothic: a very short introduction*. United Kingdom: Oxford, 2012.

GUIMARÃES, Thiago Maciel. O prisma e a voz: considerações sobre a monstrosidade metafórica em “A hora da estrela”. In. ANDRADE, Luiz Eduardo da Silva; SANTOS, Josalba Fabiana dos. *De monstros e maldades*. Curitiba: Appris, 2015.

HILLMAN, James. *O pensamento do coração e a alma do mundo*. Trad. Gustavo Barcellos. Campinas: Verus, 2010.

IVO, Ledo. O “Teatro de Câmera” através da palavra dos escritores brasileiros. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, p. 6, 28 set. 1947.

JEHA, Julio. *Monstros e monstrosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JUREMA, Aderbal. Poetas noturnos. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, s. p., 7 abril 1946.

L.C. O escravo. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 13, 14 dez. 1943.

LASCH, Christopher. *A mulher e a vida cotidiana: amor, casamento e feminismo*. Org. Elisabeth Lash-quinn; trad. Heloísa Martins Costa. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LEITE, Luiza Barreto. Balanço positivo de 1947. *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 38-40, dez 1947.

LETRAS E ARTES. *O Teatro de Câmera em ensaio*. Rio de Janeiro, p. 10, 17 agosto 1947.

LETRAS E ARTES. *Perspectiva do Teatro de Câmera*. Rio de Janeiro, p. 6, 14 set. 1947.

LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MAGALDI, Sábato. “O escravo”. *Diário carioca*, Rio de Janeiro, p. 10-11, 9 julho 1950.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva; e Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MAGNO, Paschoal Carlos. “A corda de prata”, no Glória. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 11, 22 out. 1947.

MARCONDES, Geni. Mosaicos. *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 47, jan. 1948.

MENDES, Murilo. O “Teatro de Câmera” através da palavra dos escritores brasileiros. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, p. 6, 28 set. 1947.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

NEVES, Júnia Nogueira. *Dramas da clausura: a literatura dramática de Lúcio Cardoso*. (2006). Tese de doutorado em Teoria Literária. Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, José de. “Vestido de noiva” e “O escravo”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 4, 17 out. 1943.

OLIVEIRA, José Osorio de. O “Teatro de Câmera” através da palavra dos escritores brasileiros. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, p. 6, 28 set. 1947.

PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PRADO, Antonio Arnoni. Posfácio in. CARDOSO, Lúcio. *Teatro reunido*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Meneses. Campinas SP: Editora UNICAMP, 1996.

R.L. “A corda de prata”, pelo Teatro de Câmera, no Glória. *Diário de notícias*, p. 2, 29 out. 1947.

R. M. J. “Angélica”, de Lúcio Cardoso, no Teatro de Bolso. *A Noite*, Rio de Janeiro, s. p., 13 nov. 1950.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

REIS, Marcos Konder. Lúcio Cardoso: profeta de uma decadência. *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 36-38, 1968.

- ROCHA, Hildon. O teatro mal-assombrado de Lúcio Cardoso. *Vamos ler!*, Rio de Janeiro, p. 27, 23 dez. 1943
- ROCHA, Hildon. Lúcio Cardoso, poeta e romancista. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 25 agosto 1950.
- RODRIGUES, Leandro Garcia. *Lúcio Cardoso 50 anos depois*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020.
- SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- SÁ, Daniel Serravalle de. *O Gótico em Literatura, Artes, Mídia*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *Uma defesa da poesia e outros ensaios*. Trad. e notas Fábio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2008.
- SILVA, Alexander Meireles da. Introdução. In. COSTA, Bruno. *Contos clássicos de vampiros*. Trad. Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010.
- SILVA, Alexander Meireles da. Introdução. In. COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio França. *Matizes do gótico: três séculos de Horace Walpole*. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2020.
- SILVESTRE, Sarah de Sousa. Beware the ballerina... She has not been quite herself lately: the Doppelgänger in “Black Swan”. In. SÁ, Daniel Serravalle de. *O Gótico em Literatura, Artes, Mídia*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019.
- THERBORN, Göran. *Sexo e poder: a família no mundo, 1900-2000*. Trad. Elisabete Dória Bilac. São Paulo: Contexto, 2006.
- TUAN, Yi-fu. *Paisagens do medo*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. Apresentação In. MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2007.
- VINCENT, Claude. Angélica II. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 7, 16 nov 1950.
- WEYRAUCH, Cleia Schiavo. Violência urbana. *Revista Dimensões*, Vitória: PPGHis UFES, v. 27, p. 2-22, 2011.
- WILLIAMS, Anne. *Art of darkness: a poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.