

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

EDIMARA LISBOA

Estranhas Angélicas: confluências entre Manoel de Oliveira e Lúcio Cardoso

Versão Corrigida

São Paulo

2020

EDIMARA LISBOA

Estranhas Angélicas: confluências entre Manoel de Oliveira e Lúcio Cardoso

Versão Corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra. Aparecida de Fátima Bueno

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L769e Lisboa, Edimara
Estranhas Angélicas: confluências entre Manoel de
Oliveira e Lúcio Cardoso / Edimara Lisboa ;
orientador Aparecida de Fátima Bueno. - São Paulo,
2019.
260 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa.

1. Comparatismo literário. 2. Personagem. 3.
Teatro e Cinema. 4. Brasil e Portugal. 5. Geração de
1930. I. Bueno, Aparecida de Fátima, orient. II.
Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Edimara Lisboa

Data da defesa: 11/2/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Aparecida de Fátima Bueno

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08/04/2020



(Assinatura do (a) orientador (a))

LISBOA, Edimara. **Estranhas Angélicas**: confluências entre Manoel de Oliveira e Lúcio Cardoso. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em: 11 de fevereiro de 2020.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Aparecida de Fátima Bueno Instituição FFLCH-USP

Julgamento Presidente (não votante) Assinatura _____

Prof. Dr. Fabiana Buitor Carelli Instituição FFLCH-USP

Julgamento Aprovada Assinatura _____

Prof. Dr. Renata Soares Junqueira Instituição UNESP

Julgamento Aprovada Assinatura _____

Prof. Dr. Luis G. Bueno de Camargo Instituição UFPR

Julgamento Aprovada Assinatura _____

Dedico este trabalho aos queridos avô Gildo e tio Bau, que despertaram minha fascinação pelas histórias extraordinárias.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dra. Fátima Bueno, minha querida orientadora desde a Iniciação Científica, pelos preciosos ensinamentos e pela enorme sensibilidade, que muito me tem ajudado a trilhar o tão exigente caminho da pesquisa acadêmica.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a conclusão desta pesquisa, nos últimos 22 meses.

Aos membros da banca examinadora, a Prof.^a Dra. Fabiana Carelli, a Prof.^a Dra. Renata Soares Junqueira e o Prof. Dr. Luís Bueno, pela leitura atentíssima e acuidade crítica, que muito contribuíram para a revisão do texto e a entrega desta versão corrigida.

Aos avaliadores do meu exame de qualificação, a Prof.^a Dra. Renata Soares Junqueira e o Prof. Dr. Luís Bueno, pelas contribuições valiosíssimas que trouxeram a este trabalho e ao prosseguimento da pesquisa.

À Prof.^a Dra. Renata Soares Junqueira, por compartilhar sua paixão pelos estudos da obra de Manoel de Oliveira, por ter me acolhido no Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema (GPDC) e pelas enriquecedoras oportunidades de parceria.

À Prof.^a Dra. Fabiana Carelli, com quem aprendi a *ler* filmes e a quem devo minha introdução aos Estudos Comparados, tanto em sala de aula como nas suas reuniões de estudos em literatura e cinema.

Aos colegas e amigos Penélope Salles, Márcio Recchia e José Vanzelli pelas parcerias de trabalho, pelas trocas de informações discentes e pelo apoio mais próximo no cotidiano da pesquisa universitária. À Renata Carvalho, Carla Kinzo, Fabrizio Uechi, Paula Fábrio, Tania Mara Lopes, Carolina Medeiros e demais colegas do Grupo de Pesquisa Colonialismo e Pós-colonialismo em Português (CPCP).

À querida Mari Copertino, amiga e parceira de estudos oliveirianos, a quem devo o acesso a valiosos materiais de pesquisa adquiridos em Portugal. Aos demais amigos oliveirianos – Fer Barini, Moisés Romão e William Pianco – e não só – Geisa

Semensato, Márcia Rodrigues, Cris Guzzi e Cláudia Barbieri – do GPDC, que tão carinhosamente me têm recebido na capital da laranja.

Aos Profs. Drs. Rosário Lupi Bello, Gilberto Martins, Silvana Pessoa, Pedro Maciel Guimarães e Carlos Morais, com quem tanto aprendo a cada workshop do GPDC.

Aos Profs. Drs. Ésio Macedo Ribeiro e Cássia dos Santos, bem como aos colegas cardosianos Patrícia Chanely, Eduardo Marinho e Érica Ignácio, pelas dicas e sugestões valiosas.

Aos colegas pesquisadores de literatura e cinema Marina Felix, Patrícia Resende, Davina Marques, César Zamberlan, Daniel Obeid e Cristiane Baiotto.

À Nathália Thomaz, Maria Paula Correa e demais colegas do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Aos Profs. Drs. Maria Zilda da Cunha, Mauricio Salles Vasconcelos, Rita Chaves, Vima Lia de Rossi Martin e demais docentes do Programa.

À Marinês Mendes e Giovanna Usai, funcionárias do CELP, pelo apoio durante as atividades e os eventos com os quais pude colaborar no prédio de Letras da USP, bem como aos demais funcionários da universidade, em especial à secretaria do DLCV e ao atendimento da Biblioteca Florestan Fernandes.

Aos funcionários do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Casa de Rui Barbosa, sobretudo através das pessoas de Claudio Vitena, que respondeu aos e-mails, e de Eduardo, que acompanhou meu acesso ao acervo de Lúcio Cardoso. Ao Rafael Cardoso, sobrinho-neto do escritor, que permite a reprodução fotográfica dos materiais consultados.

Ao amado Rafael Marteleto, companheiro de todas as horas e importante encorajador de meus projetos de pesquisa. Ao Edinaldo, Elaine, Rose, Mônica, Bebel e demais familiares queridos, como também à Erika, Bruna, Nilda, Aline, Giulia, Bárbara, Ana, Heloisa e Isabel, amigas da vida toda, pela compreensão em minhas ausências e carinho redobrado nas nossas possibilidades de reencontro.

À Gilda, sempre, *in memoriam*.

Ouro Preto pareceu-me secreto e familiar, tanto se aparentava com as vilas do Douro – Valdigem, por exemplo –, com um casario velho e derrubado pelas vinhas abaixo, guardando uma nobreza indolente nos seus sobrados prestes a desabar. [...] Há qualquer coisa de inexplicável, de absurdo, de durável e presente que as agências de turismo não se referem e que os historiadores calam. Há um segredo de Ouro Preto como há um segredo de Fátima. Algo que parece demover-se com o percurso do tempo, que não tem revelação possível mas que persiste e em que se prefere acreditar do que esquecer.

(BESSA-LUÍS, Agustina, 2016, p. 223)

RESUMO

LISBOA, Edimara. **Estranhas Angélicas**: confluências entre Manoel de Oliveira e Lúcio Cardoso. 2020. 260 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Estudo comparativo entre o filme *O Estranho Caso de Angélica* de Manoel de Oliveira e o texto da peça de teatro “Angélica” de Lúcio Cardoso, este trabalho mobiliza a escolha irônica para a onomástica dos títulos com o objetivo de trazer à discussão problemáticas sociológicas nas obras desses dois artistas de língua portuguesa, mais tranquilamente aproximáveis pelas confluências formais relacionadas a temáticas introspectivas e metafísicas que remetem aos grupos de estética católica da geração de 1930. Foi por meio da perspectiva crítica alargada acerca da construção de personagens, nos trânsitos interartístico e interdisciplinar, que se colocou em relação essas duas obras originalmente gestadas em meados do século XX, mas que só recentemente obtiveram recepção mais detida, devido à publicação da peça em 2006 e à concretização do filme em 2010. Dividindo a atenção entre as personagens protagonistas, aproximadas pelo fenômeno do duplo, e os dois conjuntos de personagens, subdivididos e imbricados segundo funções sociais resultantes de elaborações discursivas, em alguma medida, convergentes, buscou-se praticar as potencialidades transdisciplinares do comparatismo literário.

Palavras-chave: Comparatismo literário. Personagem. Teatro e Cinema. Brasil e Portugal. Geração de 1930.

ABSTRACT

LISBOA, Edimara. **Strangers Angélicas**: confluences between Manoel de Oliveira and Lúcio Cardoso. 2020. 260 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Comparative study between the movie *The Strange Case of Angelica* by Manoel de Oliveira and the text of the play “Angelica” by Lúcio Cardoso, this work mobilizes the ironic choice for the titles onomastics in order to bring to the discussion sociological problems in the artworks by these two Portuguese-speaking artists, more easily approached by the formal confluences related to introspective and metaphysical themes, which refer to the groups of Catholic aesthetics of the 1930s generation. It was through the broader critical perspective about the construction of characters in the interartistic and interdisciplinary transits that put in relation these two works; originally gestated in the mid-twentieth century, but only recently received a more close reception, due to the publication of the play in 2006 and the filming of the movie in 2010. Dividing attention between the protagonist characters, approximated by the phenomenon of the double, and the two sets of characters, subdivided and intertwined according to social functions resulting from discursive elaborations, to some extent, convergents, we sought to practice the transdisciplinary potentialities of comparative literature.

Keywords: Comparative Literature. Character. Theater and Cinema. Brazil and Portugal. 1930s Generation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>Folder</i> da 1ª temporada do Teatro de Câmera	54
Figura 2. Ingresso da 2ª temporada do Teatro de Câmera (dentro e fora).....	59
Figura 3. <i>Folder</i> e ingresso da encenação de “Angélica”.....	63
Figura 4. Notícia de imprensa sobre a montagem de “Angélica” pela TV Continental. 82	
Figura 5. Fotografias da montagem de “Angélica” pela TV Globo	83
Figura 6. Fragmentos do excerto de “Os Gigantes do Douro”	89
Figura 7. Imagens do segmento ribeirinho do rapto de Fanny	90
Figura 8. Desenho original de Manoel de Oliveira para o projeto “Angélica”	96
Figura 9. Foto de bastidor das filmagens de <i>O Estranho Caso</i>	96
Figura 10. A loja de fotografias nas fotos de <i>repérage</i>	100
Figura 11. A loja de fotografias no filme	100
Figura 12. Fotogramas do despertar de Angélica	102
Figura 13. Planos aproximados de apresentação de personagens	103
Figura 14. O voo do casal enamorado	106
Figura 15. Fotogramas dos planos dos livros de Isaac	112
Figura 16. Fotogramas da abertura da sequência do voo dos amantes.....	127
Figura 17. Fotogramas da sequência da corrida de Isaac	130
Figura 18. Fotos das atrizes que interpretam Joana (Cora Costa) e Justina (Adelaide Teixeira) em seleção de elenco feita pelos próprios autores	153
Figura 19. O projeto artístico de Isaac.....	189

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1: MEANDROS DE UM ESTUDO COMPARADO.....	19
1.1 Dois percursos artísticos em perspectiva comparada	19
1.2 Circunscrições teórico-metodológicas do Comparatismo	36
CAPÍTULO 2: FIGURAÇÕES DO DUPLO NO PAR ANJO-DEMÔNIO	44
2.1 O duplo na construção de personagens.....	44
2.2 Superfícies refletoras e a loucura como bifurcação em “Angélica”	51
2.2.1 Teatro de Câmera.....	51
2.2.2 “Angélica”	64
2.3 Duplo fotográfico e a fantasmagoria em <i>O Estranho Caso</i>	84
2.3.1 Projetos não realizados	84
2.3.2 <i>O Estranho Caso</i>	97
2.4 Entre pupilas brancas e fotografias que se mexem.....	134
CAPÍTULO 3: PERSONAGENS QUE NÃO SÃO ANGÉLICAS	141
3.1 A personagem entre literatura, teatro e cinema	141
3.2 Joana e Justina	151
3.3 Leôncio e a criada presumida	161
3.4 As vizinhas e os outros hóspedes	170
3.5 Lídia e os cavadores	177
CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
BIBLIOGRAFIA	203
APÊNDICE A – Lista das obras de Lúcio Cardoso	237
APÊNDICE B – Lista das obras de Manoel de Oliveira.....	242
ANEXOS.....	246

INTRODUÇÃO

Este trabalho visa explorar comparativamente duas obras de ficção produzidas em língua portuguesa que se cruzam no elemento central: a dubiedade concernente à “onomástica irônica” (ROSA E SILVA, 2004a, p. 141) que revela um anjo-fantasma no filme *O Estranho Caso de Angélica*,¹ do cineasta português Manoel de Oliveira e um anjo-vampiro na peça de teatro “Angélica”,² do escritor brasileiro Lúcio Cardoso. Em linhas gerais, a Angélica do texto dramático é uma proprietária rural que mantém a juventude do rosto extraindo a vida de jovens órfãs que toma por protegidas, enquanto a Angélica do texto fílmico é a herdeira morta de uma grande vinícola, que desperta diante de uma câmera fotográfica. Segundo índices de construção de personagens que flertam com o gênero horrorífico, a Angélica fantasmática estimula o suicídio de Isaac, o fotógrafo que lhe tirou a foto póstuma, enquanto a Angélica vampírica procura vencer a resistência da camponesa Lídia, sua mais nova afilhada.

Caracterizadas no sentido de problematizar a figura daquele “anjo no nome, Angélica na cara”,³ de Gregório de Matos (2014, p. 25), as duas personagens propiciam “a reflexão sobre o estado do mundo e a crítica da actualidade” (PRETO, 2014, p. 111), na medida em que provocam o questionamento das práticas coercitivas de uma camada da classe dominante que, face ao “povo literalmente *morto de trabalho*”, considera-se “herdeira de uma tradição guerreira de *não-trabalho*”, tornando-se “parasitária dessa atroz e maciça ‘morte de trabalho’ dos outros”, como se fosse “sinal de nobreza” (LOURENÇO, 2009, p. 128). O exercício dessa coerção naturalizada parece perpassar as duas obras, como um “poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”, conforme o conceito de “poder simbólico” de Pierre Bourdieu (1989, p. 7-8),

¹ ESTRANHO CASO de Angélica, O. Manoel de Oliveira, Portugal; Espanha; França; Brasil, 2010, Drama, 93’, cor. DVD9 (Lisboa: ZON Lusomundo).

² CARDOSO, Lúcio. Angélica. In: *Teatro reunido*. Posfácio de Antonio Arnoni Prado. Curitiba: Ed. UFPR, 2006, p. 205-263.

³ Em remissão ao mais conhecido dos poemas de Gregório de Matos dedicados à dona Ângela, “uma das filhas de Vasco de Sousa Paredes, e sua mulher Dona Vitória, de tão rara formosura, que D. João de Alencastro, quando foi deste governo para Lisboa, levou consigo um retrato seu” (MOISÉS, 2000, p. 42).

que orientará, em certa medida, o embasamento teórico da discussão crítica das duas obras empreendida neste trabalho.

Lançado em 2010, *O Estranho Caso* foi rodado depois de quase sessenta anos das primeiras versões do roteiro, escritas entre 1952 e 1954 para submissão de projeto ao fundo de subsídio cinematográfico do Secretariado Nacional de Informação (SNI). O projeto original intitulava-se “Angélica” e encontra-se depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, para além de ter sido duas vezes publicado: em 1988, no volume *Alguns projectos não realizados e outros textos* (OLIVEIRA, 1988, p. 17-53); e em 1998, na tradução para o francês de Jacques Parsi, *Angélica: un découpage* (OLIVEIRA, 1998, 128 p.).⁴

“Angélica”, por sua vez, foi a última peça que Lúcio Cardoso preparou para encenação pelo grupo Teatro de Câmera, em 1950, sob direção sua. O projeto original, porém, remeteria a meados dos anos 1940, época bastante profícua da produção dramaturgica do autor. Em 1961, a obra recebeu nova montagem, como peça televisionada, sob a direção de Fábio Sabag, para o Teatro de TV-Ribon, indo ao ar em 8 de outubro daquele ano, na programação das 21h30 da TV Continental, canal 9; tendo recebido uma segunda montagem para televisão, também a cargo de Fábio Sabag, constituindo o episódio 17 do Programa Aplauso: Teleteatro, da TV Globo, exibido em 8 de outubro de 1979. O texto da peça permaneceu inédito até a publicação do *Teatro reunido* de Lúcio Cardoso, pela Editora UFPR, em 2006.⁵

Com processos aproximáveis de criação e recuperação, ambas as obras são ambientadas em espaços rurais que remetem ao contexto pós-guerra, e a seu impacto

⁴ As duas publicações refletem contextos comemorativos, relativos aos aniversários de 80 e de 90 anos de Manoel de Oliveira, respectivamente. O roteiro atualizado que se rodou em fevereiro de 2010 também foi publicado duas vezes, em edições bilíngues francês-português: na revista *L'Avant Scène Cinéma*, n. 581 (OLIVEIRA, 2011, 52 p.) e na sua edição em e-book *L'Étrange Affair Angélica: scénario du film* (OLIVEIRA, 2015, 156 p.), de maneira que nos foi possível comparar essas diferentes versões do roteiro ao filme efetivamente realizado. Além delas, sabe-se, a publicação de 1998 também recebeu tradução para a língua inglesa.

⁵ O texto datado de 1950, datiloscrito, encontra-se preservado em três cópias completas e alguns fragmentos no Arquivo Lúcio Cardoso (pasta LC 35 pi 283), depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa, os quais tivemos a oportunidade de cotejar. Infelizmente, não conseguimos acesso a nenhuma das duas montagens para teleteatro. É em entrevista a Sábato Magaldi, para o anúncio do espetáculo de 1950, que Lúcio Cardoso explica que a peça “Angélica” seria, afinal, uma obra antiga, “escrita há alguns anos”, cuja recusa de montagem pelo grupo Os Comediantes teria motivado a criação do Teatro de Câmera, em 1947 (MAGALDI, 1950a, p. 6). Mário Carelli (1988, p. 96) situa a data de escrita de “Angélica” em 1945.

nas estruturas de poder e de crença então consolidadas. No caso de Manoel de Oliveira, em que a versão definitiva leva em conta o contexto problemático do *crack* financeiro de 2008-2009, não se perdem as reminiscências da atmosfera pós-1945, acabando por conjugar duas épocas de crise. De modo que, é em semelhante composição espaço-temporal, que as figuras dessas *estranhas Angélicas* vêm interrogar, de forma alusiva, o embate entre tradição e modernidade no campo, face às consequências da Segunda Guerra, e em atenção às diferenças de classe e aos “conflitos simbólicos” (BOURDIEU, 1989, p. 11) entre elas.

O espaço rural, “como elemento de uma vida pretérita” (MARSCHNER, 2015, p. 395), é distinguido, tanto na peça quanto no filme, como zona privilegiada de observação dos cenários de ruptura da estabilidade e mudança de paradigmas, na medida em que a velocidade dessas transformações comportaria, em contraste com o ritmo acelerado do espaço urbano, “um certo enlevo para com a doce modorra das gentes e das aldeias, um senso poético que aceita e compreende, afastando a revolta, acolhendo a realidade tal qual se apresenta” (CANDIDO, 2017, p. 56). Favorecendo, portanto, a observação do desgaste de determinadas formas de poder simbólico, conforme a função social do seu simbolismo vai deixando de configurar um “sentido imediato do mundo” (BOURDIEU, 1989, p. 9) e tornando-se menos naturalizada e menos *invisível*.

O contexto pós-guerra, por sua vez, repercute sobre a percepção da época, e atenção que tanto Lúcio Cardoso como Manoel de Oliveira dedicaram ao conflito que ocorria internacionalmente, fora de seus países, reminescente “daqueles anos quando a morte estava sempre a segundos de distância”, sobretudo para os “sobreviventes que lembravam a sensação de verem suas vidas desaparecerem” e que percebiam que “um único ato de violência fez com que a tradição desaparecesse”, mesmo “algumas tradições em suas vidas, que existiam por gerações, talvez milênios” (MEAKER, 2017, p. 5). Isso teria provocado alterações na “relação de cumplicidade ontológica com o mundo” (BOURDIEU, 1989, p. 62), iniciando tensões sociais e questionamentos os mais diversos. De maneira que “voltar ao estado em que a situação se encontrava antes de 1939 estava fora de cogitação [...], pois uma grande mudança ocorreu na mente dos homens. Para muitos, o desastre dos anos 1940 pareceu ser o fracasso [ainda que provisório] da classe dominante e do sistema em todos os setores” (JUDT, 2011, p. 59).

Essas condições contribuiriam para a tematização, que as duas obras oferecem, da derrocada de uma elite que, enquanto “agente” do poder, não teria deixado de exercer “manipulação simbólica”, por meio de gestos autoritários, reveladores de discursos de classe utilizados para preservar “a posição social da casa que precisa ser mantida” (BOURDIEU, 2004, p. 121 e 87). Figuras humanas que se relacionam de forma metonímica com suas casas senhoriais de espaços de província, as estranhas Angélicas estão cercadas por objetos e “arquiteturas que alicerçam e preservam através dos tempos a continuidade das [grandes] famílias”⁶ e seus sistemas de valores baseados na autoridade e nas relações consanguíneas.

A Angélica de Lúcio Cardoso é, segundo a sua caracterização em didascálias (CARDOSO, 2006, p. 207): “uma solteirona de meia idade, pálida, extravagantemente vestida, com um luxo fantástico e *demodée*”, cuja herdade em decadência, a fazenda Monte-Santo, tem uma velha casa decorada “com móveis antigos e gosto provinciano”, com “quadros e medalhões nas paredes” e “objetos de mau gosto sobre os móveis”. Em tudo semelhante aos casarões assassinados de Vila Velha, na qual o autor “encontrará o lugar mítico de seu mundo ficcional na Minas Gerais de sua infância” (CARELLI, 1988, p. 163). Já a Angélica de Manoel de Oliveira é o cadáver de uma bela jovem, que “leva um bonito vestido”, “um vestido de noiva”, “sorrindo feliz como se fosse casar”, “parece[ndo] mesmo um anjo do céu”, como consta em diálogo filmico (ESTRANHO CASO, 2010, 32:15-32:39). É um corpo que se mexe, mas não emite som, fotografado *post-mortem* no antiquado solar da quinta Das Portas, vinícola da sua família, localizada na “região do Douro, a paisagem inerente ao cinema oliveiriano”, que surge como “um elemento transversal ao longo da sua obra” (MAGALHÃES DA SILVA, 2015, p. 10).

Nesses ambientes interioranos que vão se reconfigurando na modernidade, a dubiedade angelical-demoníaca dos gestos autoritários das protagonistas enfrenta uma realidade social desgastada e conflitiva, que lhes exige esforço para manter Isaac e Lídia aprisionados. Uma vez que a melancólica camponesa e o taciturno fotógrafo sefardita oferecem resistência à sedução das Angélicas quando se contrapõem à solenidade dos espaços em que elas circulam para se identificar com o labor do cotidiano popular.

⁶ Cf. o texto-convite do curso “A casa/a quinta nas obras de Eça, Camilo e Agustina e nos filmes de Manoel de Oliveira”, oferecido pela Fundação Eça de Queiroz em 2017 sob coordenação de Orlando Grossege. Disponível em: <<https://feq.pt/actividades/seminario-queirosiano-2017>>.

Ainda sobressaltado com a fotografia de uma morta que se mexe, Isaac esforça-se por retomar seu projeto artístico de registro fotográfico da persistência de práticas laborais ultrapassadas em tempos de intensa mecanização do campo (ESTRANHO CASO, 2010, 24:50-30:00). Dessa maneira, procura preservar a memória do trabalho pesado com enxada, que compõe a história dos vinhedos do Porto. Lídia, por sua vez, oriunda do campo e não do orfanato, como as outras, oferece resistência aos mimos haustórios da madrinha rica ao insistir timidamente na possibilidade de ocupar-se de trabalhos domésticos – “Ah, neste caso poderei arrumá-la muito bem!” (CARDOSO, 2006, p. 226). Ela percebe que seu trabalho poderia promover o arejamento daquela casa de província mineira, fechada e mal-iluminada, além de tirá-la da desconfortável e indolente posição de dama de companhia.

Assim, é possível identificar, no movimento que faz Isaac e Lídia se relacionarem melhor com os trabalhos do povo, do que com aquela elite senhorial moribunda que os persegue, a sugestão de que as expectativas de rearranjo das propriedades rurais, numa perspectiva produtiva mais horizontalizada, poderiam ajudar essas personagens vítimas do poder sobrenatural de criaturas autoritárias a vislumbrar possibilidades de “compreender um viver que lhe[s] escapa por que não raro se apresenta como absurdo, como se fosse um viver destituído de sentido” (MARTINS, 2008, p. 9).

Em vista dessas aproximações mais gerais, que procuram observar as duas obras em atenção ao espaço e ao tempo, mas com enfoque na *personagem*, “esse componente vital da ficção” (BRAIT, 2017, p. 12), que norteará o trabalho como um todo, pretende-se demonstrar que as obras ficcionais “Angélica” e *O Estranho Caso*, quando discutidas em leitura comparada, revelam uma semelhante reflexão de teor sociopolítico. Ambas demonstram o interesse em problematizar os gestos autoritários articulados por agentes sociais ultrapassados, que continuariam a exercer poder simbólico, no sentido bourdiesiano, sobre indivíduos e comunidades mais resistentes às transformações sociais – mesmo quando “as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes” (GIDDENS, 1991, p. 9).

Em atenção a isso, o primeiro capítulo será dedicado ao panorama dos percursos estéticos de Lúcio Cardoso e de Manoel de Oliveira, no sentido de esclarecer a opção por uma abordagem de viés sociológico, evidenciado pelo referencial teórico

aqui evocado, pouco presumível no âmbito de um trabalho sobre dois artistas mais imediatamente aproximáveis pelas temáticas metafísicas análogas, pertencentes que são a um certo panteão dos artistas católicos de língua portuguesa. Delimitado o interesse pelo cruzamento desse *corpus* sob essa específica perspectiva, procura-se esmiuçar as circunscrições teórico-metodológicas pertinentes aos Estudos Comparados, de modo geral, e a esta proposta de análise comparativa, em particular.

No segundo capítulo, organiza-se a comparação norteando-a pelas figurações do duplo identificadas em cada uma das obras, individualmente, e observadas em contraste, segundo as suas possíveis relações. Em torno do duplo se observam as personagens protagonistas, mas, para isso, procura-se, primeiro, contextualizar as duas obras no que diz respeito ao teatro de câmara e aos filmes não realizados, campos potenciais de estudos das obras de Lúcio Cardoso e de Manoel de Oliveira, respectivamente, ainda pouco explorados pelas fortunas críticas de ambos.

No terceiro capítulo, faz-se o estudo mais amplo dos dois conjuntos de personagens, partindo-se de uma discussão conceitual sobre a personagem na literatura, no teatro e no cinema e de maneira a problematizar as relações de poder e as fricções sociais verificáveis nas interações entre elas.

Na conclusão, o debate voltará a ser conduzido para os elementos gerais da comparação, seguido da bibliografia, reveladora do trajeto de estudos, bem como dos apêndices e anexos, de consulta indicada ao longo do texto.

CAPÍTULO 1: MEANDROS DE UM ESTUDO COMPARADO

A literatura é uma área de conhecimento em correspondência com outras do campo das humanidades. Um conhecimento que permite caracterizar redes de articulação muitas vezes ainda não visíveis [...]. Enlaces comparatistas, tendentes a relações de reciprocidade, em que cada uma das partes é motivada pela possibilidade de aprender com a diferença da outra.

(ABDALA JUNIOR, Benjamin, 2012, p. 9-10 e 53)

1.1 Dois percursos artísticos em perspectiva comparada

A tese comparatista *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*, de Teresa de Almeida, procurou responder à pergunta “Por que Lúcio Cardoso e Julien Green?” (ALMEIDA, 2009, p. 13) colocando de lado a ultrapassada preocupação com fontes e influência, que por muito tempo norteou as pesquisas em Literatura Comparada. Essa postura se aproxima das constantes renovações da área, que buscam cada vez mais abordar os diferentes polos da comparação como sujeitos ativos, sem subordinar nenhum deles, ou transformá-lo em mero receptor, de maneira a propor:

[...] um comparatismo descolonizado, um comparatismo contrastivo, que não tente ver em nossa produção um reflexo dos modelos metropolitanos, mas que observe os mecanismos através dos quais um discurso responde criativamente a seu impacto, em sua dialética permanente de construção de cultura e sociedade. (NITRINI, 2010, p. 89)

Ainda que, sabidamente, Lúcio Cardoso tenha sido leitor de Julien Green, Almeida (2009) argumenta acerca da pertinência de se discutirem afinidades subterrâneas atinentes a toda uma geração de artistas católicos ocidentais, capazes de ultrapassar prováveis relações palimpsésticas entre os dois, que levariam a obra de um a ser observada, apenas, em função das remissões que traria da obra do outro, “que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência” (GENETTE, 2010, p. 144). De modo que lhe foi possível trabalhar não apenas com marcas greenianas em obras de Lúcio Cardoso, como inversamente destacar “fantasmas cardosianos” (ALMEIDA, 2009, p. 16) em obras de Julien Green.

Nota-se, então, que não se trata apenas de *influências* (na verdade esse tipo de relacionamento pode assumir conotações depreciativas) do escritor francês sobre o brasileiro, mas principalmente de afinidades entre ambos os romancistas. Mais precisamente, o que os aproxima são *convergências* – constituídas de semelhanças e diferenças – não somente relativas ao domínio literário como também à arte em geral, o que compreende o teatro, o cinema e a pintura. (ALMEIDA, 2009, p.15)

Também passível de ser inserido no contexto dessa geração, Manoel de Oliveira pode não ter desenvolvido diálogos diretos com Lúcio Cardoso, ou vice-versa, mas as paridades existentes entre eles são convidativas à leitura comparada. Sobretudo tendo em vista as semelhanças entre a dramaturgia de Lúcio Cardoso e a de José Régio, mentor intelectual de Manoel de Oliveira,¹ sobre as quais Luís Bueno (2007, p. 13) percebe não apenas a “inquietude que os faz praticar vários gêneros”, mas, principalmente, o mesmo modo de tratamento da relação do humano com o divino, que remete a uma “visão religiosa que faz com que o homem não tenha a sua inteireza senão ligado a algo que o transcende”. Diante do qual salienta os “inequívocos sinais de proximidade” desses “temperamentos próximos surgidos nos dois lados do Atlântico” (BUENO, 2007, p. 136 e 124).

De todo modo, não há aqui o intuito de insistir numa semelhança manifesta ou necessária entre Lúcio Cardoso e Manoel de Oliveira. A busca é, diferentemente, por evidenciar possibilidades de análise cruzada entre dois sistemas estéticos que também possuiriam as suas *afinidades subterrâneas*, ou seja, “correlações de ordem formal e ideológica” (ALMEIDA, 2009, p. 17). Até porque os estudos comparados admitem “a legitimidade da comparação mesmo quando não houver influências, reconhecendo a validade de se estabelecer paralelismos de pensamento, independentemente de qualquer influência historicamente discernível” (NITRINI, 2010, p. 39-40).

¹ José Régio foi um dos primeiros intelectuais a reconhecer Manoel de Oliveira como “um artista que se exprime através do cinema”, com “uma poderosa visão de poeta” (in PITA, 1994, p. 18 e 15). Empenhou-se na inserção do cineasta no círculo literário português, para além de introduzir-lhe leituras e colaborar com alguns de seus projetos filmicos. “José Régio está sempre retornando à obra de Oliveira: seja como motivo, como personagem, como fonte para as adaptações, através de sua ideologia, suas reflexões metafísicas ou pela temática religiosa obsidiante, ele aparece com frequência no cinema oliveiriano” (SILVA, 2014, p. 43-44).

Joaquim Lúcio Cardoso Filho (1912-1968) nasceu em Curvelo, no planalto central de Minas Gerais, e teve uma educação escolar, política e religiosa nos moldes conservadores. Seu pai vinha de uma família de fazendeiros de Valença, no estado do Rio de Janeiro, e era engenheiro de formação, dividido entre os negócios agropecuários e os investimentos no ramo industrial. Seu primeiro romance, *Maleita* (1934), celebra a aventura paterna como desbravador dos sertões, deixando Curvelo para se tornar o “fundador” de Pirapora, sem perder de vista o cunho social do neorregionalismo e sem deixar de fazer um retrato crítico do conflito entre as forças modernizantes, vindas de Curvelo e dos migrantes nordestinos, e as forças locais, dos quilombolas que já habitavam aquela que se transformaria numa nova região portuária, às margens do rio São Francisco. “Lúcio Cardoso é sem qualquer dúvida um escritor visceralmente mineiro. [...] Trata-se de um enraizamento do ser, de um amor-ódio de que aliás ele não podia se libertar” (CARELLI, 1988, p. 21). Na adolescência, mudou-se com a família para Belo Horizonte e, depois, para o Rio de Janeiro, onde cursou o Instituto Superior de Preparatórios e acabou por se estabelecer.

A carreira literária de Lúcio Cardoso foi iniciada cedo, e ficou marcada, entre outros aspectos, pelo rebuscamento do vocabulário utilizado e por um sentido trágico da relação do ser humano com Deus, muitas vezes revelado na introspecção psicológica das personagens. Destacado romancista, sobretudo com a publicação da *Crônica da casa assassinada* (1959), enveredou por vários caminhos da criação artística (Apêndice A). Em literatura, publicou também poesia, contos e novelas, bem como traduções, crítica literária e de arte. Além dos diários, nos quais deixou registrados, dentre reflexões as mais diversas, seus conflitos internos de católico homossexual. No teatro, escreveu várias peças e chegou a ter encenadas algumas delas, primeiro pelos grupos Os Comediantes e Teatro Experimental do Negro, entre outros, e depois, em participação mais direta, pelo Teatro de Câmera, fundado por ele em parceria com Agostinho Olavo e Gustavo Doria, em 1947. No cinema, compôs roteiros originais e concebeu um filme que deixou inacabado, *A Mulher de Longe* (1949), cujo projeto foi recuperado em 2012, ano do centenário do autor, pelo cineasta Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, que é responsável pela adaptação cinematográfica de vários textos cardosianos. Figura marcante da intelectualidade boêmia carioca, Lúcio Cardoso estabeleceu residência, nos

anos 1950, em apartamento logo acima do bar Lagoa, no qual prolongava as noitadas² e fez tentativas de tocar uma pequena fazenda, no interior do Rio de Janeiro. Vitimado por um AVC em 1962, que o impediu de escrever, passou a dedicar-se ativamente à pintura, inclusive realizando exposições.

Manoel Cândido Pinto de Oliveira (1908-2015) nasceu no Porto, ao norte de Portugal, e fez seus primeiros estudos no Colégio Universal do Porto, antes de prosseguir-los num colégio em La Guardia, na Galiza, a cargo de jesuítas. Filho do industrial e primeiro fabricante de lâmpadas português Francisco José de Oliveira, cresceu numa família da alta burguesia portuense, com origens na pequena fidalguia nortenha. Um de seus primeiros experimentos filmográficos, *Hulha Branca* (1932), registrava a inauguração da central hidrelétrica de Ermal, fundada por seu pai, com imagens que põem em destaque o árduo trabalho braçal empregado nas construções dos maquinários modernos e que retratam o importante papel do rio Douro no cotidiano das atividades produtivas. Na juventude, foi atleta, modelo e piloto de automóveis, antes de se envolver com a imagem romântica da vida boêmia portuense e com os intelectuais do círculo presencialista. “Manoel de Oliveira era o apanágio daquela cultura urbana tão característica, e aparentemente paradoxal para quem não conhece o Porto; uma conjugação da educação conservadora com um idealismo quase revolucionário” (CORREIA, 2015, p. 105). Introduziu-se no cinema primeiro como ator, assumindo pequenos papéis em filmes portugueses bem conhecidos, tais como *Fátima Milagrosa* (1928) de Rino Lupo e *A Canção de Lisboa* (1933) de José Cottinelli Telmo. Depois de se casar com Maria Isabel, com quem teve quatro filhos, dentre eles o artista plástico Manuel Casimiro, dedicou-se a empreendimentos agrícolas na região vinhateira do Douro e assumiu uma fábrica de tecidos que recebera de herança,³ antes de conseguir se dedicar ao cinema.

² Em narrativa autobiográfica para a coleção Aplauso da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, organizada por Sternheim (2007, p. 53-54), Luiz Carlos Lacerda oferece detalhes íntimos deste período da trajetória de Lúcio Cardoso: “Estava outra vez morando com o meu pai. Eu tinha tido um embate com ele quando descobriu o meu romance com o Lúcio Cardoso. Ele estava bronqueado, porque eu não dormia mais em casa, ficava sem comer, estava sempre com Lúcio. E aí disse: *Eu não quero que você ande com esse sujeito porque ele é homossexual e faz chantagem com o seu talento [...]. A boa sociedade, a sociedade marxista, rejeita esse tipo de gente.* Eu, no meio dessa pororoca emocional e ideológica, ouvia o Lúcio falando mal dos comunistas”.

³ Em *Visita ou Memórias e Confissões* (1982), filme-testamento exibido apenas depois da sua morte, Manoel de Oliveira descreve o abalo da perda da fábrica em decorrência de ocupações operárias, na altura da Revolução dos Cravos, com dramaticidade semelhante à anterior encenação da sua prisão pela PIDE,

A longa carreira cinematográfica de Manoel de Oliveira remonta ao cinema mudo e passa por todas as grandes viradas técnicas da sétima arte, fazendo uso das diferentes novidades sem perder um forte traço de autoria (Apêndice B). Cineasta constantemente lembrado pela experimentação interartística e especial interesse pela literatura e pelo teatro, sem perder de vista o importante papel das artes plásticas, da música e da arquitetura na composição intersemiótica do cinema, escreveu roteiros originais, encenou uma peça de teatro e arriscou-se timidamente na poesia e na crônica. Seus filmes, inseridos no chamado cinema de autor,⁴ e dentre os quais mais se conhece *Um Filme Falado* (2003) e *Vale Abraão* (1993), por exemplo, são marcados pelo provocativo formalismo audioimagético e pela aposta em diálogos com particular intensidade verbal do texto. As complexidades da fé cristã e os meandros da religiosidade compõem uma das temáticas de sua predileção, particularmente destacada em filmes como *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975) ou *A Divina Comédia* (1991). Pela sua longevidade, tornou-se o cineasta mais velho do mundo em atuação, produzindo até o fim da vida.

Para além de possíveis similitudes biográficas, de menor interesse, vários filmes de Manoel de Oliveira oferecem possibilidades de análise cruzada com obras de Lúcio Cardoso, devido ao confluyente interesse dos dois sistemas estéticos em apreender experiências com forte densidade existencial, relacionáveis ao mistério da morte, à oscilação entre o bem e o mal, ou aos obstáculos à compreensão da natureza humana, entre outros temas metafísicos. A título de exemplo, pode-se lembrar que Lúcio Cardoso traduziu *O livro de Job* (1943), o mesmo episódio bíblico que compõe uma das narrativas do filme *Mon Cas* (1986) de Manoel de Oliveira. Ou apontar a recorrente tematização da loucura como manifestação do sobrenatural, que não apenas permeia as obras “*Angélica*” e *O Estranho Caso*, como sobressai em muitas outras: de Lúcio Cardoso pode-se destacar a peça “*O escravo*” (1943), a novela *Inácio* (1944) e o romance *A luz no subsolo* (1936); já de Manoel de Oliveira melhor o evocam filmes

na época da ditadura salazarista. Isso marca a ambiguidade da sua posição política, como crítico ao regime que não era militante de oposição: “Não sou um homem político, no sentido comum da palavra, nunca o fui. Se o sou, lá bem no fundo, sou historicamente e não partidariamente” (VISITA, 1981, 01:04:44-01:05:08).

⁴ Como acentua, por exemplo, João Fernandes (2008b, p. 7) ao lembrar que “o contexto crítico francês [e não somente ele] celebrou e celebra na obra de Manoel de Oliveira uma das mais poderosas afirmações do cinema de autor de nosso tempo”, de maneira a considerá-lo um *autor* de cinema.

como *Francisca* (1981) e *O Convento* (1995), para além dos já mencionados *Benilde ou a Virgem Mãe* e *A Divina Comédia*.

Há nos dois, também, um apreço pela palavra como adorno estético rebuscado o mais distante possível do prosaísmo da fala cotidiana, pois enquanto “a escrita de Lúcio vai aos limites da palavra e exhibe o seu espanto diante do mundo, [...] aí mesmo onde a palavra tem um outro estatuto e, debruçando-se sobre si mesma, cria uma dobra com valor de espelho, de reflexão sobre seu valor de signo” (RIBEIRO, 2006, p. 15), “Oliveira ergue a sua obra à procura de imagens que mais do que serem observadas necessitam de ser lidas [...], daí a forma demorada, pausada, com que as palavras são ditas projeta nos gestos uma ideia de falsa/ artificial postura corporal, [...] como um amplo exercício visual” (ARAÚJO, 2014, p. 15).

Outro ponto que os aproxima são as suas peculiares personagens femininas, geralmente mais complexas do que os homens, como as analisam, semelhantemente, a tese *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso* (2013), de Elizabeth Cardoso e o ensaio “Pedra de toque: o dito ‘eterno feminino’ na obra de Manoel de Oliveira” (2005), de João Bénard da Costa. Ambos têm a mesma predileção por representar as mazelas das classes altas, guardadas exceções, tais como o romance *Salgueiro* (1935) e as narrativas curtas reunidas nos *Contos da ilha e do continente* (2012), de autoria de Lúcio Cardoso e os filmes ficcionais *Aniki Bóbó* (1942), *A Caixa* (1994) e *Le Gebo et l’Ombre* (2012), realizados por Manoel de Oliveira, para além de vários dos seus documentários.

A prosa de Lúcio Cardoso começa a ser publicada no contexto polarizado do romance de 30, em que o debate político entre direita e esquerda gerou desdobramentos na produção literária brasileira, criando uma fricção entre o grupo dos intimistas, autores do chamado romance psicológico, de postura católica, e o grupo dos regionalistas, que desenvolvia o romance social, de sugestão marxista, cada vez mais comentado e valorizado pela recepção crítica da época, devido ao crescente interesse pelo problema da representação dos marginalizados e pelas possibilidades de diálogo com o modernismo de 1922: “Foi como se a literatura tivesse desenvolvido para o leitor uma visão renovada, não-convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado mas solidário” (CANDIDO, 1984, p. 30).

Mas o umbigo ainda estava lá. Era natural que alguém ainda estivesse de olho nele, e acabaram tendo peso considerável no romance de 30 obras que se voltaram para as classes mais altas. Seja pelo perfil ideológico dos autores – eram no geral católicos –, seja pela preferência em si por personagens que pertencessem à burguesia para viver os dramas de seus romances, a percepção que predominou foi a de que essa seria a “outra via” da produção literária daquele momento em relação ao romance proletário, em tudo oposta a ele. A publicação de alguns romances percebidos como desse feitio, depois de 1935, foi dando vulto, aos olhos da época, à chamada literatura intimista ou psicológica, e o outro lado da polarização literária começou a tomar corpo. (BUENO, 2015, p. 333)

Depois de fazer sua estreia literária com *Maleita* (1934) e *Salgueiro* (1935), romances que mantêm uma relação ambígua com essas duas vertentes estéticas, na medida em que observam os marginalizados por um viés existencialista, ou seja, privilegiando as ações e as vivências individuais, Lúcio Cardoso decide-se pelo grupo intimista a partir de *A luz no subsolo* (1936), romance em que “desaparecem as ambigüidades e Lúcio se firma como autor introspectivo” (SANTOS, 2001, p. 48). Nessa altura, ele chega a protagonizar “dois episódios barulhentos” (BUENO, 2015, p. 417) do conflito.

O primeiro diz respeito ao célebre episódio do seu suposto embate físico com José Lins do Rego, durante discussão na Livraria José Olympio, em setembro de 1937, desmentido por Graciliano Ramos e denunciado pela *Revista Acadêmica* como tentativa integralista⁵ de cooptar Lúcio Cardoso, ao imputá-lo como vencedor da disputa contra Lins do Rego, que afinal era um ex-integralista e simpatizante da esquerda. Luís Bueno (2015, p. 419) observa o episódio como demonstrativo de que a divisão desses dois grupos seria mais didática do que definitiva, “já que Lúcio Cardoso podia ser católico sem ser integralista”, tendo sido aqui inocentado por seus supostos antagonistas: “Sejam quais forem os interesses por trás dessa negação peremptória, o fato é que o racha foi negado ao invés de ser explorado de parte a parte”.

O segundo episódio está relacionado à famosa entrevista concedida a Brito Broca, para a revista *Dom Casmurro*, que revelaria a desaprovação de Lúcio Cardoso ao

⁵ Cabe lembrar que “o espiritualismo católico levou o Brasil dos anos 30 à simpatia pelas soluções políticas de direita, e mesmo fascistas, como foi o caso do Integralismo, cujo fundador, Plínio Salgado, modernista e participante do movimento estético renovador, aliou a doutrinação a uma atividade literária de certo interesse” (CANDIDO, 1984, p. 31).

destaque dado para o romance de corte realista e, especialmente, para Jorge Amado. Lúcio Cardoso procura retificar essa ideia, acusando o entrevistador de ter desvirtuado as suas palavras, o que gerou uma sequência de notas e explicações de um e de outro, publicadas no mesmo veículo entre junho e agosto de 1938, além de duas cartas que Brito Broca enviou diretamente a Lúcio Cardoso afirmando sua segurança na transcrição empreendida, na qual pareceu confiar também a opinião pública: “A reação discreta de Brito Broca, mais a repercussão que o caso ganhou, obrigou-o a escrever um texto mais longo [...] para atenuar a força do que dissera e evitar um confronto direto” (BUENO, 2015, p. 420).

[...] houve nos anos 30 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas. Isto, que antes era excepcional no Brasil, se generalizou naquela altura a ponto de haver polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo ou o fascismo. Mesmo quando não ocorria esta definição extrema [como é o caso de Lúcio Cardoso], e mesmo quando os intelectuais não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos. (CANDIDO, 1984, p. 30-31)

Alinhado a intelectuais e artistas católicos tais como Augusto Frederico Schmidt e Octavio de Faria, mas com uma visão menos ortodoxa do que a deles, Lúcio Cardoso cultivou, de fato, uma concepção literária que não ficava conformada a um sentido estritamente cristão, mas que buscava na religiosidade possibilidades de refletir sobre o que escapa ao pensamento racional, desenhando “o mundo de personagens que, angustiadas pela solidão e pelo medo, lançam-se no abismo e na desordem do existir” (RICARTE, 2007, p. 12). De maneira que ele desenvolve uma visão bastante pessoal do catolicismo, manifestada no interior das obras e nos apontamentos dos diários, mantendo o esforço para ficar afastado das controvérsias políticas. No artigo comparativo “Os renegados: um paralelo entre Lúcio Cardoso e Otávio de Faria”, Lúcio Emílio do Espírito Santo Júnior discute a posição deslocada de Lúcio Cardoso no interior do grupo intimista, destacando que:

Lúcio Cardoso rejeita a ideia de que a verdade possa surgir resplandecente e clara, renegando igualmente o proselitismo religioso e político e a prepotência dogmática dos católicos virulentos. Embora não cite em momento algum o nome de Otávio, nem de outros, fica evidente a sua posição de discordância em relação a eles. Essa diferença de ponto de vista foi justamente o que o levou a se afastar de

Otávio. Lúcio Cardoso dedicou-se a escrever uma obra artística mais densa, misteriosa, com uma concepção não maniqueísta, mas preservando a marca da religiosidade, sempre tentando refletir filosoficamente sobre a presença do mal no mundo. (in BRANDÃO, 1998, p. 159-160)

É nesse sentido que a obra cardosiana se aproxima da literatura cristã moderna de âmbito mundial, que vinha ganhando fôlego desde meados dos anos 1920, com Georges Bernanos, Graham Greene, François Mauriac, Sigrid Undset, Paul Claudel, Pablo Antonio Cuadra, Julien Green, entre outros. Numa conjuntura de artistas que buscaram superar a tradição realista por meio da representação do ser humano em angustiada dúvida sobre Deus, assimilada na própria estrutura das obras. Consolidando, por exemplo, na prosa romanesca, aquilo que R.-M. Albérès (1966, p. 192-193) designou por “romance trágico cristão”, “onde tudo possui um ‘segundo sentido’, de natureza ‘espiritual’” (ALBÉRÈS, 1966, p. 196, trad. nossa).⁶ No caso de Lúcio Cardoso, a organização formal mais bem conseguida, diante dessa proposta, será a tessitura polifônica da *Crônica da casa assassinada*, capaz de potencializar o caráter instigante da personagem Nina, através da inusitada maneira de entrecruzar diferentes opiniões sobre ela, filtradas por vários narradores e em fragmentários depoimentos, que renegam a necessidade de uma voz narrativa orquestradora, como a do Deus bíblico, embora não resolvam completamente a inevitável presença do autor implícito, que tudo organiza.

Lúcio Cardoso vai, afinal, dialogar com aquele segmento dos artistas modernos caracterizado por Anatol Rosenfeld (1996, p. 89-90) segundo o interesse que demonstraram pelo “tempo judaico-cristão”, “circular, voltando sobre si mesmo”, revelador de “um mundo em que as esferas divina e humana ainda se interpenetram numa unidade sem fenda”, fazendo com que os indivíduos se confundam com seus predecessores remotos, transformando-se em “máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade: esta, reintegrada no Arqui-Ser, que a ultrapassa e abarca, é parte da luta eterna entre as forças divinas e demoníacas; é portadora de uma mensagem sobre-humana”, que Lúcio Cardoso soube

⁶ Foi consultada a tradução para o espanhol: “la novela trágica cristiana”, “donde todo tiene un ‘segundo sentido’, de natureza ‘espiritual’”.

adaptar para as específicas linguagens da poesia, do conto, da novela, do romance, do teatro, e mesmo do cinema e da pintura.

Manoel de Oliveira faz sua estreia como realizador em 1931, com o curta-metragem *Douro, Faina Fluvial*, no período em que ganha corpo “o cinema português de Salazar” (CUNHA; SALES, 2013, p. 93). Naquela altura, filmes *avant-garde*, como *Bailando ao Sol* (1928) de António Lopes Ribeiro, *Nazaré: Praia de Pescadores* (1929) de José Leitão de Barros e *A Dança dos Paroxismos* (1929) de Jorge Brum do Canto, pareciam abrir caminho para uma produção cinematográfica paralela à indústria do entretenimento. Entretanto, com a implementação da Lei de Inspeção dos Espetáculos (Decreto n. 17046-A), em 1929 – “que irá orientar, entre outras coisas, o trabalho da comissão de censura” (PINA, 1986, p. 68) – e a criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), em 1933 – sob a direção de António Ferro, por demais interessado no potencial propagandístico do cinema –,⁷ esses mesmos cineastas passariam a realizar filmes ficcionais e documentários que correspondessem às preocupações estatais. Em análise desse período, Wagner Pinheiro Pereira observa que:

A nossa “década de 1930” começa em 1926 e termina em 1949. Nesta época o cinema mudo português conheceu um período final de grande vitalidade [...]. Foi também Leitão de Barros a marcar o início do cinema sonoro com *A Severa* (1931). A fundação da Tobis Portuguesa, no ano seguinte, contribuiu decisivamente para o incremento da indústria cinematográfica portuguesa nas décadas de 1930 e 1940, dominadas pela produção de filmes de reconstituição histórica e comédias populares, em correspondência com as preocupações nacionalistas e moralistas do Estado Novo (1933-1974). Nesse período, a política cultural do regime salazarista empenhou-se em fortalecer nacionalmente o cinema português e inseri-lo no contexto mundial [...]. A produção cinematográfica desse período representa, de forma exemplar, a evolução do regime, sendo o espelho cultural, político e social de suas transformações. (in CUNHA; SALES, 2013, p. 94-95)

⁷ Esse interesse do Estado no cinema se intensifica a partir da mudança de nomenclatura do Secretariado, em 1944, passando a ser designado Secretariado Nacional da Informação (SNI): “Dir-se-ia que é no momento em que o Estado Novo inicia a fase mais defensiva, decorrente do contexto internacional menos favorável, que o pós-guerra inaugura, que o regime sente a necessidade de iniciar novas práticas quanto à utilização do cinema” (SEABRA, 2016, p. 336).

Dentre os cineastas da geração de 30, apenas Manoel de Oliveira iria insistir em manter-se “um artista que se exprime através do cinema”, como o descreveria José Régio (in PITA, 1994, p. 18) a propósito de *Douro, Faina Fluvial*, um “pessoalíssimo documentário” que, num ritmo “vertiginoso, brusco, trepidante”, funde “a moderna poesia do ferro e do aço” à “alegria e miséria do homem sócio do animal na luta pelo pão de cada dia” (in PITA, 1994, p. 19). Por um lado, seguirá escrevendo projetos de filmes experimentais e de vanguarda, tais como “A Bruma” (1931), “Miséria (ou Luz)” (1938) e “Noite de Luar” (1948); por outro lado, insistirá em projetos voltados aos extratos sociais marginalizados, como é o caso de “Os Gigantes do Douro” (1932), “Desemprego” (1932) e “Prostituição (ou A Mulher que Passa)” (1940). Isso lhe custará financiamentos e incentivos necessários a uma produção regular, conseguindo realizar apenas em situações isoladas. É este o caso, por exemplo, de *Famalicão* (1940), “uma proposta que me fizeram para não parar de filmar”, como explica Manoel de Oliveira em entrevista a Antoine de Baecque e Jacques Parsi (1999, p. 175), filme esteticamente mais convencional e criticamente mais sutil do que os projetos não realizados. Também é o caso de *Aniki-Bóbo* (1942), seu primeiro longa-metragem de ficção, viabilizado pela recém-criada produtora de Lopes Ribeiro, que “jogaria na capacidade do jovem cineasta portuense [...], contra a oposição de muita gente” (ALVES COSTA, 1978, p. 78).

Note-se que, à data de *A Canção da Terra* (1938), as inquietações e ideias renovadoras que agitam as Artes Plásticas e as Letras não têm reflexo no cinema português. Mas é de assinalar o interesse e a atenção que ao cinema dedicam revistas e jornais como *Presença*, *O Diabo*, *Sol Nascente*, *Seara Nova*. Alguns poetas escrevem mesmo sobre cinema: José Gomes Ferreira, António Botto, José Régio, Adolfo Casais Monteiro (estes dois na *Presença* e na revista cinematográfica portuense *Movimento*, fundada por Armando Vieira Pinto em 1933). Mas os intelectuais não têm força suficiente para imprimirem novos rumos ao cinema nacional, que não se consolida nem como forma de expressão artística nem como indústria, e lá vai seguindo conformado e conformista, quietinho e bem-comportado... Mas não tão inocente como isso. (ALVES COSTA, 1978, p. 76)

O interesse precoce de José Régio pelo potencial artístico de Manoel de Oliveira, somado à amizade do cineasta com outros presenciaistas, como Adolfo Casais Monteiro e João Rodrigues de Freitas (autor do conto que inspirou *Aniki-Bóbo*), cedo o aproximou da revista *Presença* e de seu programa estético. O entusiasmo pelas “credenciais” do movimento presenciaista, relativas à “defesa intransigente da

personalidade sincera e original” (GASPAR SIMÕES, 1977, p. 59), ecoaria já em seus primeiros filmes e ganharia contornos mais definidos em finais dos anos 1950, quando iniciam as efetivas parcerias entre Oliveira e Régio.

Mas já no início da década de 1950, ao lado da denominada geração dos assistentes, quando alguns dos auxiliares da geração de 30 passam a dirigir seus próprios filmes e protagonizam um cinema português que se tornou “ainda mais convencional, mais vigiado e mais insípido que o anterior, numa verdadeira rotina de ‘fórmulas oportunas’” (PINA, 1986, p. 122), a obra de tom presencista de Manoel de Oliveira entrará em contraste com as produções de um novo *artista do cinema*, Manuel Guimarães, filiado ao neorrealismo literário. Ambos irão produzir à margem dos financiamentos estatais⁸ e terão circulação um tanto restrita aos cineclubes, espaços de discussão intelectual bastante vigiados pelo regime. Contudo, as tensões ideológicas entre presencistas e neorrealistas, ecos do conflito que se intensificava entre conservadores e marxistas,⁹ não parecem ter atingido os dois cineastas, que serão igualmente acolhidos, como predecessores, pela geração do Novo Cinema Português.

Curiosamente, porém, será durante o período cinemanovista, nos anos dos primeiros grandes financiamentos não governamentais, concedidos pela Fundação Calouste Gulbenkian,¹⁰ que Manoel de Oliveira irá se afastar em definitivo da arte

⁸ Desde 1948 o SNI administrava “o controverso Fundo Nacional de Cinema”, concedido apenas “para a produção nacional de evidente qualidade artística” e “cuja temática não ferisse os interesses políticos do Estado”. Michelle Sales, no artigo “A política do espírito e o cinema português”, aponta o contrassenso da medida, que acabou por provocar o encolhimento tanto do cinema de indústria quanto dos filmes artísticos e “a despeito do suposto interesse do Estado, [fez] com que a produção diminuísse até atingir o fatídico número zero em 1955” (in CRUZ et al., 2009, p. 236).

⁹ Ainda que José Régio fosse avesso ao emprego político da arte, possibilitando a participação de escritores de variados horizontes ideológicos na *Presença*, acabou protagonizando a célebre polêmica com Álvaro Cunhal, de 1939, nas páginas da *Seara Nova*, que potencializou os atritos entre presencistas e neorrealistas: “Os presencistas pugnavam pela não vinculação da arte, cultivando a problemática individual e o intimismo, rejeitavam a submissão a pressupostos ideológicos e políticos. Em contrapartida, os neo-realistas propunham uma concepção empenhada do fenómeno artístico, estabelecendo uma fronteira entre [...] ‘o escritor que se isola na sua torre de marfim’ e o que pretende [...] ‘realizar com a consciência da sua função social’” (VENTURA, 2003, p. 17).

¹⁰ Em finais dos anos 1960, “a geração revelada pelo Cinema Novo, e depois do colapso de Cunha Telles [que lhes produziu os primeiros filmes com recursos privados], se viu no desemprego, nada podendo esperar de um governo que se desinteressara do cinema e só tinha olhos para a televisão”, foi então que “os cineastas sugeriram a criação de um Centro Gulbenkian de Cinema” (BÉNARD DA COSTA, 2007, p. 12 e 16).

engagé, consolidando sua postura de presencista “ressuscitado fora da estação”.¹¹ Em entrevista a Leon Cakoff (in MACHADO, 2005, p. 77-82), Oliveira revela o alvoroço que causaram as filmagens de *Amor de Perdição* (1978), e o alto custo do empreendimento, numa conjuntura em que “todos os outros diretores mudaram seus programas e fizeram filmes à feição revolucionária”. À medida que vai se tornando mais definido em seu cinema “o influxo [presencista] da liberdade que permitiria acreditar numa independência total da literatura e da arte relativamente à política e aos destinos da sociedade”, vão ficando mais nítidos em seus filmes os ideais regianos de “explorar regiões virgens da natureza humana e modos desconhecidos de exprimir as descobertas a que se consagravam” (GASPAR SIMÕES, 1977, p. 165), em busca de um cinema capaz de interrogar os grandes mistérios da existência.

Por essa altura, João César Monteiro (1974, p. 42) irá mesmo considerá-lo um cineasta católico, afirmando que: “Manoel de Oliveira faz, no contexto português, parte da pequena minoria de cineastas católicos (os outros são o Paulo Rocha e, numa escala mais modesta, o autor dessas linhas) para quem o acto de filmar implica a consciência de uma transgressão” e atribuirá a isso a maneira dele de filmar como se efetuasse “uma violência do olhar, uma profanação do real que tem por objectivo a restituição de uma imagem do sagrado”. Em entrevista a Miguel Cardoso e J. M. Alves da Silva, para o documentário *Manoel de Oliveira: 50 Anos de Carreira* (1981, 47:12-48:10), João Bénard da Costa irá recuperar essas considerações de João César Monteiro para argumentar que, ainda que Manoel de Oliveira não se autodefinia como um artista católico, certamente seria “um cineasta religioso, no profundo sentido da palavra”, na medida em que se interessa por “uma religação de tudo a um aspecto metafísico, a uma outra entidade ou destino – Deus, como quisermos chamar –, o mal e o bem são aspectos fundamentais da obra de Manoel de Oliveira”. Nesse sentido, o aproxima de grandes cineastas religiosos do cinema mundial, como Carl Theodor Dreyer¹² e Ingmar Bergman, aos quais se poderia somar um Robert Bresson¹³ ou um Éric Rohmer.

¹¹ Toma-se aqui, por empréstimo, a conhecida expressão de Eduardo Lourenço (2009, p. 86), relativa à peça *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett (1965, p. 37-138).

¹² Cf. Bello (2009a).

¹³ Cf. Bello (2009b).

De maneira que aproximar as estéticas de Lúcio Cardoso e de Manoel de Oliveira implica tratar de dois artistas católicos com postura política absenteísta, mas que não conseguiram passar incólumes ao debate político que fraturou a arte moderna em dois polos antagônicos, cujas fronteiras surgem ora mais definidas, ora mais opacas, segundo os ânimos momentâneos dos embates políticos nacionais e/ou internacionais. Eles certamente assumiram um lado nessas disputas, mas não restringiram a isso as questões desenvolvidas em suas obras, recusando soluções programáticas aos problemas levantados pelos temas escolhidos.

É difícil dizer se essa escolha de lado influenciou o interesse da crítica e dos estudos acadêmicos por seus trabalhos. Certo é que a posição de mestre do cinema português conquistada por Manoel de Oliveira deveu muito à sua longevidade, ao amadurecimento de uma arte cinematográfica cultivada ao longo de várias décadas, enquanto a doença e morte de Lúcio Cardoso em seu período de maior vitalidade criativa, deixando incompletas obras-primas, como é o caso do romance *O viajante*, e o de suas trilogias inconclusas, fez dele uma promessa interrompida, que nos permite hoje vislumbrar os rastros de um projeto estético de grande potencial inovador. Como se entrevê, por exemplo, no filme *Porto das Caixas* (1963) de Paulo Cesar Saraceni, com roteiro de Lúcio Cardoso, que possui uma inflexão diferente da maioria dos filmes do Cinema Novo brasileiro, pois, embora ainda conciliado com a estética do neorealismo italiano, que caracterizou a primeira fase do movimento cinemanovista no Brasil, consegue construir, nas *sutilezas* audioimagéticas e no trabalho com os silêncios, para intensificação dos diálogos, breves e cotidianos, a complexidade da motivação de uma mulher anônima, comum, para o assassinato do marido, não se restringindo aos problemas de gênero concernentes ao patriarcalismo, ou a uma reivindicação política mais programática.¹⁴

Semelhantemente a esse e outros esforços de Lúcio Cardoso para iniciar uma carreira no cinema, seja como roteirista ou como diretor, suas tentativas no teatro também permaneceram como promessa. Não se viu consolidar o “primeiro dramaturgo de mérito incontestável” do teatro brasileiro, como previu Sábato Magaldi ao publicar sua resenha crítica da peça “O escravo” (MAGALDI, 1950b, p. 10-11). Em correção a

¹⁴ Sobre os roteiros de Lúcio Cardoso, cf. Costa (2016).

isso, em seu livro *Panorama do teatro brasileiro*, de 1962, o crítico reconhece que Os Comediantes seriam, afinal, os verdadeiros renovadores do teatro nacional, salientando que “outros animadores reivindicam para si o título de responsáveis pela renovação do nosso palco” (MAGALDI, 2014, p. 207). Seria Lúcio Cardoso um desses *outros animadores*, visto que ele reivindicou esse mérito na própria proposta do Teatro de Câmera? De todo modo, ao mencionar, no mesmo livro, a importância (por fim, modesta) de Lúcio Cardoso para o teatro nacional, Magaldi retoma algumas de suas elogiosas impressões críticas acerca de “O escravo” e de “Angélica”, anteriormente publicadas na imprensa, atribuindo aos “malogros cênicos” a rápida e frustrada incursão dramaturgicamente cardosiana: “Lúcio Cardoso se recolheu à obra romanesca, afastando-se há uma década do palco. Em sua bagagem, porém, há numerosas outras peças, à espera de um encenador inteligente e sensível que, dispondo-se a trabalhá-las com o dramaturgo, as revele na real plenitude” (MAGALDI, 2014, p. 266).

Com o empenho em explorar possibilidades de análise pouco investigadas nos conjuntos das obras de Lúcio Cardoso e de Manoel de Oliveira, Elizabeth Cardoso (2013a) e Renata Soares Junqueira (2018; 2019), respectivamente, acabaram por desenvolver importantes contributos à problematização da barreira que restringe a artistas com postura política bem definida, e claramente de esquerda, uma discussão sociopolítica das obras de arte, abrindo caminho para uma renovação dos estudos sobre cada um dos dois autores, numa via diferente daquelas com preocupações puramente formais, psicológicas ou metalinguísticas.

Elizabeth Cardoso (2013a, p. 17-18), por exemplo, organiza sua leitura das personagens femininas cardosianas, melhor dizendo, dos traços da feminilidade lacaniana em personagens cardosianas de diferentes sexos biológicos, enfatizando que isso “possibilita, a um só tempo, a emersão de questões coletivas e íntimas”, uma vez que o enfoque na construção de “uma personagem social, a mulher – marcada pela sujeição de seu desejo à repressão sexual e moral (religião) e por um contrato social/sexual com cláusulas que não discutiu, nem escolheu”, ligadas ao casamento, à maternidade e ao serviço doméstico, de caráter praticamente obrigatório à época – emerge no tratamento dos afetos “(angústia, tristeza, melancolia, solidão, incomunicabilidade, desespero)” que compõem a preferência do autor pela introspecção.

De maneira que, quanto mais as obras de Lúcio Cardoso avançam no entendimento das perturbações psíquicas de personagens femininas, mais elas se distinguem das conturbações que atingem os homens, pois é sobretudo nelas que recai “a autoridade déspota do patriarcado”, bem como nas personagens masculinas que não se encaixam na heteronormatividade, protagonizando “as transgressões miúdas de mulheres, jovens e homossexuais no cotidiano, as injustiças do Estado e da família contra os mais fracos” (CARDOSO, E., 2013a, p. 18). *A tensão interiorizada e a tensão crítica* emergem, assim, nessa leitura dos textos de Lúcio Cardoso, desobrigando de enquadrá-lo como estritamente intimista, ou como necessariamente afeito ao engajamento em lutas sociais ou políticas.

Renata Soares Junqueira (2018, p. 1-2), por sua vez, norteia a hipótese de sistematização dos elementos formais, que marcam a especificidade estética do cinema oliveiriano, pelo reparo ao teatro épico de Bertolt Brecht, acrescentando à “lista de ‘filiados’ à estética brechtiana o nome do centenário realizador português” e ponderando o cinema socialista de Serguei Eisenstein como ponto de contato para as “afinidades que há entre, de um lado, o tipo de discurso cinematográfico elaborado pelo realizador português e, de outro, os procedimentos adotados por Brecht para provocar o desejado ‘efeito de distanciamento’ nos espectadores”. Os resultados alcançados irão justificar a proposta da pesquisa subsequente, um estudo comparado entre Manoel de Oliveira e Glauber Rocha, que provocou “uma irritação, mal encoberta, com a suposta impertinência da comparação”, pois “à primeira vista parece não ter cabimento comparar um cineasta burguês, como terá sido Manoel de Oliveira – ‘um esteticista’, segundo algumas das alegações”, com “um artista militante, fortemente engajado, como foi Glauber Rocha” (JUNQUEIRA, 2019, p. 13).

O desenvolvimento de ambas as pesquisas traz à luz a dimensão política das obras de Manoel de Oliveira, que “não tem sido compreendida em todo o seu potencial, talvez por se apresentar veladamente, quase sempre mediatizada por finíssima ironia, e sem qualquer propósito de instrumentalização ideológica da arte” (JUNQUEIRA, 2018, p. 35). Observação, ademais, compartilhada com outros investigadores¹⁵ do cinema

¹⁵ Para além dos pesquisadores que, como eu, participam da coletânea *Os pobres no cinema de Manoel de Oliveira* (2017), organizada por Renata Junqueira com o propósito de, justamente, problematizar o desconhecimento da dimensão política do cinema oliveiriano, merecem destaque as discussões que em torno desse tema ocorreram em abril de 2016, em Lisboa, durante o congresso “Manoel de Oliveira: A

oliveiriano também atentos aos “contrastes entre pobres e ricos em vários dos filmes do cineasta” (JUNQUEIRA org., 2017, p. 6), reveladores das sutilezas que o enfoque em personagens no centro do poder, em torno das quais necessariamente orbitam serviços e marginalizados, tem a dizer sobre as desigualdades sociais e suas imbricações aos dilemas amorosos e existenciais da humanidade como um todo.

Feitas essas ponderações sobre a motivação do presente estudo – de comparar Manoel de Oliveira e Lúcio Cardoso conduzindo a discussão por uma perspectiva mais atenta aos atritos sociais, sem desconsiderar, entretanto, a preponderância das reflexões voltadas para o indivíduo, em sua vivência interior, evidente em ambos os projetos estéticos aqui contrastados –, cabe, na sequência, circunscrever o campo teórico-metodológico em que esta pesquisa se insere e para o qual objetiva contribuir com a análise de duas obras específicas.

Poetics of Dissent” (cf. <<https://oliveiraconference2016.wordpress.com>>), das quais tivemos a oportunidade de participar com comunicação. Menção se deve, ainda, ao artigo “Oliveira político” de Randal Johnson (in CRUZ et al., 2009, p. 23-48).

1.2 Circunscrições teórico-metodológicas do Comparatismo

Os currículos dos cursos universitários de Letras institucionalizaram a disciplina de Literatura Comparada¹⁶ para abrigar trabalhos caracterizados pelo ecletismo dos objetos de estudos e/ou pela variedade dos instrumentos de análise,¹⁷ propondo o método de pesquisa designado por Comparatismo (ABDALA JUNIOR, 2003; COUTINHO, 2013; NITRINI, 2010), ou Comparativismo (CARVALHAL, 2011; MACHADO; PAGEAUX, 1988). Dessa forma, uma pesquisa comparatista é, por definição, a proposta de incorrer “investigações bem variadas”, interessadas por “um vasto campo de atuação”, quer intertextual quer interdisciplinar, na qual “a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise” (CARVALHAL, 2011, p. 7-8). Ou seja, embora a comparação seja um instrumento analítico de ampla utilização em todas as áreas do saber, é no campo dos Estudos Comparados que ela será *sistematizada*, tornando-se meio de “absorção de noções teóricas diversas [...], tomando sempre por base o texto, mas levando também em conta suas relações com o contexto histórico-cultural” (COUTINHO, 1996a, p. 6).

Criada no século XIX, em função do crescente interesse pelo estudo “internacionalista” da literatura, e pelas possibilidades de relacionar autores e obras de diferentes línguas e países, a Literatura Comparada, aos poucos, “converte-se em uma disciplina que põe em relação diferentes campos das Ciências Humanas” (CARVALHAL, 1991, p. 9), podendo, então, deter-se, também, à produção literária de um único país, ou de um mesmo autor, uma vez mobilizado repertório teórico transdisciplinar. “A literatura comparada, nesta perspectiva, mais do que o estudo de dois ou mais escritores de diferentes literaturas, dois ou mais textos dispôs[tos] lado a lado, se mostra campo fértil para a discussão de uma questão crítica mais abrangente” (ABDALA JUNIOR, 2016, p. 14).

¹⁶ Cf. o verbete “Literatura Comparada” do *e-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia*: <<http://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/literatura-comparada>>, assinado por Helena Carvalhão Buescu.

¹⁷ No âmbito da USP, a Literatura Comparada começou a integrar o curso de Letras em 1961, por iniciativa de Antonio Candido (cf. CANDIDO, 1996; NITRINI, 1994).

Em atenção a essas e outras transformações,¹⁸ o célebre terceiro Relatório Bernheimer, de 1993, retira o peso da palavra *Literatura* para se concentrar no qualificador *Comparada*. Dessa maneira, propõe a renovação e expansão de suas linhas de pesquisa para além dos textos literários, concentrando a especificidade da disciplina na crítica cultural *dialogica*, atenta às problematizações que diferentes obras de arte oferecem às “restrições do eurocentrismo, em prol de perspectivas múltiplas”. Sob essa orientação teórica, a área de estudos tem se tornado mais porosa e múltipla, de maneira que “o campo do comparatismo hoje envolve comparações entre artistas e produções artísticas normalmente estudados por diferentes disciplinas” (BERNHEIMER, 1993, online, trad. nossa).¹⁹

Com isso, a Associação Americana de Literatura Comparada (ACLA) passou a adotar uma definição expandida da atuação da Literatura Comparada, agregando os Estudos Culturais e a Crítica da Cultura, em perspectiva multicultural, intermediática e pluriartística. Isso repercutiu na prática da Literatura Comparada pelo mundo,²⁰ provocando maior atenção às “epistemologias do sul”,²¹ que são “as lutas que mobilizam múltiplos tipos de conhecimento, [por considerar que] a reinterpretação permanente do mundo não pode ser produzida por um tipo único de conhecimento” (SOUSA SANTOS, 2019, p. 12), ou às “articulações pautadas pela solidariedade”,²²

¹⁸ A respeito da história da disciplina Literatura Comparada recomenda-se cf. Nitrini (2010) ou, para panorama mais breve, Coutinho (1996a; 1996b).

¹⁹ No original: “a restrictive Eurocentrism that has recently been challenged from multiple perspectives”; “The space of comparison today involves comparisons between artistic productions usually studied by different disciplines”.

²⁰ No caso da USP, o interesse pela discussão multiculturalista em torno da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) motivou a criação da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (ECLLP) (<<http://dlcv.fflch.usp.br/ECLLP>>). Na introdução de coletânea que reúne diferentes pesquisas da área, Benjamin Abdala Junior (2014, p. 12 e 14) afirma que “torna-se necessário reescrever a história de cada uma das literaturas de língua portuguesa e problematizarmos o que temos de próprio e em comum”, assim “a literatura é situada, nessa perspectiva dos estudos comparados, como um campo do conhecimento híbrido, afim das áreas de Humanidades”.

²¹ Na terminologia sugerida por Boaventura de Sousa Santos (2013, p. 31) para designar o “esforço coletivo” de um “contramovimento, de cosmopolitismo subalterno” (o sul) em oposição ao “movimento principal de regresso do colonial e do colonizador” (o norte). Isso em função da “transição entre paradigmas epistemológicos – entre a ciência moderna e a ciência pós-moderna – [...] [como] reflexão sobre a transição entre paradigmas sociais e sobre o lugar e as vicissitudes da sociedade portuguesa [atual] em tal transição” (SOUSA SANTOS, 1999, p. 11).

²² Na terminologia sugerida por Abdala Junior (2007, p. 67): “Em lugar de um comparatismo da necessidade que vem da circulação norte/sul, vamos promover, pois, o comparatismo da solidariedade, buscando o que existe de próprio e de comum em nossas culturas. Vemos sobretudo duas lanças, duas

segundo as quais vem “importa[r] ao sujeito, então, aprender a olhar para o outro, tendo em conta que esse olhar não pode descartar a perspectiva crítica. Olhares in/certos, motivados pelo desejo, que apontam para certos rumos, agora colocados no plural” (ABDALA JUNIOR, 2005, p. 13), ainda que:

[...] as assimetrias coloniais são [e permaneçam] evidenciadas por aparatos de escrita: a metrópole continuamente (e até obsessivamente) representa a colônia para si, e também continuamente exige da colônia que represente a si mesma para a metrópole, na infundável documentação burocrática e de registros em que particularmente o império espanhol parece ter se especializado. Para as colônias, contudo, reivindicar algo de seu país-mãe [ou país-pai], mesmo que fosse uma reivindicação puramente verbal, implica uma reciprocidade incongruente com as hierarquias coloniais. (PRATT, 1992, p. 322)

Dessa maneira, os comparatistas contemporâneos têm procurado superar as origens da Literatura Comparada e seus pressupostos historicistas, pautados numa “concepção da história que é a do século XIX; uma história linear, seqüencial, diatônica e causalista”, que interpretava “autores e movimentos, literaturas metropolitanas e literaturas coloniais” se sucedendo uns aos outros, “ora repetindo, ora renovando, ora opondo-se uns aos outros, mas sempre segundo uma lógica de causa e efeito, de antes e depois, de origem e derivações” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 93). De modo que a discussão se concentra, hoje, no esforço de repensar os processos históricos em sua complexidade de fatores e simultaneidades. Isso faz com que a Literatura Comparada em prática se torne “a disciplina da possibilidade de atuar entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, próprios aos objetos que ela coloca em relação” (CARVALHAL, 1991, p. 10). Entretanto, é preciso permanecer atento ao fato de que:

A própria palavra *comparar*, que está no nome da disciplina já carrega uma idéia de valor. Em gramática, o comparativo é “de superioridade”, “de igualdade” ou “de inferioridade”. E, se nos submetemos aos pressupostos historicistas da literatura comparada, platônicos quanto ao valor e deterministas quanto à concepção dos processos, nossas literaturas [e demais obras de arte] sempre levarão desvantagem na “comparação” com as literaturas européias. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98)

perspectivas simultâneas de aproximação: entre os países hispano-americanos e entre os países de língua (oficial) portuguesa”.

René Wellek, no histórico ensaio “A crise da literatura comparada”, de 1959, já advertia que “obras de arte [...] não são simples somatória de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura” (in COUTINHO; CARVALHAL, 2011, p. 123). Por isso, à noção de *influência*, cabe acrescentar, ou melhor, sobrepor, a de “*convergência*, que ultrapassa a explicação psicológica da influência. Sobre determinado chão cultural (discursivo) podem ocorrer **confluências**, coincidência de temas e de soluções formais que nada têm a ver com as influências”, mas que estão, afinal, relacionadas à “existência de certas condições literárias [e artísticas, de modo geral] em determinado momento histórico. Verificada essa possibilidade, a questão de ‘quem disse primeiro’ torna-se inessencial” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95, grifo nosso). Vão se tornando, então, delineáveis, possibilidades comparativas que ultrapassam os espectros formais do campo literário, espreado-se para a discussão relacional entre obras de diferentes campos das artes.

Ora, essa ampliação de campos de investigação pressupõe uma duplicação (ou multiplicação) de competências. O comparatista terá de aprofundar-se em mais de uma área, ou seja, em todas aquelas que vai relacionar, dominando terminologias específicas e movimentando-se num e noutro terreno com igual eficácia. A exigência de dupla (ou múltipla) competência acarreta, sem dúvida, alguns inconvenientes. A dupla especialização ocasiona uma dispersão de esforços que seriam concentrados em apenas uma área mas tem também suas vantagens: de enriquecimento metodológico, dos contrastes e analogias que tornam possíveis essas relações, permitindo leituras mais ricas e esclarecedoras. (CARVALHAL, 1991, p. 12)

De acordo com as especificidades de cada objeto de estudos, visto que “o texto fala, no sentido de que aponta direções, e é preciso que o analista o escute, e some ao espectro de possibilidades que ele oferece a experiência proveniente de sua formação teórico-intelectual” (COUTINHO, 2013, p. 107), o recorte de referências de um estudo comparatista pode (e deve) mobilizar diferentes disciplinas, reunindo-as sob um ponto de vista pautado no comprometimento de compreensão crítica das manifestações artísticas específicas que se pretende analisar e, por consequência, dos meios culturais em que elas estão inseridas. Uma vez que “não há (felizmente, acrescente-se) um método comparativista”, pois a partir “de uma verdadeira interdisciplinaridade”, e “segundo a natureza da questão levantada”, têm-se preceituado que “já é tempo de saber

questionar, de dar uma resposta entre outras” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 17 e 170).

Para a discussão comparativa entre a publicação em livro da peça de teatro “Angélica” de Lúcio Cardoso²³ e o filme *O Estranho Caso de Angélica* de Manoel de Oliveira, levando em conta também as outras versões disponíveis, mencionadas na Introdução, optou-se por explorar essas duas obras de arte, de naturezas diferentes, enquanto *textos*, segundo o conceito alargado da palavra “texto”, tal como formulado pelos Estudos Semióticos. Ou seja, o texto compreendido como um objeto cultural total, que implica um todo de sentido, dotado de uma organização específica de signos a ser apreendida em sua globalidade, assim “um ritual, um balé podem ser considerados como textos”, uma vez que “texto designa uma grandeza considerada anteriormente à sua análise” (GREIMAS; COURTÉS, 2009, p. 460-461), um todo divisível em partes ou elementos a serem examinados.

Deste modo, é enquanto texto dramático e texto filmico, respectivamente, que as duas obras são pertinentes de serem analisadas, ao menos até certa medida, por instrumentos da Teoria Literária relativos à Narratologia,²⁴ dentre os quais particularmente nos interessam, aqui, os estudos da personagem,²⁵ esse sujeito dramático ficcional, cuja função no texto, A. J. Greimas (1966, p. 225-250), por exemplo, distingue por meio de três pares de oposição binária – sujeito/objeto, destinador/destinatário, adjuvante/oponente – e que, para além dos limites do campo semântico, ilustra preocupações culturais, sociais, psicológicas e/ou políticas. Isso porque “a personagem é sempre um ser que domina no hemisfério do imaginário”, constituindo “uma figura coerente, uma vez que é criada a partir da observação do real” e que permite ao “observador-leitor” poder “viver e contemplar, através das várias personagens, a plenitude da sua própria condição”.²⁶

²³ Visto que só nos foi possível conhecê-la por leitura, sem a oportunidade de vê-la representada no palco, ou nas versões televisivas, onde o espetáculo revelaria as potencialidades teatrais do drama, para além do texto escrito.

²⁴ Cf. o verbete “Narratologia” do *e-Dicionário de Carlos Ceia*: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narratologia>>, assinado por Jorge Alves.

²⁵ Brait (2017), Candido et al. (2005), Pallottini (2015), Reis (2018), Segolin (1999), por exemplo.

²⁶ Cf. o verbete “Personagem” do *e-Dicionário de Carlos Ceia*: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/personagem>>, assinado por Rute Miguel. Destaca-se, todavia, que o preceito didático de que a coerência da personagem articula-se a uma necessária observação do real é passível de questionamento, já que as estéticas não naturalistas buscam, justamente, outros caminhos para a construção da personagem.

Partindo, assim, da Teoria e dos Estudos Literários – afinal, “nós comparatistas somos antes de tudo leitores [de obras literárias]” (GUILLÉN, 2005, p. 11, trad. nossa)²⁷ – buscou-se compreender, também, os condicionantes da criação teatral²⁸ e da produção cinematográfica,²⁹ fundamentais para a análise dos procedimentos estilísticos mobilizados por cada uma das obras, em suas especificidades estéticas. Do mesmo modo, também conceitos e discussões específicos dos Estudos de Literatura e Cinema,³⁰ ramo da área de Literatura e Outras Artes, no campo disciplinar da Literatura Comparada,³¹ foram de grande importância para a construção do repertório crítico-analítico que viabilizou a concretização deste trabalho.

A interrogação acerca da permanência de gestos autoritários antiquados no meio rural em períodos de crise, que norteia o interesse da análise comparada, terá por embasamento teórico uma abordagem sociológica, fundamentada, sobretudo, nas discussões de Pierre Bourdieu (1989; 2004; 2015) acerca do conceito de *poder simbólico* e dos “agentes que estão em concorrência no campo de manipulação simbólica [e que] têm em comum o fato de exercerem uma ação simbólica [...] para manipular as visões de mundo” (BOURDIEU, 2004, p. 121). Segundo Bourdieu, os sistemas simbólicos dizem respeito a estruturas objetivas que, independentes da consciência e da vontade dos *agentes*, são capazes de orientar e coagir suas práticas e representações. São, pois, procedimentos naturalizados por determinadas configurações sociais e, por isso, seriam passíveis de desgaste e transformação diante de renovações provocadas por fatores históricos, culturais e políticos.

Além disso, instrumentalizações conceituais pertinentes à psicologia³² e ao fenômeno do duplo,³³ aos estudos da modernidade,³⁴ do pós-guerra³⁵ e do espaço

²⁷ No original: “Los comparatistas somos ante todo lectores”.

²⁸ Almeida Prado (2009), Berthold (2017), Junqueira (2013), Stanislavski (1984), Szondi (2001), entre outros.

²⁹ Aumont et al. (2013), Betton (1987), Cunha e Sales (2013), Sales Gomes (2001), Xavier (2019), entre outros.

³⁰ Ayala (1996), Bello (2008), Sousa (2001), Stam (2008), por exemplo.

³¹ Cf. o verbete “Estudos de Literatura e Cinema” do *e-Dicionário de Carlos Ceia*: <<http://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/estudos-de-literatura-e-cinema>>, assinado por Teresa Gonçalves.

³² Freud (2010a; 2010b; 2016).

³³ Bravo (2000), Eco (2016), Kalina e Kovadloff (1989), Rank (2014), Rosset (2008), entre outros.

³⁴ Augé (2016), Berman (2008), Giddens (1991), entre outros.

rural,³⁶ entre outras serão essenciais para a problematização do embate entre os condicionamentos sociais exteriores e a subjetividade dos indivíduos, que se revela na análise das personagens protagonistas e dos conjuntos de personagens de ambas as obras.

Em articulação a isso, considera-se que um estudo que privilegia o diálogo entre diferentes países e regiões da CPLP,³⁷ tais como Brasil e Portugal, como a região do Douro e os entornos mineiros do rio São Francisco,³⁸ convida à rediscussão “desse não unificado espaço lingüístico” (LOURENÇO, 2001, p. 178) de que fazemos parte. Esse movimento contribui para reforçar laços comunitários que ultrapassam a questão da língua e fortalecem nosso entendimento da realidade e de nós mesmos, afinal, como já escreveria Brunetière, um dos primeiros defensores da Literatura Comparada, “nós nos definimos somente nos comparando entre nós; e não chegamos a conhecer a nós mesmos quando conhecemos somente a nós mesmos” (apud NITRINI, 2010, p. 21).

Ademais, o estudo comparativo entre os repertórios cardosiano e oliveiriano é inédito, e poderá contribuir tanto para a área de Estudos Comparados das literaturas e outras artes da CPLP, como para as fortunas críticas de cada um dos dois autores, numa proposta de leitura que espera, com esta aproximação, evidenciar aspectos críticos e possibilidades de discussão que não seriam verificáveis de outra maneira, ou seja, sem esclarecimentos contrastados dos pontos de intersecção e bifurcação entre ambos.

Portanto, é numa postura comparatista que este trabalho pretende discutir aspectos da peça “Angélica” e do filme *O Estranho Caso*, considerando a

³⁵ Beevor (2015), Judt (2011), Meaker (2017), entre outros.

³⁶ Candido (2017), Marschner (2015), Martins (2008), entre outros.

³⁷ Segundo Abdala Junior (2002, p. 31), “o comunitarismo pode favorecer uma agregação supranacional [...], é esta a perspectiva da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) e das chamadas ‘Cimeiras’ ibero-americanas. Num mundo de fronteiras múltiplas, torna-se politicamente indispensável ao pensamento crítico considerar o sentido estratégico dessas associações [...] com base no comunitarismo cultural”.

³⁸ Curiosamente, duas regiões entre as quais Agustina Bessa-Luís (2016, p. 115 e 119) traçou interessante paralelo: “Há em Minas uma espécie de esperança que ronda o homem e o atrasa na sua carreira tecnocrata e que o faz resistir em recuados tempos [...]. De resto, tudo lembra o Douro, de Portugal. As calçadas a pique, as aldeias postas em socacos e a neblina fria que encobre a montanha”. Para ela (*idem*, p. 122), a arquitetura de Ouro Preto “pareceu tão familiar e conforme as vilas e cidades do Douro [...]. As casas, as igrejas, os chafarizes, as calçadas até, davam-me uma angustiada impressão de *déjà vu*, dos sonhos de crise e neura”. Ainda segundo a autora (*idem*, p. 223-224), nas duas regiões percebe-se: “Algo que parece demover com o percurso do tempo, que não tem revelação possível mas que persiste e em que se prefere acreditar do que esquecer”.

problematização que as duas obras oferecem acerca dos gestos autoritários, um tanto caricatos, de agentes que atuam em contextos mais resistentes às transformações sociais. Perceptíveis nos índices de construção das personagens, esses gestos característicos da prática de poder simbólico são reveladores dos acordos tácitos que apenas foram mudando de revestimento no seio das instituições modernas, inclusive na automação do trabalho rural, e que são continuamente abalados nos períodos de mudança de paradigma.

Evidenciado, pois, o escopo teórico-metodológico da análise que se pretende desenvolver, passemos à discussão comparativa das duas obras, considerando, primeiramente, os aspectos formais e os elementos temáticos relacionados com as figurações do duplo na construção de personagens protagonistas, e, finalmente, as relações sociais que os dois conjuntos de personagens ilustram por meio da sua interação.

CAPÍTULO 2: FIGURAÇÕES DO DUPLO NO PAR ANJO-DEMÔNIO

Sugerido ou estimulado pelos espelhos, pelas águas e pelos irmãos gêmeos, o conceito do duplo é comum a muitas nações. É verossímil supor que sentenças como “Um amigo é um outro eu”, de Pitágoras, ou o “Conhece-te a ti mesmo” platônico se inspiraram nele. Na Alemanha chamam-no Doppelgänger; na Escócia, fetch, porque vem buscar (fetch) os homens para levá-los para a morte. Encontrar-se consigo mesmo é, por conseguinte, funesto.

(BORGES, Jorge Luis, 2008, p. 85)

2.1 O duplo na construção de personagens

O fenômeno das representações do duplo¹ talvez seja a porta de entrada mais direta e evidente para as possibilidades de análise que o texto da peça “Angélica”, de Lúcio Cardoso, e o filme *O Estranho Caso de Angélica*, de Manoel de Oliveira, suscitam, em suas especificidades e comparativamente. A *onomástica irônica* Angélica para nomear criaturas com traços demoníacos remete, nas duas obras, à dualidade inserida na própria constituição do ser humano, ou a “cisão tornada independente e visível do Eu (sombra/reflexo)”, para “ilustrar figurativamente acontecimentos psíquicos” (RANK, 2014, p. 14 e 9). Como também se manifesta no esboço de “personagens propriamente duplas [que] cruzam o caminho umas das outras como pessoas reais e corpóreas de extraordinária semelhança física” (RANK, 2014, p. 14), seja no par cadáver/espírito da Angélica filmica, seja na figura enigmática que espreita por detrás dos olhos da Angélica para teatro.

Esses dois movimentos de figurações do duplo, nas duas obras, são de interesse à investigação do que nelas surge como mistérios da existência passíveis de confronto com a *realidade social*,² na medida em que revelam sutilezas da construção das

¹ O duplo é uma manifestação que remonta aos primórdios da humanidade, presente em diferentes religiões. Eduardo Kalina e Santiago Kovadloff (1989, p. 103) presumem que foi, justamente, um estudioso de história das religiões o primeiro a documentar a palavra *dualismo*, Thomas Hyde, em 1700. Hyde recorre a esse conceito para compreender como, na religião persa do Oriente Antigo, admitia-se “a existência, junto ao princípio do bem, de um princípio do mal que é tal como o primeiro, eterno”.

² Segundo Bourdieu (2004, p. 152), a realidade social possui um sentido e uma estrutura de pertinência específicos para “os seres humanos que nela vivem, agem e pensam”. Para apreender uma realidade social

personagens protagonistas. A existência fictícia delas, organizada segundo determinados traços,³ que passam pela figura física (suas características peculiares), pela linguagem caracterizadora (o código verbal próprio) e pela figuração moral (o jeito de ser), justifica uma determinada atuação e participação no espaço ficcional, caracterizadas e determinadas socialmente, de maneira que essas personagens possam cumprir “a sua função política de instrumento de imposição ou de legitimação da dominação” (BOURDIEU, 1989, p. 11).

Umberto Eco (2016, p. 270) define “como *duplo* uma *ocorrência* física que possui todas as características de uma outra *ocorrência* física, pelo menos pelo ângulo prático, no caso em que ambas possuem todos os atributos essenciais prescritos por um tipo abstrato”. Nesse sentido, “um duplo não é [necessariamente] idêntico (no sentido da indiscernibilidade) ao seu gêmeo”, uma vez que dois objetos do mesmo tipo, ainda que fisicamente distintos, atuam como duplos quando são “considerados *intercambiáveis*” do ponto de vista de quem *julga* a semelhança entre eles. O verbete sobre o duplo, assinado por Nicole Fernandez Bravo, para o *Dicionário de mitos literários* de Pierre Brunel, salienta, entre outras coisas, que a pessoa “desdobrada” oscila entre o estar aqui (“aspecto humano”) e o fora daqui (“aspecto sobre-humano”) (BRAVO, 2000, p. 261).

Mas é na perspectiva de exame do mundo interior (dos desejos e dos sonhos) em atenção a seus conflitos com o mundo exterior (das regras e das expectativas sociais) que a esfera de discussão dos duplos possui interessante potencial analítico, na medida em que eles conduzem à divisão simplificada do mundo por dicotomias, dada através dos simulacros, uma vez que “o Duplo pode significar a reiteração, a ratificação, a repetição, a igualdade ou a semelhança, mas também a retificação, a diferença, a oposição, a dessemelhança”, diante da possibilidade de “ser dois distintos e correlacionados; ser dois em um, irmanados; ser dois distintos, em oposição significativa; ser um e dois, dois e um, ao mesmo tempo” (GARCIA; PINTO; MICHELLI, 2010, p. 9). É nesse sentido que:

deve-se basear nos objetos de pensamento construídos pelo senso comum, visto que ela “é um conjunto de relações invisíveis [...] definidas umas em relação às outras, não só pela proximidade, pela vizinhança ou pela distância, mas também pela posição relativa”.

³ Sendo, conforme os estudos da personagem, “o conjunto dos traços que compõem a sua totalidade, [o que] permite inúmeras leituras [de uma obra], dependendo da perspectiva assumida pelo leitor, assim como das linguagens e das singularidades estilísticas utilizadas em determinados momentos para a viabilização dessas leituras” (BRAIT, 2017, p. 89).

A cópia, o duplo, ou a repetição de eventos vêm carregados da energia original. Talvez seja por isso que o homem sempre se sinta fascinado ao se ver representado, atraído por seus reflexos, seja o seu reflexo em sombra, na água ou em espelhos, em desenhos, esculturas ou fotos. Curiosidade e prazer como se, ao conferir detalhes de sua imagem, se reassegurasse da própria existência. Os duplos e os simulacros estão em toda parte, na vida prática, na ciência, na arte, no lazer. São estatuetas, figuras de cera ou de presépio, bonecos e manequins, os autômatos de ontem e os robôs de hoje; pinturas, fotografias, projeções e transparências; nossa imagem em vídeo, cinema e TV. (AMARAL, 2002, p. 17-18)

Diante das mais diferentes formas de duplicação, o indivíduo pode entrar em conflito consigo mesmo, quando se vê dividido entre aquilo que aceita como familiar e aquilo que toma por estranho, segundo suas concepções de normalidade e de loucura, entre o que julga aceitável ou inaceitável, já que a experiência da perfeita similitude abre precedente para a indagação, também, acerca da perfeita dissemelhança.⁴ É nesse sentido que Freud (2010a, p. 351) identifica o duplo como um dos principais agentes causadores da impressão ou “sentimento do inquietante” (FREUD, 2010a, p. 345), ou seja, do ato de estranhar (*unheimliche*), ou o próprio “estranhamento”, em outra tradução brasileira do mesmo ensaio (FREUD, 1996, p. 12).⁵

[...] o duplo foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu [...] e a alma “imortal” foi provavelmente o primeiro duplo do corpo. A criação de um tal desdobramento para defender-se da aniquilação [...] impulsionou a arte de construir uma imagem do morto em material duradouro. Mas essas concepções surgiram no terreno ilimitado do amor a si próprio, do narcisismo primário, que domina tanto a vida psíquica da criança como a do homem primitivo, e, **com a superação dessa fase, o duplo tem seu sinal invertido**: de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte. [...] O duplo tornou-se algo terrível, tal como os deuses tornam-se demônios após o declínio de sua religião [...]. (FREUD, 2010a, p. 351-352 e 354, grifo nosso)

⁴ Tal como ocorre com Golyádkin, a célebre personagem duplicada de Dostoiévski (2017, p. 10), cujo duplo emerge do desejo malconfessado de cometer alguma falha ou esquisitice: “se hoje me acontecesse alguma falha, [...] me brotasse uma espinha estranha ou me viesse alguma outra contrariedade”. É justamente depois de passar por uma situação deveras constrangedora que seu duplo se lhe aparece: “O senhor Golyádkin reconheceu por completo seu amigo noturno. O amigo noturno não era senão ele mesmo – o próprio senhor Golyádkin, outro senhor Golyádkin, mas absolutamente igual a ele –, era, em suma, aquilo que se chama o seu duplo, em todos os sentidos...” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 74).

⁵ Cf. Martini e Coelho Junior (2010).

Essa inversão de sinal, que, segundo Freud, as manifestações do duplo sofrem na passagem da infância para a idade adulta, ou das sociedades primitivas para as modernas, é discutida no sentido de esclarecer *como* o teor positivo e familiar do fenômeno de duplicação pode, por vezes, passar a negativo e hostil, devido ao “elevado grau de inquietante estranheza que lhe é próprio” (FREUD, 2010a, p. 353). Isso ajuda a compreender, por exemplo, porque “o efeito da própria imagem”, ou o próprio reflexo no espelho “quando surge inesperadamente” (FREUD, 2010a, p. 369), pode chegar a provocar, em certas circunstâncias, uma “sensação de desamparo e inquietude” e, como “cisão do Eu”, vir a estimular a “auto-observação” e a “autocrítica”, chegando, por vezes, a ocasionar “distúrbios do Eu” (FREUD, 2010a, p. 352 e 354).

Em contrapartida, curiosamente, Freud (2010a, p. 360) observa, acerca daquilo que o duplo pode sugerir sobre a morte e a sua inevitabilidade, que o medo de morrer, de contemplar cadáveres e do “retorno dos mortos” diz respeito a um dos sentimentos do inquietante que o homem civilizado pode experienciar de maneira extremamente semelhante às reações dos primitivos:

Dois fatores contribuem para essa imobilidade: a forma de nossas reações emotivas e a incerteza de nosso conhecimento científico [...] hoje, como outrora, nosso inconsciente não tem lugar para a ideia da própria mortalidade. [...] Provavelmente ele possui ainda o velho sentido de que o morto tornou-se inimigo do que sobrevive e pretende levá-lo consigo para partilhar sua nova existência. (FREUD, 2010a, p. 362)

O postulado de Freud pode ajudar a compreender a relação que as duas Angélicas, esses “seres de papel”⁶ e produtos do enredo, entretanto inspiradas em um tipo social bem definido, possuem com a experiência da morte. Bem como, pode ajudar a compreender a semelhante manifestação do inquietante que a excentricidade de suas atuações provoca em personagens, igualmente de papel, tão dissemelhantes quanto a camponesa Lídia e o intelectual Isaac, representativas de classes sociais bastante distintas. É justamente a reiteração da estranheza relacionada com o medo de morrer –

⁶ Trata-se da expressão utilizada por Ducrot e Todorov (1988, p. 216) para ilustrar que “o problema da personagem é antes de tudo linguístico”, uma vez que as personagens literárias “não existe[m] fora das palavras”. Entretanto, a dimensão metafórica da expressão permite estender esse qualificador também para as personagens teatrais e as filmicas, na medida em que reclama a distinção entre o ser fictício e a pessoa do ator, que lhe dá forma e concretude.

ou da provável finitude da consciência, no caso de Isaac –⁷ o fator expressivo que orquestra os processos de construção de duplos em ambos os textos, potencializado pelas propriedades da ficção, uma vez que:

O inquietante da ficção – da fantasia, da literatura – merece, na verdade, uma discussão à parte. Ele é, sobretudo, bem mais amplo que o inquietante das vivências, ele abrange todo este e ainda outras coisas, que não sucedem nas condições do vivenciar [...], o fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova da realidade [...] [faz com que] na literatura não [seja] inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real [...]. A situação é outra quando o escritor, aparentemente, move-se no âmbito da realidade comum [...], e tudo o que produz efeitos inquietantes na vida também o produz na obra literária. [...] Ele como que denuncia a superstição que ainda abrigamos e acreditávamos superada, ele nos engana, ao prometer-nos a realidade comum e depois ultrapassá-la. Nós reagimos a suas ficções tal como reagiríamos a nossas próprias vivências; ao notarmos o engano, é tarde demais [...]: a ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acha na vida. (FREUD, 2010a, p. 371 e 373-374)

Um dos “motivos mais populares da literatura romântica” (RANK, 2014, p. 12), o duplo na ficção⁸ permite evidenciar e discutir alguns dos instrumentos que provocam o trânsito entre as dicotomias de caráter psíquico, ou metafísico,⁹ e as contradições pertinentes à realidade social,¹⁰ num movimento de “vinculação

⁷ Relativo à incerteza ou à dúvida acerca do “sentimento peculiar” oferecido pela “fonte da religiosidade” no que diz respeito à “sensação de eternidade, um sentimento de algo ilimitado, sem barreiras” (FREUD, 2010b, 14), oferecida pela crença na vida do espírito para além da morte do corpo.

⁸ Cabe apontar que “a figura do duplo está representada em diversas manifestações do homem: nas artes, na religião, na cultura mítico-lendária, na filosofia. Na literatura, o assunto encontra grandes raízes, principalmente a partir do romantismo alemão, no século XIX, quando o termo *Doppelgänger* foi lançado à tona por Jean-Paul Richter” (CONCEIÇÃO FILHO, 2015, p. 12). De todo modo, qualquer tipo de obra ficcional é terreno fértil para a criação de duplos, devido à disposição, que lhe é própria, para inventar mundos imaginários, paralelos à realidade.

⁹ Daí o especial interesse que o tema do duplo despertou sobre os artistas modernistas mais ligados ao realismo psicológico, de tendência introspectiva. Um exemplo significativo disso, no campo da pintura, é o quadro *Tentando o impossível* (1928), de René Magritte, no qual “o artista de Magritte (e é um autorretrato) tenta a atividade padrão das academias, a pintura de um nu, mas percebe que não está copiando a realidade, mas sim criando uma nova, assim como fazemos em nossos sonhos” (GOMBRICH, 2013, p. 457). Duplicando-se a si mesmo, ele questiona as dificuldades de autopercepção diante das convenções.

¹⁰ No filme *The Wrong Man* (1956), Alfred Hitchcock traz uma das mais conhecidas figuras do duplo no cinema, justamente interpelando uma problemática social: como um cidadão comum poderia provar-se inocente ao ser confundido com um sócio criminoso? Quando finalmente os duplos são colocados frente a frente, a única queixa do cidadão comum é a seguinte: “Tem ideia do que fez à minha mulher?” [“You

indissolúvel, de comunhão com todo o mundo exterior” (FREUD, 2010b, p. 15), dado que “as disposições dos agentes, o seu *habitus*,¹¹ isto é, as estruturas mentais através das quais apreendem o mundo social, são em essência produto da interiorização das estruturas do mundo social” (BOURDIEU, 2004, p. 158).

O tema literário do duplo aparece com uma insistência particular no século XIX (Hoffmann, Chamisso, Poe, Maupassant e Dostoiévski são os seus ilustradores mais célebres); mas sua origem é evidentemente muito antiga, pois os personagens de *Sósia* ou de irmão-gêmeo ocupam um lugar importante no teatro antigo, como no *Anfitrião* ou em *Os Menecmas*,¹² de Plauto. O duplo – no sentido de desdobramento da personalidade – não está, aliás, ligado apenas à expressão literária: também está presente na pintura, da qual constitui mesmo um tema essencial e decisivo do ponto de vista psicológico, se é verdade, como se pode afirmar, que todo pintor tem como missão fundamental ter êxito ou fracassar em seu “auto-retrato” (isto no caso de qualquer gênero de pintura, e na ausência mesmo de qualquer tentativa de se fazer representar a si mesmo sobre a tela).¹³ O duplo interessa finalmente à música e está presente, por exemplo, no início do século XX, em três grandes obras musicais, que servirão aqui de ilustração: *Petrouchka*, de Stravinski, *O amor feiticeiro*, de Manuel de Falla sobre um argumento de Martinez Sierra, e *A mulher sem sombra*, de Richard Strauss sobre libreto de Hoffmannsthal. (ROSSET, 2008, p. 85)

No seio dessa tradição, peça e filme concentram a sua “moldura fabular” (CORDEIRO, 2014, p. 79)¹⁴ no sentimento do inquietante provocado pela aparição do

realize what you done than my wife”] (WRONG, 1956, 1:40:37), num jogo de sonoridade entre a palavra dita, *wife* (esposa), e a esperada que se dissesse, *life* (vida).

¹¹ *Habitus* é um dos conceitos centrais da teoria das trocas simbólicas de Bourdieu. Diz respeito ao *modus operandi*, inconsciente, pelo qual o agente de uma ação lê o mundo. É “um conjunto de esquemas fundamentais, previamente assimilados, a partir dos quais se engendram, [...] uma infinidade de esquemas particulares, diretamente aplicados a situações particulares. [...] [É] o sistema dos esquemas interiorizados que permitem engendrar todos os pensamentos, percepções e as ações característicos de uma cultura, e somente esses” (BOURDIEU, 2015, p. 349).

¹² Comédia romana na qual Shakespeare se inspirou para criar Antífono, os gêmeos de mesmo nome que dividem o protagonismo de *A comédia dos erros* (1594), obra consagrada do tema do duplo no teatro, em sua dimensão positiva: “A mim me parece que você é o meu espelho, e não o meu irmão. Vejo em você que sou um homem jovem e bonito” (SHAKESPEARE, 2013, p. 53).

¹³ Justamente o tema que leva o duplo a aparecer no mencionado quadro de Magritte.

¹⁴ Juan Cordeiro (2014, p. 79) utiliza essa expressão para remeter à terminologia “fábula” proposta pelos Formalistas Russos para designar o “o que” da ficção, ou seja, os acontecimentos, em oposição ao “como”, a elaboração sequencial desses acontecimentos, designada “trama”. Segundo a definição de Tomachevski: “Chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. Ela poderia ser exposta de uma maneira pragmática, de acordo com a ordem natural, a saber, a ordem cronológica e causal dos acontecimentos, independentemente da maneira pela qual estão

anjo-fantasma e do anjo-vampiro, o que pode ser superficialmente compreendido como puramente hermético, além de metalinguístico em *O Estranho Caso*. Mas, por trás dessa moldura, as duas obras sedimentam um contexto privilegiado de discussão sobre as visões maniqueístas do mundo, que afloram, sobretudo, durante momentos de crise. De maneira que as duas Angélicas tornam-se representantes de um determinado *habitus* social.

Quando a polarização e os dualismos (enquanto suposição de opostos equivalentes) intensificam os atritos ideológicos, próprios da “variedade do mundo humano” (FREUD, 2010b, p. 14), surgiria, então, segundo esta proposta de leitura comparada das duas obras, a possibilidade de abalar a “estranha ordem das coisas”, que equilibra “uma coleção de comportamentos, práticas e instrumentos sociais” concernentes a “estratégias cooperativas” (DAMÁSIO, 2017, p. 238) no trato interpessoal, de maneira que ela passe a ser vista como reprovável, ou mesmo injusta, impactando estruturas sociais consolidadas e provocando transformações nos exercícios e nos “campos do poder” (BOURDIEU, 2004, p. 153). Vejamos, pois, como essas ponderações reagem ao confronto com os textos.

dispostas e introduzidas na obra. A fábula opõe-se à trama, que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que nos destinam. [...] Na realidade, a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele” (in TOLEDO, 1976, p. 173).

2.2 Superfícies refletoras e a loucura como bifurcação em “Angélica”

2.2.1 Teatro de Câmera

Um estudo sobre temperamentos e “naturezas sequiosas”, que “se alimenta[m] dos seres aniquilados por seu poder asfixiante e destruidor” (MAGALDI, 1950c, p. 6),¹⁵ a peça “Angélica” é um drama em três atos que diz respeito à última empreitada de Lúcio Cardoso no teatro. Notabilizado por seus romances, apesar da “multifacetada incursão pelas artes” (RIBEIRO, 2006, p. 38), Lúcio Cardoso escreveu sua primeira peça teatral, “Reduto dos deuses”, em 1929, com apenas dezessete anos de idade, e quatro anos antes da escrita de *Maleita*, seu primeiro romance publicado. Em 1933, Santa Rosa desenhou-lhe cenário e esboços de figurino para uma peça sua. Contudo, a dramaturgia cardosiana propriamente dita irá se concentrar na década de 1940, quando o autor investe em uma carreira no teatro; primeiro escrevendo peças para serem encenadas, principalmente, pelos grupos Os Comediantes e Teatro Experimental do Negro e, depois, à frente do grupo Teatro de Câmera, fundado por ele em parceria com o cenógrafo Agostinho Olavo e o crítico Gustavo Doria.

De “câmera” e não de “câmara”, note-se. E a confusão entre as palavras é, neste caso, curiosa. Embora os dois termos já tenham sido sinônimos,¹⁶ a corrente distinção de nomenclatura remete ao cinema e ao enquadramento cinematográfico. Em atenção a isso, a proposta de Cardoso, Olavo e Doria nos parece aplicável, a um só tempo, tanto a “uma forma de representação e de dramaturgia que limita os meios de expressão cênicos, o número de atores e de espectadores, a amplitude dos temas abordados” (PAVIS, 2008, p. 381), característica do tipo de apresentação teatral denominada teatro de câmara (*théâtre de chambre*); quanto a “uma forma na qual e pela

¹⁵ As resenhas críticas “Angélica I” e “Angélica II” escritas por Sábato Magaldi (1950c; 1950d) no calor da hora encontram-se depositadas no Arquivo Lúcio Cardoso (pasta LC J 07) em recortes de jornais que não preservam as informações completas da publicação. É sem precisar o periódico, a data e a paginação que esses e outros textos de imprensa sobre o teatro de Lúcio Cardoso vem sendo referenciados pela fortuna crítica (CARELLI, 1988, p. 245; ROSA E SILVA, 2004b, p. 209; RIBEIRO, 2006, p. 256; NEVES, 2006, p. 170). Para preencher as lacunas, decidimos consultar diretamente os periódicos da época, digitalizados pela Biblioteca Nacional Digital (Anexo A). Esta pesquisa em jornais, embora não exaustiva, acabou por revelar informações novas sobre a produção teatral de Lúcio Cardoso, em geral, e sobre a peça “Angélica”, em particular, como se procura evidenciar ao longo das próximas páginas.

¹⁶ “**Câmera**, *f.* o mesmo que *câmara*” (FIGUEIREDO, 1899, p. 237).

qual um artista [do espetáculo] pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como acontece no ensaio e no romance” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 42), relativa à concepção de câmera-caneta (*caméra-stylo*) dos primeiros defensores da autoria no cinema. De fato, o que os três buscavam com essa empreitada era criar um espaço na produção teatral brasileira para a encenação de peças mais exigentes, voltadas para o público erudito, atento sobretudo ao diálogo e ao texto em si.

Conforme o próprio Lúcio Cardoso explica em entrevista:

– O “Teatro de Câmera” nasceu de um movimento em reação aos “Comediantes”,¹⁷ que naquela época dominavam o nosso cenário teatral e haviam criado, como gênero absoluto, o “grande espetáculo”, devido exclusivamente ao sucesso de “Vestido de Noiva”. Lembro-me de que, concluída “Angélica”, entreguei-a a um dos diretores do grupo, que me declarou não ser possível montá-la por não constituir uma peça gênero “grande espetáculo”. Semelhante convenção levou-me à idéia de criar um grupo pequeno, que montasse peças com poucos personagens, sem auxílio de grande maquinária. Este sonho encontrou eco em Agostinho Olavo, que mais tarde fez Gustavo Doria se unir a nós. Estava fundado o “Teatro de Câmera”. (in MAGALDI, 1950a, p. 6)

Portanto, foram as dificuldades de levar seus textos ao palco, aliadas à insatisfação com as críticas que suas peças montadas por diferentes grupos vinham recebendo,¹⁸ que levaram Lúcio Cardoso à conclusão de que “a única possibilidade de ver suas peças encenadas era fundar um grupo seu”, acolhendo também as peças de outros autores “contra os quais lançavam o qualitativo de excessivamente intelectuais e desconhecedores da decantada ‘Carpintaria teatral’” (DORIA, 1975, p. 123). Visto que

¹⁷ Considerado mais tarde o grupo responsável pela renovação do teatro brasileiro, título à época reivindicado por Lúcio Cardoso, Os Comediantes tinham por lema que “todas as peças devem ser transformadas em grande espetáculo”, no sentido de que “o intérprete principal assegurava o prestígio popular da apresentação, independentemente do texto, do resto do elenco e dos acessórios” (MAGALDI, 2014, p. 207).

¹⁸ No romance memorialístico *Vida vida* (1973), de Maria Helena Cardoso, em que suas memórias pessoais se confundem com as de seu irmão, Lúcio Cardoso, sobretudo após o AVC, quando se torna a cuidadora dele, surge o seguinte depoimento acerca da encenação de “O filho pródigo” pelo Teatro Experimental do Negro, em 1947: “Quantas vezes não vejo aquele cartaz e me lembro daquela noite, que vai bem longe, da estréia da peça. A aflição dele, o cenário de Santa Rosa, o pedaço em que um dos personagens dizia: ‘Bebe, Manassés, que o tempo passa’. A minha angústia vendo Pascoal, o mais cotado crítico de teatro da época, dormindo a sono solto numa cadeira da primeira fila. Mas nada disto o desanimava naquele tempo: era jovem, estava sempre pronto a escrever, a começar de novo, a tentar” (M. H. CARDOSO, 1973, p. 231).

os elencos profissionais recusavam textos que fugissem ao padrão da plateia pouco exigente. Assim teria surgido a proposta de introduzir o espaço para “pequenos teatros íntimos” (in MAGALDI, 1950a, p. 6), que acabaram por conquistar o seu público nos anos 1950.¹⁹

Lúcio Cardozo desconhecia totalmente a engrenagem teatral. Ignorava como funcionava uma organização do gênero [...]. Era ele o dono da idéia, o mais ativo de todos. Estava animado demais, escolheu o nome Teatro de Câmera que, dizia, bem retratava a idéia de recato que devia envolver o movimento [...]. Agostinho Olavo e eu ponderávamos o que nos parecia mais acertado para que não perdêssemos tempo e obtivéssemos o êxito desejado. [...] Falamos do nosso repertório, do nosso possível elenco e dos artistas que colaborariam nas montagens. [...] Todos, porém, prestigiando a idéia feliz de promover o bom autor brasileiro. (DORIA, 1975, p. 124-125)

Confiante no projeto, Lúcio Cardoso pediu apoio a amigos escritores, que prepararam notas entusiasmadas a respeito, reunidas pela revista *Letras e Artes* sob o título “O Teatro de Câmera através da palavra dos escritores brasileiros”.²⁰ Ali assinaram Murilo Mendes, Clarice Lispector, Lêdo Ivo, Nelson Rodrigues, Rosário Fusco, Breno Accioly, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, José Lins do Rego, Cyro dos Anjos, Otto Maria Carpeaux, José Osório de Oliveira, Paulo Mendes Campos e Otávio de Faria. Também Otto Lara Resende (1947, p. 1) faz eco a esse clima de euforia, em matéria de capa da revista *O Jornal*:

Sou testemunha da verdadeira obstinação com que Lucio Cardoso, diretor geral do Teatro de Câmera, vem trabalhando para realizar um teatro de boa qualidade no Brasil [...]. Vi, eu próprio, como ele nasceu, dia a dia, nas intermináveis conversas de café, na vitória lenta mas segura sobre os mil e um obstáculos que entravam qualquer iniciativa cultural neste país. [...] O Teatro de Câmera será um

¹⁹ Uma vez que “depois da concretização desse empreendimento [do Teatro de Câmera], outros caminhos se abriram para os autores brasileiros nas diferentes tendências que surgiram: o Teatro Duse, o Movimento Brasileiro de Arte, a Companhia Fernando de Barros...” (NEVES, 2006, p. 90-91). Gustavo A. Doria (1975, p. 128 e 147) chega a considerar que Paschoal Carlos Magno, com o Teatro Duse, deu “prossequimento à ideia inicial partida de Lúcio Cardozo”, de maneira a “positivar a presença do teatro de grandes textos [...] dentro de um repertório normal, como rotina”. Assim, “aos poucos, aqui e ali, por todo o Brasil [...] foram surgindo as peças que o nosso teatro reclamava para completar a sua maturidade. [...] Em 1956, no Recife, com a descida triunfal ao Rio de Janeiro no ano seguinte, o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna [foi uma das primeiras delas]. [...] Descontando os de atuação mais efêmera, em média, a revelação de um autor importante por ano” (ALMEIDA PRADO, 2009, p. 61).

²⁰ Cf. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 28 set. 1947, p. 6. Digitalizado. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/756>>.

acontecimento nitidamente cultural, com largas repercussões em todo o campo intelectual brasileiro.

A proposta repercutiu, com igual entusiasmo, entre os profissionais do teatro. As já consagradas atrizes Maria Sampaio, Luiza Barreto Leite e Maria Paula, entre outros, recusaram-se a receber cachê para suas participações com o Teatro de Câmera. O restante dos atores, e mesmo os amadores, dispuseram-se a receber remuneração conforme o saldo da bilheteria. Conseguiu-se, com isso, “a formação de um elenco raramente visto entre nós” (DORIA, 1975, p. 125). Esther Leão, escolhida por Lúcio Cardoso para dirigir os ensaios, conseguiu que a empresa Severiano Ribeiro cedesse o Teatro Glória sem ônus de qualquer espécie. Além disso, cenógrafos e figurinistas com a experiência de Santa Rosa, Roberto Burle Marx, Sansão Castelo Branco, Van Rogger, Belá Paes Lemes, João Maria dos Santos e Odete Santos colocaram-se à disposição. Por fim, “o apoio financeiro foi buscado no Serviço Nacional de Teatro [SNT], órgão governamental criado na ditadura Vargas. O grupo obteve um adiantamento e a promessa de, posteriormente, a liberação de uma verba mais elevada” (NEVES, 2006, p. 90).

Figura 1. Folder da 1ª temporada do Teatro de Câmera

TEATRO DE CÂMERA
INICIA A
TEMPORADA DE APRESENTAÇÃO

COM

<p>“A CORDA DE PRATA” 3 atos de LUCIO CARDOSO “O ANFITRIÃO” 2 partes de Antonio José o Judeu, arranjo de Rosario Fusco</p>	<p>“PARA ALEM DA VIDA” 3 atos de Alberto Rebelo d’Almeida “MENSAGEM SEM RUMO” 3 atos de Agostinho Olavo</p>
--	---

com ALMA FLORA — GERUSA CAMOES (por especial deferencia do Teatro Universitario) — MARIA DE PAULA — MARIA SAMPAIO — MARY CARDOSO — NEIDE MARCONDES

ANTONIO VENTURA — CIRANO DE SOUZA — EDMUNDO LOPES — JAIME BARCELLOS — JARDEL FILHO — LUIZ DELFINO — RIBEIRO FORTES — VALDIR DE OLIVEIRA — WALLACE VIANNA

Cenários e Figurinos de BELA BETIM PAES LEME — CASTELO BRANCO — EROS GONÇALVES — JOAO MARIA DOS SANTOS — SANTA ROSA — VAN REGGER
Diretora de cena e ensaiadora: ESTHER LEAO

Está aberta na bilheteria do Teatro Glória uma assinatura para 4 recitas, a serem realizadas nas 1as, 3as, segundas-feiras de Outubro e Novembro de 1947 e aos seguintes preços: Camarotes — Cr\$ 600,00 — Poltronas — Cr\$ 120,00

ESTRÉIA: Principios de Outubro com: “A CORDA DE PRATA”

Fonte: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 set. 1947. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/093092_03/29985>.

Roberto Brandão (1947, p. 1), em balanço da iniciativa do Teatro de Câmera, aponta “um desnível enorme” entre a “ambição artística” e os “cometimentos práticos” daquele grupo pelo qual nutria “simpatia pessoal”, dedicado à “sua gente, sua aspiração e até suas deficientes realizações”. Apesar de ponderar a precariedade financeira como um dos maiores entraves à execução das encenações, impelidas a “horário complicadíssimo”, atribui os maiores erros, de fato, à “forçosa inexperiência” das figuras de Cardoso, Olavo e Doria, “sem duvida muito dotadas mas pouco aparelhadas de prática para a empresa”. Critica, por exemplo, as “luzes hediondas”, mal planejadas e maldispostas, utilizadas na execução de “A corda de prata”. Aliás, é essa também a única ressalva que Otávio de Faria (1947, p. 3) faz, em sua crítica muito mais elogiosa à mesma encenação, que para ele obteve “sucesso cabal, inequívoco”. Otávio de Faria questiona-se, pois, “se não houve excesso de iluminação” na cor verde e pondera se o público não teria passado por “momentos de confusão” por conta de a personagem espectral da Mulher de Preto (interpretada por Maria Sampaio) não ter recebido uma iluminação diferente das personagens corpóreas.

Apesar disso, a primeira temporada do Teatro de Câmera teve bom acolhimento e gerou expectativas sobre sua continuação. Entretanto, uma cisão no grupo dificultou a preparação da segunda temporada. Em carta de 13 de dezembro de 1947, Rogério Corção comenta sobre “A corda de prata” e pergunta a Lúcio Cardoso quais seriam os motivos de seu desentendimento com Agostinho Olavo.²¹ Ocorrido ou não um rompimento formal da parceria Cardoso, Olavo e Doria, certo é que será por conta própria que Lúcio Cardoso tentará manter de pé o Teatro de Câmera em 1948, com um primeiro esboço, ambicioso, de adaptar para teatro obras do vulto de *Os Maias* de Eça de Queirós, ou *Wuthering Heights* de Emily Brontë (Anexo B).

Por volta do mês de maio, para uma curta temporada, a ser exibida às segundas-feiras, ele faz *segunda* tentativa de levar “Angélica” aos palcos, se contabilizarmos a anterior recusa do grupo Os Comediantes. O projeto era promissor. O encenador seria Zbigniew Ziembinski, a atriz principal Alma Flora e a cenografia

²¹ Cf. Arquivo Lúcio Cardoso, pasta LC Cp 059. As correspondências trocadas por Lúcio Cardoso entre 1947 e 1950 compõem registro importante acerca do Teatro de Câmera.

estaria a cargo de Santa Rosa.²² Estavam dadas condições para que “Angélica” encontrasse, quiçá, repercussão semelhante a *Vestido de noiva* (1943), afinal “não faltou quem atribuísse maldosamente o êxito da peça mais a Ziembinski do que a Nelson Rodrigues²³” (ALMEIDA PRADO, 2009, p. 40).

O encenador polonês, que havia chegado ao Brasil como refugiado de guerra, trazia consigo uma sólida formação na escola expressionista e nas suas inovações relativas ao uso da iluminação no espetáculo teatral. “Sob sua orientação entrosaram-se os vários elementos da montagem [...]. O conjunto harmonizava-se ao toque do diretor, que acentuou o aspecto plástico das marcações e os efeitos de luz” (MAGALDI, 2014, p. 208), de maneira que “aprendíamos [com ele] [...] que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório” (ALMEIDA PRADO, 2009, p. 40).

No artigo “Falta tudo ao teatro nacional”, de 6 de junho de 1948, Roberto Brandão (1948, p. 1) salienta a importância de Ziembinski para o teatro brasileiro e comenta os ensaios, que ele estaria dirigindo naquela altura, para a peça “Angélica” de Lúcio Cardoso. Mas o projeto não foi adiante. Em anotação do *Diário* de Lúcio Cardoso, datada de julho de 1950, o motivo do malogro da parceria com Ziembinski fica sugerido. Em reflexão provocada pela resenha crítica de Sábato Magaldi para a peça “O escravo” (1950b), Lúcio Cardoso (2012, p. 286) ajuíza que “esse pobre drama não correspondeu ao muito que esperei dele” e, acerca disso, pondera: “Lembro-me das discussões que tive com Ziembinski, então recém-chegado ao Brasil e das divergências que desde então nos afastaram. E encontro razão nessa 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...”.

²² Cf. a matéria de divulgação publicada na coluna de Teatro do *Diário Carioca* (Rio de Janeiro, 25 mai. 1948, p. 6. Digitalizado. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_03/32660>).

²³ Valéria Lamego traça interessante paralelo entre Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues, essas duas figuras do cenário literário carioca que nasceram no mesmo ano e disputaram o mesmo espaço, não apenas tendo em conta o trabalho de ambos como dramaturgos, mas principalmente como colunistas. Ela chama a atenção para o fato de que “A vida como ela é” de Nelson Rodrigues, coluna publicada pelo jornal *Última Hora*, seria mantida por dez anos, no seu estrondoso sucesso, enquanto “O crime do dia” de Lúcio Cardoso, publicado por *A Noite* em disputa dos mesmos leitores, chegaria ao fim após um ano e meio de atividade. “Se Nelson desejava ser o grande romancista, foi Lúcio que se tornou o grande escritor” (in 5º CICLO, 2017, 24:33-24:40). Do mesmo modo, se Lúcio Cardoso aspirava se tornar o grande dramaturgo, foi Nelson Rodrigues quem se tornou grande nome do teatro brasileiro.

Dessa dificuldade anterior de parceria, que remete à encenação de “O escravo” pelo grupo Os Comediantes, em 1943, depreendem-se os conflitos posteriores, que malograram a montagem de “Angélica” por Ziembinski. Em entrevista a Yan Michalski e Filomena Chiaradia, de 6 de fevereiro de 1985, Luíza Barreto Leite comenta que o desinteresse de Ziembinski pelo teatro cardosiano estaria relacionado, unicamente, à postura do autor diante de interferências nos textos, então confiante que era Lúcio Cardoso na construção de seus diálogos:

O que aconteceu com *Vestido de Noiva* é que a peça era do Nelson, mas Ziembinski a modificou totalmente, porque a peça era uma loucura varrida. [...] Ele mudou os diálogos inclusive, cortou aqueles diálogos incisivos; porque a grande qualidade de Nelson é que ele tem um diálogo jornalístico, ele era essencialmente jornalista, [...] de maneira que ele nunca tinha aqueles diálogos enormes. Nesse tempo nós lançamos dois autores, o Nelson e o Lúcio Cardoso. O Lúcio era um escritor, então era aquela coisa, diálogos enormes, monólogos que não acabavam mais, que era as descrições dele, como escritor. Ziembinski era apaixonado pelo *O escravo*, mas ele quis mudar inclusive a contextura dramática, e isso ele mudava sempre, mas ele quis mudar também a filosofia da peça, quis fazer um incesto entre os dois irmãos [...]. E aí o Lúcio se negou completamente, e Ziembinski se entregou de corpo e alma a Nelson, que deixava ele modificar, cortar. Ele e o Santa Rosa com o cenário fizeram *Vestido de Noiva* e o Nelson aplaudiu. Ziembinski pegava realmente a caneta, mexia; aliás, não precisava mexer muito no texto, porque o texto era muito pobre, eram pequenas frases, então ele fazia o Nelson acrescentar. Ele ensinou ao Nelson, ele fez como um professor de dramaturgia: aqui você acrescenta tal coisa, ali você tira tal coisa. Ele não cortou arbitrariamente porque tinha muita sensibilidade. E o Nelson fazia o que ele mandava. (in MICHALSKI, 1995, p. 64-65)

Esse depoimento polêmico foi, porém, fortemente desmentido:

A declaração de Luiza Barreto Leite causou a ira de Nelson Rodrigues, que se referiu à atriz de maneira agressiva: “Olha aqui, agora um depoimento histórico! Diz a sra. Luiza Barreto Leite que o Ziembinski reescreveu a peça comigo. Acontece, sem nenhuma intenção, [...] que essa senhora mentiu da maneira mais deslavada” [...]. E ainda completou de maneira irônica as denúncias da atriz: “Ziembinski só deu uma contribuição no *Vestido de Noiva* que me lembro na mais alta conta que foi ‘pois é’. Ele como polonês chegado recentemente achou ‘pois é’ uma coisa linda. E ele disse: ‘Vamos por aqui *pois é* e eu disse põe’” [...]. As declarações de Ziembinski [...], semelhantes às de Nelson, davam conta de que ele interferiu na peça

do ponto de vista cênico.²⁴ Pode-se compreender os ataques de Luíza Barreto como uma vingança ao ser deixada à margem das glórias do grupo [Os Comediantes]. (SOUZA, 2015, p. 119-120)

Além disso, a própria importância de Ziembinski para o desenvolvimento de Os Comediantes já teria sido, anteriormente, relativizada pela atriz:

Venceu na mesma noite e à primeira vista, ou melhor, às primeiras palavras, demonstrativas de seu profundo conhecimento do *métier*, apesar do péssimo francês que se enrolava com o nosso, também não dos melhores na maioria, pelo menos. O rapaz, chamado Zigniev Ziembinski, começou imediatamente a dar palpites, aceitos por alguns, por outros não. [...] Recebi o polonês na defensiva natural da filha da casa que, inesperadamente, vê o irmão adotivo, recém surgido na soleira da porta, sentar-se à mesa no lugar do pai. Nem toda a minha afinidade com os povos perseguidos pelas ditaduras, nem todo meu entusiasmo pelos artistas e intelectuais que em nossa terra procuravam abrigo contra o fanatismo terrorista, impediram que me pusesse de sobreaviso contra aquele que viria torcer o destino imediato de nosso teatro, ainda embrionário em sua fase renovadora. E digo torcer, porque atribuí a ele, **só a ele**, a linha esteticista tomada em definitivo pelo grupo, quando no fundo de mim estava certa de que esta linha era resultado da mentalidade europeizante de meus companheiros de direção nessa equipe que, formada modestamente na Associação dos Artistas Brasileiros, em breve se poria na vanguarda da revolução técnica e estética de nosso teatro. (BARRETO LEITE, 1975, p. 213-214, grifo nosso)

Sejam quais forem os reais motivos do malogro, uma vez frustrada, novamente, a tentativa de encenar “Angélica”, Lúcio Cardoso dá continuidade à efetiva segunda temporada do Teatro de Câmera, com as peças “O general”, escrita e dirigida por ele, e “O coração delator”, uma adaptação de conto de Edgar Allan Poe que Lúcio Cardoso (2012b, p. 241) apresenta, “por inexplicável escrúpulo”, como sendo de autoria de Graça Mello, o ator protagonista que, afinal, teria abandonado o projeto, em cartaz no Teatro Jardél, para desempenhar o Fausto de Goethe nos Festivais Dramáticos da Quitandinha.²⁵ O papel principal é, então, assumido por Daví Conde, o assistente geral.

²⁴ Diante do depoimento de Luíza Barreto Leite, o próprio Yan Michalski (1995, p. 64-65) recupera uma antiga declaração de Ziembinski, dada em programa da Rádio MEC de 6 de setembro de 1963, para fazer um desmentido: “O texto foi apenas mexido no sentido da encenação, e não no sentido literário, ou no sentido de modificar a linha da peça ou qualquer coisa assim”.

²⁵ Cf. a notícia publicada n’*O Jornal* (Rio de Janeiro, 18 jul. 1948, p. 3. Digitalizado. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/44507>).

Figura 2. Ingresso da 2ª temporada do Teatro de Câmera (dentro e fora)



Fonte: Arquivo Lúcio Cardoso, pasta LC 21 d 389.

Essa série de insucessos e intrigas, somada aos recursos exíguos e à inexperiência da equipe, para além da acumulação de dívidas, fez com que o Teatro de Câmera, por fim, encerrasse as suas atividades. Foi apenas em função de compromisso assumido com o SNT, relacionado a um adiantamento de fundos, que Lúcio Cardoso teria decidido fazer uma *terceira* tentativa de levar “Angélica” aos palcos, no segundo semestre de 1950. Tentativa essa também bastante acidentada, a começar pelas dificuldades na seleção do *casting*:

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)

“Angélica”, escrita há alguns anos, esteve em mãos de várias de nossas grandes atrizes, cujos nomes seria ocioso enumerar. Todas elas estudaram com cautela o papel e... repudiaram-no, assustadas com o caráter mais ou menos obscuro dêsse personagem. Desde o início, “Angélica” foi uma peça sem sorte, e eu não creio que o público se divirta muito com o espetáculo. Mas para isso é que sobreviveu o nome do “Teatro de Câmera” – para amparar espetáculos difíceis, sem pompa e sem carreira certa. Durante muito tempo guardada na gaveta “Angélica” aparece finalmente, graças à compreensão e à inteligência de minha velha amiga Luiza Barreto Leite. Agora, que o público seja indulgente com ela – é o que merece o esforço de todos êsses que tão espontaneamente se ofereceram para cooperar com o “Teatro de Câmera”. (in MAGALDI, 1950a, p. 6)

De maneira que a projeção de Lúcio Cardoso como dramaturgo terá em “Angélica” a tentativa derradeira²⁶ e o maior fracasso.

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 em 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)

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.²⁷ Que mais para constituir outra coisa

²⁶ Em outubro de 1950, Lúcio Cardoso faz a seguinte anotação: “Mas 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 isso, em vista dos compromissos que assumi com o SNT... Mas se Deus quiser, encerrarei por aqui as minhas manifestações de ‘realizador’” (CARDOSO, 2012, p. 305).

²⁷ A observação dos apontamentos de montagem presentes em uma das cópias da peça preservadas no Arquivo Lúcio Cardoso, a lápis, na letra do autor, constituirá, talvez, elemento ilustrativo dessa sua inabilidade como encenador. Na cópia em questão não constam mais do que indicações genéricas, em sua maioria relacionadas ao posicionamento dos atores no palco, tais como “para frente”, “vai para o fundo voltando-se para Angélica”, “para a janela volta” (Anexo C).

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. Mas depois que o pano desceu, 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. [...]

* * *

Aí estão os restos de *Angélica* – e eu reconheço sem grande pena que não poderia ser de outro modo. Há certo furor, certa impaciência na mão que me fere. Provavelmente não estou muito longe de adivinhar tudo o que foi escrito a meu respeito, e que jaz indecifrado na sombra.

* * *

Não, não, é completamente inútil voltar ao teatro. *Angélica* marcou definitivamente a minha última tentativa. Agora o caminho é um pouco mais estreito, o desenlace mais próximo. Mas não me sinto amargo nem hostil a ninguém; ao contrário, tenho a alma leve e é com alegria que imagino planos diferentes, viagens, etc. (CARDOSO, 2012, p. 311)

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 do 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)

Essas anotações do *Diário* são reveladoras do progressivo desânimo quanto ao trabalho com teatro, que terá em “Angélica” o último golpe e encerramento das tentativas.²⁸ Lúcio Cardoso havia decidido dirigir ele próprio a montagem de “Angélica”, mesmo que, já de partida, se mostrasse pouco confiante com relação à execução da peça, cujos diálogos também lhe pareciam problemáticos. Além disso, o retorno não foi fácil, pois a peça, que deveria estrear no Teatro Fênix, precisou ser

²⁸ “De fato, Lúcio não faria qualquer esforço posterior para montar seus textos, que só reapareceriam na televisão, por iniciativa de Fábio Sabag, mais de dez anos depois” (ARNONI PRADO, 2006, p. 400). Primeiro com “O homem pálido”, exibido em 20 de agosto de 1961, após a peça ter vencido um concurso do qual Lúcio Cardoso participou sob o pseudônimo de João da Silva, demonstrando “o desejo de retomar essa arte e sua falta de segurança” (CARELLI, 1988, p. 98). Depois, com “Angélica”, em 8 de outubro do mesmo ano. Antes disso, Sérgio Britto havia adaptado “O escravo” para o Grande Teatro da Televisão Tupi, em 17 de dezembro de 1952. Finalmente, Fábio Sabag voltará a adaptar para teleteatro as peças “O homem pálido” (episódio 4, exibido em 11/06/1979) e “Angélica” (episódio 17, de 08/10/1979) para o Programa Aplauso, da TV Globo (cf. <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/teleteatros/aplauseo.htm>>).

adaptada às pressas para um palco menor, o do Teatro de Bolso, disponibilizado de última hora por gentileza do proprietário. Esses e outros contratempos fizeram com que a estreia fosse adiada, o que aumentou as despesas e causou o descrédito do empreendimento, refletido na baixa bilheteria. O fracasso iminente da peça pode ser sentido no seguinte relato de Otávio de Faria, citado por Mário Carelli (1988, p. 56) sem discriminação da data em que o referido artigo, intitulado “Teatro de Lúcio Cardoso”, teria sido publicado no *Jornal do Commercio*:

Para atenuar [o desespero de Lúcio Cardoso] pouco contribui o abnegado e eficiente esforço de Luiza Barreto Leite. Assisti, confesso que trêmulo, quase apavorado ao último alucinante ensaio da peça, minutos antes da primeira representação. E lembro-me bem – como não recordar? – da nossa grande e querida atriz voltando-se para a direita, onde devia haver um berço... que estava à esquerda (ou vice-versa)... Revejo, ainda hoje, a fisionomia de Lúcio Cardoso. Os nossos olhares se encontraram em pleno vazio, em plena tentativa de conseguir espaço e vez. E penso naquele seu olhar esbugalhado, inquieto, inquisidor, quanto e quanto necessitando de auxílio para prosseguir!...

De todo modo, o insucesso da encenação de “Angélica” pouco tem a dizer sobre a qualidade do texto dramático em si. A própria Luiza Barreto Leite, que já havia trabalhado antes numa peça de Lúcio Cardoso, interpretando a Augusta de “O escravo”, faz ponderação nesse sentido em seu livro *Teatro e criatividade* (1975). Ao eleger “três mulheres e três homens injustiçados pelas montagens”, que poderiam compor repertório e inspiração para os novos encenadores do teatro nacional, lembra-se deste caso: “De Lúcio, nem é bom falar. Com *Angélica*, por exemplo – a vampira de almas –, o que se poderia fazer em termos de espetáculo visual seria verdadeiramente fantástico” (BARRETO LEITE, 1975, p. 70). Também Sábato Magaldi, na segunda parte da sua resenha crítica sobre a peça, elogia a linguagem da obra, “vazada em padrão literário poucas vezes atingido nos textos de hoje”, mesmo mostrando-se atento às fragilidades do diálogo, que: “se tem frases de belo conteúdo poético, êle não se ajusta em alguns momentos à fluência natural da conversa” (MAGALDI, 1950d, p. 6).

Figura 3. Folder e ingresso²⁹ da encenação de “Angélica”



Fonte: Arquivo Lúcio Cardoso, pasta LC 35 pi 283.

²⁹ Este ingresso (ou melhor, vale-ingresso), para a poltrona n. 8 da fila E do Teatro Fênix, preservado no espólio de Lúcio Cardoso, demonstra como estavam adiantados os procedimentos para que a encenação de “Angélica” ocorresse no Teatro Fênix, reforçando a compreensão do caráter de urgência com que a peça precisou ser adaptada para o palco menor do Teatro de Bolso.

2.2.2 “Angélica”

Eis, enfim, a peça em sua *trama*: o primeiro ato fica concentrado na morte prematura de Maninha, a terceira das jovens órfãs que Angélica adotava e que morriam sucessivamente. O mal gosto da decoração extravagante do quarto da jovem, revelado pela rubrica inicial, caracteriza o atraso provinciano do ambiente, que se estende para os traços de Angélica, uma protagonista de *luxo fantástico e demodée*.³⁰ Entre as conversas de Angélica com a criada idosa, Joana, e com o seu mefistofélico factótum, Leôncio, há um momentâneo diálogo entre ela e duas vizinhas, D. Teresa e D. Risoleta, que foram prestar condolências. No entremeio dessas cenas dialogadas, a sós com o cadáver de Maninha, Angélica, que jamais sai de cena, pronuncia três monólogos, que acabam por revelar ao leitor (ou à plateia) a natureza vampírica da protagonista.

No segundo ato, o cenário muda para a sala de estar, também *antiquada e de gosto duvidoso*, do palacete rural. Agora quem jamais sai de cena é Lídia, a quarta jovem pobre que Angélica deseja adotar, mesmo não sendo órfã. Entre conversas com Angélica e com Leôncio, Lídia procura resistir à proposta e demonstra seu horror em substituir aqueles três retratos na parede, o de Rosa (*que morreu sem dar um ai*), o de Adelaide (*alta e forte, mas devorada por um mal sem remédio*) e o de Maninha (*que morreu ontem*).³¹ Mas as possibilidades de uma vida mais confortável, para si e para seus familiares, acabam por convencê-la a ficar.

O mesmo cenário ambienta o terceiro ato, mas agora fazendo notar *um espelho grande na parede*. A ação é estruturada em duas partes. A primeira é centralizada em Lídia, que conversa com Joana e, depois, com Leôncio, antes da entrada de Angélica, que passa a centralizar a segunda parte deste ato final. Face à repentina doença de Lídia,

³⁰ Em várias de suas obras, Lúcio Cardoso confere especial importância ao figurino das personagens demoníacas, dedicando longas passagens à caracterização de suas vestimentas extravagantes. Em atenção a esse aspecto da construção das personagens cardosianas, Elizabeth Cardoso (2013, p. 170) observa que ele chega a emprestar “às vestimentas algo de escandaloso e exagerado, parecendo querer ironizar quem as usa”. Inácio, por exemplo, talvez o protagonista mais espalhafatoso das obras de Lúcio Cardoso, “acumula habilidades mágicas, como não envelhecer, assumindo forma imortal”. Em “Angélica” será, inclusive, através das vestimentas (roupas requintadas, cobertores e presentes dessa natureza) que a vampira irá sufocar e enfraquecer as suas vítimas.

³¹ À semelhança dos três retratos na parede que compõem elemento central da cenografia de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, nos quais se devem ver as figuras de D. João de Portugal, D. Sebastião e Camões. De maneira que também eles funcionam como projeções de um destino trágico (do expansionismo português, no caso de Garrett).

Leôncio e Joana percebem a urgência de se rebelar contra a patroa. Nos diálogos com Lúdia e Leôncio, apenas com Leôncio e, finalmente, com Joana, Angélica esforça-se por convencê-los a permanecer ao seu lado, mas não obtém qualquer sucesso. Num acesso de loucura e de impulso suicida, ela faz um último solilóquio, antes de quebrar o espelho, baleiar-se e definhar junto aos cacos partidos, que dão a ver o duplo vampírico que vive dentro dela.

A imagem duplicada pela superfície refletora dos espelhos é trabalhada em dois momentos centrais da peça. Na cena final, como foi mencionado, e na segunda das três cenas de monólogo do primeiro ato. Sozinha com o cadáver, diante do *espelho de moldura dourada* do quarto da vítima, Angélica se compraz dos elogios das vizinhas de que *jamais seu aspecto foi melhor* e de que ela *parece ter remoçado vinte anos*. Conversando com seu reflexo no espelho, à semelhança da fábula alemã da rainha “belíssima, mas orgulhosa e arrogante, [que] não podia suportar a ideia de que alguém fosse mais bonita do que ela” (GRIMM, 2012, p. 4), Angélica exulta de si para si:

Disseram que estou remoçada... como se tivesse readquirido vinte anos. O que esta gente fala sem compreender! Quantas poderão como eu alisar assim o oval da face, experimentar as rugas que mal se denunciam, prender estes cabelos ainda negros? Ah, quantas poderiam dizer realmente 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 a 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, grifó nosso)

Confiante de que “o espelho sempre diz a verdade” (GRIMM, 2012, p. 4), pois forma a imagem a partir dos raios luminosos incididos sobre os próprios corpos, Angélica alega, nesta passagem, que a juventude do rosto confirmada pelo espelho é, por sua vez, reflexo da jovialidade de uma alma que tudo deseja *como da primeira vez*. Entretanto, ao longo da peça, ela será constantemente interrogada sobre a sua incapacidade de viver de forma autônoma, com vivacidade própria, sem se alimentar da potência de vida daqueles que estão à sua volta. Não apenas das juvenzinhas, literalmente sugadas, mas também dos empregados e das vizinhas, que atestam a sua força sedutora e que legitimam o seu poder simbólico, quer mais diretamente, no tecer de elogios à sua beleza angelical, quer de forma mais sutil, na resignação com que

concordam, num primeiro momento, com tudo aquilo que ela afirma, dado que “os agentes, mesmo os mais desprivilegiados, tendem a perceber o mundo como evidente e a aceitá-lo de modo muito mais amplo do que se poderia imaginar, especialmente quando se olha a situação dos dominados com o olho social de um dominante” (BOURDIEU, 2004, p. 158).

A insurreição de Leôncio é, talvez, o mais imediato exemplo da dimensão de questionamento desse tipo de *espaço social*, que reconhecemos nesta peça de Lúcio Cardoso. Depois que ele adquire plena consciência de que “é impossível viver junto desta mulher, sem que ela [o] roube e depaupere lentamente” (CARDOSO, 2006, p.253), tomando a decisão de ir embora – ou apenas fazendo proveito disso para conquistar a afeição de Lídia –, despede-se do seguinte modo: “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” (CARDOSO, 2006, p. 255). Ainda assim, a possibilidade da ausência do capataz faz com que Angélica se desespere e use todos os meios para seduzi-lo, até que ele se veja obrigado a confrontá-la diretamente: “Mas como a senhora é cega e obstinada! Imagina acaso que a vontade dos outros não existe?” (CARDOSO, 2006, p. 257). Colocando, então, em xeque o alcance do poder simbólico de Angélica, Leôncio revela-lhe o efeito da sua artificial juventude vampiresca, quando reconhecida: “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” (CARDOSO, 2006, p. 259).

Com isso, Leôncio desmascara a superficialidade da beleza de Angélica, sugerida já no primeiro ato pela futilidade com que ela contempla a própria imagem duplicada pelo espelho. Pelo excessivo contentamento com que recebe os elogios das “duas vizinhas tagarelas”, que trazem “flores pela defunta, para espiar o que se passa na casa de luto” (VINCENT, 1950, p. 7). Ainda que, de fato, todo aquele que “se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz suposto: ninguém se acha na verdade feio”, excetuando alguns quadros depressivos e “em certos momentos, [quando] desgostamo-nos por provisoriamente discrepantes de um ideal estético já aceito” (GUIMARÃES ROSA, 2014, p. 108), no caso de Angélica essa autocontemplação adquire o estatuto de uma disfunção narcísica, composta por pura vaidade, e mesmo pela negação da beleza dos outros, que também deveriam viver

apenas para contemplá-la. O que provoca, afinal, a “completa anulação de um ser pela vontade de outro” (ARNONI PRADO, 2006, p. 390).

Por isso, mais do que a impossibilidade de continuar sugando a vida de garotas de *constituição frágil*, a ideia de ficar sem Leôncio e Joana desestabiliza Angélica. Joana toma ciência da natureza vampírica da patroa depois de observar o aspecto do cadáver de Maninha: “parece que lhe arrancaram alguma coisa à força... que sugaram dessa coisa morta toda a sua energia!” (CARDOSO, 2006, p. 221). Mas só decide deixar o trabalho quando se vê na iminência de ficar sozinha com o monstro: “tenho medo de que se ficasse aqui, um dia sentisse minha vida se esvaindo como essas pobres moças devem ter sentido o calor do corpo desaparecendo aos poucos...”. E questiona: “Sobre que se lançará sua natureza criminoso de agora em diante? Quem sugará, quem matará aos poucos, quem lhe fornecerá o alento da sua eterna juventude?” (CARDOSO, 2006, p. 262).

Pouco antes de ir embora da casa, é Joana quem revela a Angélica a transformação de seu aspecto: “Hoje a senhora é uma velha, seu rosto não difere muito do pobre rosto enrugado e sem vida de Maninha...” (CARDOSO, 2006, p. 262). É somente depois disso que a transformação será conferida pela protagonista, na última cena, mais uma vez diante do espelho:

(Encaminha-se para o espelho e se olha) E, no entanto, são as minhas mãos, o meu rosto! Quem sabe serei mesmo uma velha, tão inútil e tão triste quanto as que vivem neste mundo? Oh, não quero mais me ver, detesto este rosto formado pelos restos de tantas pessoas mortas! Não quero mais me ver, não quero, nunca mais!

(Com um gesto violento ela atira um objeto ao espelho, que se parte em pedaços. Momento de expectativa. Em silêncio ela se dirige ao móvel do fundo, de onde retira um revólver)

(de costas para o público) Também não quero mais viver. *(Estampido. Angélica cai devagar. Durante a agonia, as luzes começam a escurecer, de modo que o grito final é feito em plena escuridão)* Não, eles não me enganarão assim. Há dentro de mim uma outra coisa! *(Ela se arrasta até junto a um fragmento de espelho. De joelhos, toma-o nas mãos)* **Lá está ela, não disse? Lá está a outra**, a que me espia **com olhos brancos**, sem nada compreender. Não quero que ela me olhe assim, proibo-a que faça isso! 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, grifo nosso)

A figura desse ser outro com quem Angélica compartilha o corpo é previamente apresentada no segundo ato, quando a própria Angélica ensina para Lídia como identificar “certos loucos lúcidos”, os quais seriam “homens que andam no meio dos outros, que fazem os mesmos gestos e cumprem as obrigações de todos”, mas que “são loucos porque apenas representam o homem sensato. Dentro 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” (CARDOSO, 2006, p. 238). Segundo Angélica, essas personalidades transtornadas:

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... [...] Inesperadamente, e pelo ato mais frívolo, ele se revela através de uma catástrofe. (CARDOSO, 2006, p. 238, grifo nosso)

A advertência era orientada para que Lídia desconfiasse de Leôncio, mas, ao procurar o outro que viveria no fundo dos olhos do factótum, a camponesa viu (quem sabe se corretamente) apenas “o ser inquieto e triste que existe dentro de todos nós” (CARDOSO, 2006, p. 248). De todo modo, Lídia se mostra consciente de que “é impossível saber o que se passa no fundo da alma humana” (CARDOSO, 2006, p. 253) e questiona a realidade do universo *fabular* em que se vê inserida: “temo que estejamos atravessando os limites do entendimento humano” (CARDOSO, 2006, p. 247).

Penetram-se, assim, os meandros dos mistérios metafísicos, em torno dos quais a peça recupera o dito popular de que os olhos são as janelas da alma, no sentido não apenas de salientar a propriedade de superfície refletora dos globos oculares, mas também de sugerir que os olhos seriam espelhos voltados para dentro. Olhar no fundo dos olhos de uma pessoa seria, então, um método para vislumbrar os movimentos de sua vida interior. Diferentemente dos olhos das *pessoas sensatas*, os olhos dos *loucos lúcidos* revelariam um outro ser, monstruoso, numa concreta cisão do eu. Essa criatura misteriosa, por sua vez, seria impossível de penetrar, pois sua vida interior estaria escondida por detrás de *pupilas brancas*, irrefletíveis, que tornariam os seus portadores insensíveis e alienados do mundo ao qual se esforçariam para pertencer. De modo que,

esse desdobramento visível e reconhecível da personalidade seria, então, a característica primordial do transtorno psíquico conhecido como insanidade ou loucura.

O tema da duplicidade leva Lúcio a retomar o problema da loucura, que frequenta quase toda sua obra dramática. A máscara de mulher jovem oculta o rosto envelhecido de Angélica. E essa outra Angélica não compreende o que lhe ocorre. O duplo se tornara preponderante. [...] Lúcio sente confusamente que toca em problemas essenciais. Ele, que é fascinado pela juventude, sabe que no mais profundo do adulto o surgimento dessas vidas novas revela o envelhecimento e a aproximação da morte. (CARELLI, 1988, p. 97-98)

Olhos e espelhos, essas superfícies refletoras são, portanto, trabalhadas na peça no sentido de ilustrar a problemática da loucura, considerada como resultante da fratura do sujeito em dois seres distintos, que, no caso de Angélica, é ocasionada pela negação do desgaste físico do corpo e da inevitabilidade da morte. A protagonista teria negado a sua mortalidade por tanto tempo que chega a duvidar da própria existência, quando finalmente contempla/reconhece o duplo que a vigia desde dentro, com olhos cegos.

Essa imagem do louco como um ser de pupilas brancas surge de forma curiosa na correspondência de Lúcio Cardoso com Clarice Lispector. É bem conhecida a história da paixão que ela teria cultivado por ele, sobretudo as peripécias das suas tentativas de adolescente para conquistar o amigo e mentor, com quem trabalhava no Departamento de Investigações Policiais (DIP). No célebre texto escrito por ocasião da morte do autor, que inspirou o título da obra de Mário Carelli, *Corcel de fogo* (1988), Clarice Lispector indaga que, a par da admiração mútua que conservaram por toda a vida, talvez, “se não houvesse a impossibilidade” (remissão discreta à orientação sexual dele), para além dos encontros na Associação Brasileira Beneficente de Reabilitação (ABBR), quando “caíamos um nos braços do outro”, “quem sabe teríamos casado”. Ao considerá-lo a principal influência intelectual e afetiva de sua adolescência, a autora lembra-se que: “naquela época ele me ensinava **como se conhecem as pessoas atrás das máscaras**” (LISPECTOR, 1973, p. x, grifo nosso).

Numa das cartas trocadas por eles em meados dos anos 1940, possivelmente na mesma época da escrita original de “Angélica”, Clarice Lispector toca mais precisamente na imagem da pupila branca, no texto enviado em resposta às reservas de Lúcio Cardoso sobre o título do romance *O lustre*:

Me entristeceu um pouco você não gostar do título, *O lustre*. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto. [...] Talvez você ache o título mansfieldiano porque sabe que eu li ultimamente as cartas de Katherine. Mas acho que não. [...] O diabo é que naturalmente eu venho sempre por último, de modo que eu sempre estou no que já está feito. Isso muitas vezes me deu certo desgosto. Assim, eu estava lendo Proussière e encontrei uma coisa quase igual a uma que eu tinha escrito. E agora que estou lendo Proust, tomei um choque ao ver nele uma mesma expressão que eu tinha usado no *Lustre*, no mesmo sentido, com as mesmas palavras. A expressão não é grande coisa, mas nem sendo medíocre se chega a não cair nos outros. Mas isso não importa tanto. O que importa é trabalhar, como você tantas vezes me disse. E é isso o que eu não tenho feito. Minha impaciência chega a ser tão grande que às vezes me dói. Assim não tenho gostado verdadeiramente da Itália, como não poderia gostar verdadeiramente de nenhum lugar; sinto que há entre mim e tudo uma coisa, **como se eu fosse daquelas pessoas que têm os olhos cobertos por uma camada branca**. Sinto horrivelmente ter que dizer que este véu é exatamente minha vontade de trabalhar e de ver demais. (LISPECTOR, 2015, p. 61, grifo nosso)

As palavras de Clarice Lispector oferecem nova nuance às explicações da peça sobre os olhos de pupilas brancas. Eles não são sensibilizados pelo que vem de fora. Talvez por não possuírem propriedade refletora. O duplo envelhecido da Angélica jovem e bela, que tudo deseja *como da primeira vez*, sobrevive de forma inerte e *sem nada compreender*. De modo que Angélica e seu duplo de pupilas brancas fazem-se opostos complementares, ilustrativos das ambiguidades da psique humana, na sua relação com a vida em sociedade.

Ainda acerca desse interesse cardosiano pelas oposições, revelado tanto no resgate da sua relação com Clarice Lispector como na discussão do tema do duplo em “Angélica”, cabe notar que o “constante fascínio de Lúcio Cardoso pelos extremos, mesmo pelo horror na sua forma mais crua, também está presente em sua escrita. É como se o eu do artista se dilacerasse entre o anseio de pureza, de um ideal inatingível de perfeição e beleza, e a compulsão pelos abismos, pelo horror” (RIBEIRO, 2006, p. 32). Daí os excessos beletristas dos textos cardosianos e o choque que causam ao serem montados no teatro.

Sobre a bifurcação de Angélica em dois seres que não compreendem um ao outro, embora compartilhem o mesmo corpo, cabe, ainda, recordar a teoria de Jacobina, personagem duplicada de Machado de Assis (2018, p. 209), de que as pessoas não teriam apenas uma alma, e sim duas: “uma que olha de dentro para fora, outra que olha

de fora para dentro”, o que estabeleceria uma ruptura entre a subjetividade e a vida social. Alfredo Bosi (2014, p. 238) identifica que “a teoria de Jacobina corta cerne a crença na unidade coesa da alma: esta passa a ser não mais uma entidade espiritual, una e indivisível, mas tão só um polo dominado por objetos de interesse que atraem o eu como poderosos ímãs”, como se fossem “estímulos de vida, numa palavra, desejos”, de maneira que “a alma interior se entrega ao objeto querido”.³²

A voz *astuta e cáustica* de Jacobina revelaria, através dessa proposta de reflexão metafísica, que uma vez que somos todos compostos por duas almas, uma interior e outra exterior, ninguém seria de fato autêntico. Seríamos apenas criaturas sempre em busca do próximo objeto obscuro do desejo, para lembrar Buñuel, em filme onde a questão do duplo é também central. Cada pessoa acabaria por ser o resultado sempre provisório do embate entre essas duas almas, nunca alcançando a resolução da duplicidade platônica,³³ por excelência: a cisão entre a essência interior (aquilo que *é*) e a aparência exterior (aquilo que *parece ser*) – “Se a unidade é percebida em si mesma, de maneira satisfatória [...], ela não atrairá nossa alma para a essência [...]; mas se a visão da unidade oferece sempre uma contradição, [...] a alma fica forçosamente embaraçada [...] [e compelida] para o entendimento” (PLATÃO, 1965, p. 120).

No conto machadiano as duas almas se encontram diante do espelho, assim como acontece com Angélica. Em consideração ao fato de que o nosso duplo invertido e ilusório – que é o reflexo – permite contemplar o único rosto que não somos capazes de visualizar a olho nu, o nosso. O espelho devolve-nos o nosso próprio olhar como se fosse o de uma outra pessoa, externa a nós. Defronte a esse reflexo, a alma interior de Jacobina pôde contemplar a sua correspondente exterior, em situação caracterizada

³² De modo análogo à cisão do ego e ao tema da dissociação que Freud identifica em seu estudo, datado de 1927, sobre a patologia psíquica do fetichismo, sobretudo no que diz respeito à “posição bifurcada do fetichista frente à questão da castração da mulher[mãe]” (FREUD, 2016, p. 343). O menino que não aceita a inexistência do pênis feminino, por ele imaginado, a medo de que o seu próprio poderia também desaparecer, cria então, inconscientemente, o objeto compensatório.

³³ Cabe destacar que, para além do dualismo essência/aparência, a figura do duplo na filosofia platônica diz respeito, mais propriamente, à cisão do eu provocada pelos deuses, em resposta à rebelião do andrógino. Em *O banquete*, Aristófanes comenta a respeito, dizendo o seguinte: “O fato é que antigamente nossa anatomia era diferente da que se vê hoje. Primeiro, não havia apenas dois sexos – masculino e feminino, como agora –, mas três. Do terceiro, que tinha elementos comuns a ambos, restamos apenas o nome, posto que não existe mais. Naquele tempo, então, existia o andrógino, distinto dos demais sexos na forma e na designação, tendo partes do macho e da fêmea. Hoje ele é conservado apenas como um nome objeto de desprezo” (PLATÃO, 2017, p. 49).

como muito específica e rara: um longo período afastado dos olhares alheios. Semelhantemente, Angélica pôde contemplar o monstro dentro de si depois de ser completamente abandonada por seu séquito. Deste modo, como se fosse uma resposta ao medo da *solidão*, o ser outro obscuro que vive dentro dela vem à superfície, visível num fragmento de espelho. Esse encontro potencializa a loucura de Angélica e intensifica a sua morte aterradora, visto que a reunião do eu com seu duplo sempre resulta na morte (KALINA; KOVLADOFF, 1989, p. 7).

Sabe-se que “Lúcio Cardoso viveu em constante reflexão sobre a ideia da morte, ele a rondou na vida e na obra. E o limiar que enfrentou nos últimos anos foi, na verdade, uma aproximação mordaz dela, encarando sua possibilidade, indagando seus mistérios” (DAMASCENO, 2012, p. 131). Mas, para além da tematização da morte e da loucura, a peça “Angélica” carrega, também, uma dimensão simbólica cujo jogo de contrastes oferece representações da decadência da própria sociedade burguesa, com raízes na aristocracia rural. “Em Lúcio Cardoso, as representações do duplo encontrarão referências temáticas que correspondiam de certo modo às próprias inquietações do autor com os valores de sua época: o conservadorismo, a cultura dos bons modos, os modelos de família” (CONCEIÇÃO FILHO, 2015, p. 14).

Nesta linha, verifica-se que, em “Angélica”, a revelação do lado obscuro de uma sociedade que vive sob o véu da aparência, atrás das máscaras,³⁴ diz respeito à representação fabular de uma ordem social que, para o autor, é digna de reprovação. Como o *Drácula* de Bram Stoker, ou seu duplo cinematográfico, o *Nosferatu* de F. W. Murnau, Angélica vive cercada por um luxo antiquado (ou mesmo anacrônico) e, como uma morta-viva, precisa se alimentar da energia vital de outras pessoas para sobreviver. Isolada no palacete de Monte-Santo, *a fazenda mais rica da região*, recebida por herança, ela persiste em seguir um estilo de vida decadente, em conformidade a “costumes sucessórios” (BOURDIEU, 2004, p. 86), de maneira a transformar a sua manipulação simbólica de classe em apropriação concreta da vida daqueles que lhe são

³⁴ Abstração desse objeto tão caro ao figurino teatral, que remonta ao teatro antigo e à *commedia dell'arte*: “Além das motivações antropológicas do emprego da máscara (imitação dos elementos, crença numa transubstanciação), a máscara é usada no teatro em função de várias considerações, principalmente para observar os outros estando o próprio observador ao abrigo dos olhares. A festa mascarada libera as identidades e as proibições de classe ou de sexo” (PAVIS, 2008, p. 234).

subalternos. Nesta peça de Lúcio Cardoso, como em outras obras suas,³⁵ “os duplos se cruzam para figurar um momento histórico arruinado, mascarado pela (falsa) ordem, carente de um novo paradigma, talvez, um que seja alicerçado em perspectivas modernas, na liberdade de existir” (CONCEIÇÃO FILHO, 2015, p. 88).

Em clausura voluntária, Angélica reduz ao mínimo o convívio social e mostra enorme temor de se ver objeto das maledicências de cidade pequena. A vaidade – que tem no leque nervosamente manuseado a sua representação metonímica – é a principal linha de força desta personagem protagonista, que assume completamente o centro do drama, “onde os outros personagens são subsidiários”, devido ao “poder [dela] de anular as criaturas ao redor” (MAGALDI, 1950c, p. 6). Angélica possuiiria estirpe, enquanto as jovens de que se alimenta, através de uma espécie de pacto fáustico, não seriam mais que *pobres desamparadas* às quais, a certa altura, Angélica chega a chamar de *trapos*; numa “espécie de hipostasia da crueldade que, ao mesmo tempo que asfixia as demais personagens, acaba por alimentar-se de sua seiva, revigorando indefinidamente as fontes de sua maldade” (ARNONI PRADO, 2006, p. 389).

À semelhança do Dorian Gray de Oscar Wilde, ela possui uma avidez por viver em beleza. Porém, em vez de, como ele, buscar, por meio disso, viver a vida entre “alegrias extraordinárias e tristezas extraordinárias” (WILDE, 2012, p. 14), é “como no mais tradicional dandismo, [que] Angélica aprecia a ociosidade e a colheita do inútil” (NEVES, 2006, p. 134), manifestas num exercício de poder simbólico atinente a uma ordem social visivelmente em declínio. Isso porque, no que diz particularmente respeito à figura do vampiro, “sugar o *outro* remete [...] à impossibilidade do convívio com a diferença, à existência confinada a um cerco em que só é admitido o eu” (WALDMAN, 1982, p. 11). Angélica representa, portanto, uma classe social deslocada da nova ordem vigente, que não admite mudanças ou outras formas de levar a vida. Ela é o oposto, convencional e retrógrado, da vampira *queer*³⁶ Miriam Blaylock (Catharine Deneuve), a

³⁵ Pode-se pensar não apenas no par antagonístico antiquado/moderno tal como é representado por Ana e Nina, na *Crônica da casa assassinada*, a que se refere Ozéias Conceição Filho (2015, p. 88) no trecho citado, como estender a discussão deste gênero de dualismo aos pares Donana de Lara e Sinhá, de *O viajante*; Hilda e Gênica, de “A professora Hilda”; Manassés e Assur, de “O filho pródigo”; entre outras personagens cardosianas representadas contrastivamente.

³⁶ *Queer*, em inglês, significa, ao mesmo tempo, estranho e homossexual. Nos estudos literários, a Queer Theory surge em meados dos anos 1980, nos trabalhos de Eve Sedgwick, Judith Butler e outros pesquisadores, conjugando teoria cultural e movimentos políticos contra a normatividade heterossexual. “Ela adota como seu próprio nome e devolve à sociedade o insulto mais comum que os homossexuais

protagonista do filme *The Hunger* (1983) de Tony Scott, que também se mantém jovem e bela através do sangue alheio, retirado de seus amantes, mas em retribuição lhes permitia, igualmente, não envelhecer. Pelo menos enquanto durasse a sua paixão por eles.

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 [Angélica] 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. [...] “Angélica” indicaria a derrocada da própria sociedade que representa. (NEVES, 2006, p. 138)

Mesmo nos momentos de maior disfarce de sua natureza vampírica, Angélica trata as protegidas como simples objetos, o que fica pontuado, por exemplo, no reaproveitamento dos vestidos, que tanto causa horror a Lídia – “a velha aristocrata, ‘cuja existência fora amortilhada na província’, revela sua necessidade incomensurável de dominação” (CARELLI, 1988, p. 120). A sede de beleza e de juventude expressa por seu *habitus*, “esta gramática geradora de condutas” (BOURDIEU, 2015, p. 355), acaba por denunciar um mundo em crise, situado no limite de determinada ordem social. Angélica é, pois, assim como o Drácula, sobrevivente de um antigo regime próximo ao ostracismo, mas que fora extremamente poderoso no passado, ainda que “hoje esse vampiro está[eja] limitado aos poderes de um homem” (STOKER, 2014, p. 403). Assim, ao mesmo tempo que reatualiza o mito do vampiro moderno para representar a derrocada (ainda que temporária) do regime oligárquico no Brasil, “Angélica” acaba por igualmente pontuar o impacto dos sacrifícios humanos decorrentes da Segunda Guerra na reconstrução das sociedades pós-guerra.

A esse respeito, Mário Carelli (1988, p. 98) salienta a “angustiante beleza satírica” do texto de “Angélica”, utilizada para “desmascarar essas forças obscuras que fazem com que a sociedade se nutra da juventude que ela não hesita, por exemplo, em transformar em ‘bucha de canhão’” (CARELLI, 1988, p. 98). Recuperando tal

encontram, o epíteto ‘Queer!’. A aposta é que a ostentação desse nome pode mudar seu sentido e fazer dele uma insígnia honrosa ao invés de um insulto” (CULLER, 1997, p. 101-102), de maneira a confrontar a marginalização do diferente e os estigmas de perversidade que sobre ele recaem.

percepção crítica sobre esta peça de Lúcio Cardoso, Enaura Quixabeira Rosa e Silva (2004a, p. 150-151) faz as seguintes considerações em sua análise:

Oswald Splenger, relendo Nietzsche, percebe que a “tresvaloração dos valores” que esse filósofo acreditava ser característico de um Ocidente em declínio, apresenta-se como traço marcante de todas as civilizações extintas da Índia budista à Grécia helenística ou à China taoísta. Ao analisar as massas humanas amorfas e abatidas, sucata da grande história, Splenger visualizou a imagem vívida da sociedade moderna à beira da auto-extinção. O termo que, em sua visão, mais se ajusta a essa cultura é o fáustico. Portanto, a personagem Angélica representa uma “paródia do passado” que “precisa da história porque a vê como uma espécie de guarda-roupa onde todas as fantasias estão guardadas” como sentença Nietzsche citado por Berman. Lúcio Cardoso a constrói com todas as roupagens do inferno dessa decadência, lançando-a na solidão que remete à auto-destruição, mas o faz com todos os recursos de uma linguagem poética.

A frustrada ação predatória de Angélica para se manter jovem, atraente e admirada é interrompida, talvez com certo exagero, com o suicídio no final. Mas seu drama interior, intensificado pela imagem do duplo de pupilas brancas, que atesta a sua loucura, atina para o jogo de dubiedades e de imagens espelhadas que, na obra de Lúcio Cardoso, recorrentemente reflete a permanência de um conservadorismo arraigado que entra em conflito com as dinâmicas do mundo moderno e progressista.

Seja na pele de Nina, a protagonista cidadina que funciona como a imagem invertida de cada uma das personagens provincianas da *Crônica da casa assassinada*, especialmente de Ana, a suposta esposa exemplar, e à exceção de Timóteo, o pária daquela família tradicional mineira, “há anos enclausurado em seu quarto, com seus trajes femininos” (NATAL, 2013, p. 108), que surge como uma “massa humana tratada pelo descaso e pela preguiça [...] que mais se assemelhava à fisionomia de um bozo morto do que à de uma criatura vivente e ainda capaz de pronunciar palavras [...], figura espetacular, com a palidez de distantes solidões lunares” (CARDOSO, 1999, p. 473-474). Ou na de Inácio, que age como simulacro das divindades em um mundo sem Deus e que, como Angélica, possui uma “fisionomia que jamais envelhece, com os mesmos olhos e a mesma **cara de boneca**”, além de “olhos que fitam sem ver, como se estivessem voltados para dentro” (CARDOSO, 2002, p. 87 e 29, grifo nosso). Ou, ainda, na de Ida, de “Mãos vazias”, em seu repentino transtorno existencial, que faz dela

um duplo invertido de si mesma, surgido em resposta à morte do seu pequeno filho, numa radical e obstinada contestação do casamento burguês.

O projeto estético cardosiano “dentro e fora da casa senhorial, celebra a impossibilidade de viver o futuro, porque vive no presente um passado que não mais existe”, por ele relacionado à “sua visão de decadência da aristocracia rural” que cristaliza “os tabus da sociedade brasileira e ocidental”, contrapondo-se a “uma visão de progresso que, permitindo a auto-realização humana, poderia significar uma ampla mudança social por ultrapassar todos os limites”: “gênero, classe social, idade, raça e preferência sexual” (ROSA E SILVA, 2004b, p. 176 e 174).

Nesse sentido, a inquietação psíquica das personagens cardosianas, muitas vezes trabalhadas pelas formas da perversidade,³⁷ certamente sedimenta um clima de mistério e alucinação, mas não deixa de refletir um modo de estar no mundo e de dar a ver nuances da realidade social. É assim que Angélica irá surgir, mais uma vez, fazendo uma “ponta” na *Crônica da casa assassinada*,³⁸ no capítulo em que Valdo narra o momento da sua decisão formal de abandonar a Chácara dos Meneses, durante o velório de Nina:

Em voz baixa, mas perfeitamente audível, designavam-se pessoas que deveriam segurar as alças do caixão; [...] conjecturavam se a morta iria ou não para o jazigo da família. Imaginei a procissão formada, carregando o corpo ao longo da estrada poeirenta, ainda batida do sol, a caminho do cemitério de nossa cidade, tão distante, com seus muros de cal e suas sepulturas meio esbarrondadas. Foi neste instante, e imerso em tão tristes cogitações, que vi aproximar-se de mim uma inquietante figura. Era uma mulher de meia-idade, alta, os cabelos ainda pretos, que se trajava de um modo pomposo, como se estivesse

³⁷ “Só dessa perspectiva ficaríamos conhecendo em profundidade a verdadeira face dos demônios que nos prendem a ela, dos vagantes e de suas noites sem fim, dos seres mascarados pelo seu terror, dos diferentes *donos do corpo e da alma* que nela interrogam e dilaceram inutilmente as razões da existência, e que migram do teatro para o romance, do romance para os diários, dos diários para os quadros e destes para a câmera, o olho maldito sempre alerta às circunstâncias que se entremesclam às imagens inesperadas da vida. E compreenderíamos, afinal, a gênese dos caracteres que reverbera por exemplo no ódio que articula os movimentos de Elmo aos de Timóteo, os de Timóteo aos de Inácio, os de Inácio aos de Nina, os de Nina aos de Angélica, os de Angélica aos da professora Hilda, refazendo o circuito das formas e dos temas para assim nos revelar a verdade latente dos motivos e das personagens” (ARNONI PRADO, 2006, p. 386).

³⁸ Aliás, em análise deste romance, Mário Carelli (1988, p. 218) irá destacar que “Lúcio Cardoso apresentou seu romance como um ‘punhal’ erguido contra sua região natal, [...] o tradicionalismo familiar, os valores bem postos, o poder do dinheiro, a hipocrisia social e a alienação dos artistas e de seu ‘dolente cantochão elaborado por homens acostumados a seguir a trilha do rebanho e do conformismo, do pudor literário e da vida parasitária’”.

preparada não para um velório, mas para uma festa. Via-se que seus trajes eram ricos, mas fora da moda e com esse tom pretensioso que certos luxos emprestam às roupas da província. Aproximou-se de mim, abrindo e fechando um grande leque incrustado de madrepérola.

– O senhor me desculpe – disse – mas somos velhos conhecidos...

Soube mais tarde que se tratava da filha do Barão de Santo Tirso, Angélica, proprietária de vários prédios no centro da cidade, e que o povo, talvez por despeito ou maldade, dizia afetada das faculdades mentais. Disse a ela que, sinceramente, não me recordava de quem fosse, e Angélica de Santo Tirso, tocando-me o rosto com a ponta do leque fechado, riu:

– Ah, Senhor Valdo, como o tempo passa. Sou Angélica. Uma vez com meu pai...

E enquanto falava, desfazia-se numa graça estranha e deliçescente, em gestos e atitudes estudados, como se toda ela se esforçasse para conter alguma coisa que ameaçava lhe escapar. Olhei-a, sem poder conter um estremecimento de desprazer: branca, sua pele como que fora colada aos pedaços, e resumava um óleo vagaroso, como o que supura de certos mortos.

– A senhora deseja...

Ela brandiu o leque:

– Vi tantas roupas no chão. O senhor desculpe, talvez a ocasião não seja propícia...

– Pode falar, minha senhora.

Ela animou-se, e sob os longos cílios, excessivamente longos para serem naturais, seus olhos tiveram um clarão de cobiça:

– Não sei se sabe, mas temos na cidade um orfanato para meninas. Se não fosse incômodo...

Senti-me estupefato: ousaria ela pedir as roupas – aquelas roupas – as que Demétrio jogara fora como infetadas?

– Se não fosse transtorno – continuou ela imperturbável – gostaria de aproveitar aqueles vestidos para as pobres órfãs.

Olhei-a, sem saber o que responder. Ela sorriu de novo, e de novo senti aquela impressão de mal-estar.

– Mas a senhora sabe...

– Sei sim. Mas acredite, não há nada provado ainda neste sentido. A medicina...

– Não seria melhor adotar uma atitude preventiva?

– Oh, Senhor Valdo, que idéia! Se soubesse como essas meninas são necessitadas...

Calou-se. Nada mais tínhamos a dizer um ao outro, evidentemente, mas ela não se afastava, fitando-me com olhos quase cerrados.

– O que quiser, minha senhora, está tudo à sua disposição.

Ela ainda ia responder quando, embaixo, ao pé da escada, cresceu um burburinho. Inclinei-me à balastrada para ver do que se tratava [...].

(CARDOSO, 1999, p. 470-471)

O leitor habitual de Lúcio Cardoso, ao reconhecer a personagem Angélica no velório de Nina, pode questionar, primeiramente, se ela não estaria ali para tentar *capturar* o último fôlego de vida daquela mulher “tão bela”, cuja “figura impressionou-

me desde esse [primeiro] instante” (CARDOSO, 1999, p. 93). Contudo, aos poucos fica reconhecido o desenho duma gênese factual para o mito da *vampira de almas*. Ela não passaria de uma velha proprietária rural com transtornos mentais, que acabou (acidentalmente?) por causar a morte das jovens pobres que adotava, por conta dos *vestidos infectados* com a doença de Nina.³⁹ Assim, Angélica aparece tão humana e fatídica quanto as provincianas Ida ou Hilda e, principalmente, como a velha Aurélia, a solitária dona de terras de “O desconhecido”, que “faz coisas esquisitas, nem parece gente sensata” (CARDOSO, 1969a, p. 123). Três personagens, aliás, que o próprio Lúcio Cardoso aproximou a Angélica.⁴⁰

Angélica de Santo Tirso surge, ainda, como protagonista do manuscrito inacabado, de sete páginas, intitulado “O riso escuro ou O pavão de luto” (Arquivo Lúcio Cardoso, pasta LC Pi 31), datado de 6 de novembro de 1961;⁴¹ e chegará a aparecer, também, no romance inacabado *O viajante*, como “a mulher mais rica de Vila

³⁹ Apesar da inverossimilhança que seria, nos dias de hoje, imaginar que o câncer de mama de Nina poderia ser, de alguma forma, transmissível, lembra-se, aqui, da consideração de Susan Sontag (2012, p. 11) acerca do câncer, em substituição à tuberculose e seguido pela AIDS, como forma “espetacular” de doença, “tida como um mistério e temida de modo bastante incisivo”, de maneira a ser “considerada moralmente, se não literalmente, contagiosa”. Em hipótese, ainda, de que Angélica já teria recolhido algumas dessas roupas antes da icônica passagem em que Demétrio “com gesto desmesurado, dilacera os vestidos de Nina no anticlímax da cena do velório” como se fosse “aos Meneses que (Demétrio, o sem medida) dilacera no seu desespero e inconformismo”, legitimado pela sua condição de “coordenador da vida na chácara [...], quem encarna o espírito dos Meneses” o qual se extinguiu (ALBERGARIA, 1991, p. 687).

⁴⁰ Como se lê na nota introdutória de “A professora Hilda”: “A criatura que hoje entrego aos olhos do público, é semelhante, por vários lados, a algumas outras esparsas em meus livros. Se revelo aqui os nomes de Angélica, de Ida ou de Aurélia, é para colocá-los ao lado de Hilda, esta miserável professôra, cujo segredo julgo ter surpreendido e que, como êstes sêres passados, nascidos de minhas mãos, fizeram de sua alma uma espécie de sepultura para a única salvação possível neste mundo [...] a presença do Mistério. Pois o Mistério é a única realidade dêste mundo. E, se dêles temos tão grande necessidade, é para não morrer do conhecimento dos nossos próprios limites, como as criaturas loucas e martirizadas a que tentei dar vida” (CARDOSO, 1969a, p. 269).

⁴¹ Segundo Cássia dos Santos (2005, p. 33): “É inegável que a combinação um tanto inusitada do substantivo ‘riso’ com o adjetivo ‘escuro’ devia agradar a Lúcio, que cogitou empregá-la para designar a história de Angélica de Santo Tirso, chamada também de *O pavão de luto*. Nos manuscritos de 1936 [do romance inacabado *Apocalypse*] a expressão se opõe ao ‘riso claro’ e é usada na caracterização de uma mulher com quem Sérgio, filho do proprietário da Fazenda Taboas, iria se envolver no decorrer da narrativa”. Ésio Macedo Ribeiro (2006, p. 21-22) recupera o título desse manuscrito incompleto como mote de seu estudo crítico acerca da poesia cardosiana, por considerar que: “Encontra-se aí a oposição entre dois pares de elementos, paradoxo muito significativo na obra do autor: riso – escuro/pavão – luto. Afinal, enquanto o riso evoca imagens de alegria, felicidade e prazer, o escuro conota tristeza, desgraça, medo. Fenômeno semelhante se verifica na aproximação do pavão com o luto. A ave costuma despertar na mente do leitor analogias com cores, vaidade e esplendor, atributos antitéticos ao luto, caracterizado na cultura ocidental pelo negro, pela modéstia e pelo decoro. Do embate entre paradoxos como este, pode irromper o desespero, o qual encontra, na poesia cardosiana, a catarse que, afinal, permite ao poeta sobreviver psiquicamente em um mundo que se lhe revela ameaçador, inóspito, hostil”.

Velha” (ROSA E SILVA, 2004b, p. 237), herdeira de um baronato antigo. Ali, ela reassume seus ares míticos de vampiro e retorna, novamente, em circunstância de velório, tão logo trazem para o casarão de Donana de Lara o corpo dilacerado do inofensivo Zeca, seu filho aleijado e portador de atraso cognitivo, que ela lançara barranco abaixo para se livrar do que imaginava ser o único impedimento para ir embora de Vila Velha, ao lado de seu amante Rafael, o caixeiro-viajante, que afinal fugiria sozinho, traindo o compromisso.

Amava-o, sentindo-o mais forte e mais livre, apartado do meio onde ela vivia e da cidade onde morava. Talvez fôsse isto, exatamente, o que a prendera – o fato de se achar de passagem, de não ter ali raízes, de ser no céu daquela vila provinciana, um fenômeno único e brilhante, se bem que transitório – um meteoro, um cometa, como indicava a alcunha dada à sua profissão, e que na esteira de sua passagem, tão rápida, condensava tudo o que no mundo existia de mistério e fantasia. Para suas imaginações muradas, anquilosadas nos limites daquele povoado sem graça e sem beleza, o viajante significava a libertação – e ela, que não hesitara um minuto em atender ao seu apêlo, julgando poder reter entre as mãos um pouco da luz prateada de sua cauda cintilante, nada mais fizera senão comprometer-se com o mais irreparável dos atos, aquele que a encadeava para sempre, não ao curso luminoso de um astro, mas à forma brutal e sanguinolenta daquela trouxa atirada no chão. Ao descobrir isto, ela avaliou ao mesmo tempo que Rafael, deixando-a sòzinha, ameaçando partir... O crime não o retivera, porque êle não o reconhecera. Decerto já estaria pronto para partir, e iria em demanda de outra cidade, ao encontro de outras aventuras, seguindo seu destino de cometa. Essa idéia causou-lhe uma dor insuportável, ela sentiu tudo escurecer à sua volta e, deixando pender a cabeça, exclamou um “oh” tão abafado e tão pungente, que alguém sentou-se ao seu lado no sofá e colocou a mão sôbre o seu ombro. Ao mesmo tempo uma voz feminina, cálida e um tanto trêmula, segredou-lhe ao ouvido:

– Não se entregue assim, minha querida. A morte não deve nos abater dêsse modo. A morte...

Frases, simples frases banais, dessas que todos dizem em ocasiões semelhantes – no entanto, havia nelas alguma coisa que fêz Donana de Lara estremecer. É que a palavra “morte” soara com um timbre tão familiar, tão diferente e ao mesmo tempo untado de um tão evidente e secreto prazer, que parecia fender-se como uma fruta madura nos lábios de quem a pronunciara. Devagar voltou a cabeça para o lado onde se encontrava sua interlocutora – e o rosto que viu, não lhe trouxe à memória nenhuma pessoa conhecida. Era de uma mulher madura, de uma palidez flácida e oleosa, os cabelos côm de cobre circundavam uma testa excessivamente alta, e os olhos, ligeiramente achinesados, exprimiam qualquer coisa estranha e vaga, como se no íntimo ela não estivesse presente ali, e sim num outro mundo onde só ela transitava. Vestia-se de um modo extravagante, um vestido de velha sêda creme, pesada e antiga, entremeada de rendas caras, mas

que ficariam melhor figurando no acervo de uma família abastada do que no uso comum, de todo dia. Vendo o exame em que Donana mergulhara, ela ergueu uma mão fina, extraordinariamente bem tratada:

– Estou vendo, Donana, que você não me conhece mais. Saio tão pouco, que isto é desculpável – ninguém me reconhece.

A mesma voz cálida, baixa, como feita de sombra – uma voz onde não retinia a mínima aspereza, tôda feita de contatos adesivos, de sopros e carícias:

– Sou Angélica – disse ela – não se lembra?

– Ah! – e Donana, afinal, naquele ser exótico, que parecia ter ressurgido de alguma gaveta antiga, reconheceu a filha do Barão de Santo Tirso.

Angélica tomou-lhe a mão, apertou-a entre as suas:

– Já estendemos o corpo, Donana, está ali sôbre a mesa.

A estas palavras, Donana ergueu-se com vivacidade – não tolerava a insinuação daquela realidade viva demais, ali presente a evocar o seu crime, e mais do que isto, seu abandono. Como Angélica insistisse em retê-la, deu alguns passos, murmurando:

– Tenho de sair, sou obrigada a sair.

– Agora? – e a voz de Angélica exprimiu surpresa.

De costas, Donana sentiu a fôrça daquele olhar que sem dúvida procurava devassá-la:

– Sim, Angélica, tenho de ir à casa de mestre Juca. Compreende, êsses deveres...

– Mas outra pessoa... – começou Angélica.

Ela atalhou-a com energia:

– Não, não, dessas coisas trato eu.

E em voz mais baixa, admirando-se de sua própria audácia:

– Faço questão de carregar minha cruz até o fim.

Angélica então asseverou que tomaria conta de tudo; que sua experiência em casos de morte era larga; que atenderia a tudo – e enquanto falava essas coisas, Donana não podia deixar de sentir novamente que havia nisto certa expressão de gula, e que, ao falar em coisas de morte, pelos seus lábios escorria um suco vermelho e sumarento, como de pitangas esmagadas. Sentindo-se nauseada, abandonou a outra sem maiores considerações – e só na rua, ao bater de nôvo as pedras cheias de sol, sentiu que se reapoderava da realidade, que só Rafael existia, e que o espaço livre a aproximava dêle. (CARDOSO, 1973, p. 186-188)

Em sua obstinação por manter o usufruto de privilégios de classe, a Angélica do texto dramático, que não tem o sobrenome revelado, acaba, pois, por ilustrar a fragilidade das riquezas socialmente construídas, os *bens sociais*, na dinâmica “economia das trocas simbólicas”, os quais requerem contínua adequação às manifestações de força dentro da área da significação, no campo ideológico, dado que “uma posição numa estrutura social historicamente definida” é “afetada pelas relações que a unem às outras partes constitutivas da estrutura”, passíveis todas elas de

transformação (BOURDIEU, 2015, p. 3). Tal como a professora Hilda, diante da solidão, Angélica viu que “tôda a sua natureza, revoltada, erguia-se naquele derradeiro minuto contra a tirania de uma existência inteira consagrada ao egoísmo e ao êrro” (CARDOSO, 1969a, p. 360) e, nesse sentido, embora Angélica não se arrependa de seus crimes, “a morte manifesta-se como ‘redentora’ da solidão, como instrumento de salvação. Por meio dela, o homem joga-se, não mais no nada que o extermina, mas na imensidão do Absoluto que lhe outorga a possibilidade de ressuscitar” (ROSA E SILVA, 2004b, p. 35).

Por trás da sua potência de personagem demoníaca, reforçada pela presença do duplo misterioso que vive dentro dela, a Angélica cardosiana, que tira a própria vida, revela as debilidades de todos aqueles que, independentemente de suas circunstâncias específicas, enfim se reconhecessem “no lado errado da História” e, por isso, “aceitam ser desarmados” (FERNANDO, 2012, p. 127). Pois, na obra de Lúcio Cardoso, “a morte emerge como desejo de salvação do eu emparedado, impotente perante a realidade que o cerca e suas próprias contradições existenciais [e sociais]” (RIBEIRO, 2006, p. 54), uma vez que “no universo cardosiano, vida e morte se entrelaçam, evidenciando um dilaceramento pessoal que se dilata no espaço e no tempo até invadir as fronteiras do mundo patriarcal, para alcançar o âmbito da decadência institucional” (ROSA E SILVA, 2004b, p. 17).

Seria agregadora a essa discussão a possibilidade de uma análise comparada entre o texto da peça – que praticamente não se altera dentre os manuscritos preservados na Casa de Rui Barbosa e na publicação de 2006 – e as duas obras de teleteatro dirigidas por Fábio Sabag. Infelizmente, porém, não consegui o acesso a elas. Até mesmo os pesquisadores Ézio Macedo Ribeiro e Cássia dos Santos, que, como bem se sabe, possuem um vastíssimo repertório cardosiano, não tiveram a oportunidade de assistir a qualquer uma das montagens para teleteatro, conforme as conversas que com eles tive. Inclusive Érica Ignácio, que concluiu recentemente sua dissertação de mestrado sobre a presença de Lúcio Cardoso no cinema (COSTA, 2016), também me disse que não teve contato com esse material televisivo. A Cinemateca Brasileira e a Midiateca do MIS não possuem esses vídeos em seus acervos e mesmo a Equipe Conteúdo Globo me respondeu que esse conteúdo não está disponível.

Uma das versões completas de “Angélica” existentes no Arquivo Lúcio Cardoso refere-se à primeira montagem televisiva, que foi ao ar em 8 de outubro de 1961 pela TV Continental (Anexo D). Enaura Quixabeira Rosa e Silva (2004a, p. 141) faz menção a isso na abertura de seu artigo sobre a peça. Através de notícias de imprensa, descobri, ao menos, que o elenco dessa primeira produção para teleteatro era composto por Glauce Rocha, Aracy Cardoso, Zeni Pereira e Paulo Padilha.

Figura 4. Notícia de imprensa sobre a montagem de “Angélica” pela TV Continental



Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 out. 1961, 2. cad., p. 8. Digitalizado.
Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/22518>.

Já a segunda montagem televisiva de “Angélica” é referida pelo *site* Memória Globo, onde constam as informações de direção e data, mencionadas na Introdução, bem como a menção ao elenco, composto por Aracy Balabanian, Ivan Cândido, Joyce de Oliveira e Nadia Lippy.⁴² O Programa Aplauso, de que esta telepeça constitui o episódio 17, foi exibido entre 21 de maio e 19 de novembro 1979, sempre às segundas-

⁴² Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/teleteatros/aplause/angeli-ca-08-10-1979.htm>>.

feiras, às 22 h. No primeiro episódio montou-se *Vestido de noiva*, sob direção de Paulo José. Dentre os vinte e dois episódios, também a peça “O homem pálido” de Lúcio Cardoso voltou a ser montada por Fábio Sabag, com Glória Pires, Lauro Corona, Lúcia de Castro, Suzana Faini, entre outros no elenco. Na sua narrativa autobiográfica para a coleção Aplauso da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, organizada por Tania Carvalho (2007, p. 149-150), Aracy Balabanian comenta que Lúcio Cardoso era seu fã e deu-lhe de presente um dos quadros pintados por ele. Mencionando a montagem de 1979, ela afirma que: “Sabag fez um dos mais belos espetáculos que já vi: era todo em branco, preto e vermelho [...]. Angélica envelhece na frente das câmeras”.

Figura 5. Fotografias da montagem de “Angélica” pela TV Globo



Fontes: Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), item 00125TBR002830FTa da coleção 00125TBR, Televisão Brasileira (disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/fotografia/angelica>>) e Carvalho (2005, p. 149-150).

2.3 Duplo fotográfico e a fantasmagoria em *O Estranho Caso*

2.3.1 Projetos não realizados

Um resgate das origens do cinema, especialmente quanto à definição de “cinema como o sistema [fotográfico] que reproduz o movimento reportando-o ao instante qualquer” (DELEUZE, 1985, p. 15), *O Estranho Caso de Angélica* é um filme de composição metalinguística que “constitui um fenômeno singular, para não dizer único, de um filme realizado decorridos quase sessenta anos da escrita de seu roteiro” (LAVIN, 2013, p. 7, trad. nossa).⁴³ Trata-se da proposta de produção cinematográfica mais bem-acabada dentre os projetos não realizados de Manoel de Oliveira, com a qual, pela primeira vez, o cineasta teria pleiteado financiamento do SNI. Depois da realização de *Aniki-Bóbó*, em 1942, na coprodução com António Lopes Ribeiro, o texto então intitulado “Angélica”, escrito e reescrito entre 1952 e 1954,⁴⁴ previa a feitura de seu segundo longa-metragem, que só viria a ser concretizado, efetivamente, em 1963, com o seu primeiro projeto por fim subsidiado, o *Acto da Primavera*.

João Bénard da Costa (2008, p. 25) considera que esse “hiato longuíssimo” durante o qual Manoel de Oliveira “não teve uma actividade contínua como realizador” é “um dos fatores mais sintomáticos da sua obra”. Esse fator é particularmente significativo ao pôr em conta que, diante da regularidade dos financiamentos, passa-se a ter a média de um filme por ano, a partir da década de 1980, o que amplia largamente a filmografia iniciada nos anos 1930. Esta maneira de olhar para o cinema oliveiriano dá o tom da entrevista empreendida em 1988, para as comemorações do aniversário de 80 anos de Manoel de Oliveira, somente publicada em 2008, por ocasião do centenário (BÉNARD DA COSTA; OLIVEIRA, 2008, p. 25-116). Na conversa, são rememorados os projetos que ficaram para trás, cuja discussão, ainda pouco empreendida em termos

⁴³ No original: “*L’Étrange Affaire Angélica* constitue le phénomène singulier, pour ne pas dire unique, d’un film réalisé près de soixante ans après la rédaction de son scénario”.

⁴⁴ No prefácio à edição de 1998, Manoel de Oliveira explica que a primeira decupagem de “Angélica” foi feita às pressas em 1952, para aproveitar o mais brevemente possível o interesse demonstrado por José Manuel da Costa, o sucessor de António Ferro na direção do SNI. Por insegurança, relacionada à falta de resposta, foi submetida uma segunda versão, mais desenvolvida e detalhada, em 18 de junho de 1954, que é o texto que se conhece (OLIVEIRA, 1998, p. 5). Porém, o filme teria sido planejado durante anos e gerado diferentes versões, dentre as quais uma terceira oficialmente enviada ao SNI ainda em 1954 (BÉNARD DA COSTA; OLIVEIRA, 2008, p. 59).

críticos,⁴⁵ teria muito a contribuir para compreensão do amadurecimento da “estética oliveiriana”, que, “moderna e paradoxal”, revela um cinema de autor construído “numa radicalização da linguagem cinematográfica, a meio caminho entre a procura da especificidade do cinema e a afirmação da sua irredutível impureza” face ao diálogo sistemático com as outras artes (PRETO, 2008, p. 6).

Em 1988, Bénard da Costa estava editando o volume *Alguns projectos não realizados e outros textos* (OLIVEIRA, 1988), o que justifica o interesse demonstrado na entrevista (BÉNARD DA COSTA; OLIVEIRA, 2008) por compreender o conjunto desse material não filmado, de maneira a recuperar ao menos as sinopses daquilo que não foi preservado nem mesmo no papel. Também Antoine de Baecque e Jacques Parsi, na fundamental entrevista a Manoel de Oliveira, concedida em abril de 1994 e publicada em 1996 na França e em 1999 em Portugal, dedicam todo um capítulo, o terceiro, intitulado “O cinema interdito” (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 131-163), para indagar sobre os projetos inconclusos. As três publicações compõem a fonte bibliográfica de investigação dessa faceta não audiovisual do cinema oliveiriano.⁴⁶

Seguir as trilhas daquilo que ficou em potência fílmica, resgatando a memória dos projetos que Manoel de Oliveira, por diferentes motivos, não levou adiante, sobretudo em atenção ao que ficou textualmente preservado, é um convite à reflexão sobre esse aspecto menos conhecido da obra do “cineasta escritor” (SALES, 2010, p. 101), cuja cinematografia requer, muitas vezes, o olhar de um leitor de obras literárias, a ser complementado por estudos interartísticos e interdisciplinares. Afinal,

⁴⁵ Cf. Parsi (2001).

⁴⁶ Possivelmente, mais se poderia descobrir em pesquisa ao espólio do cineasta. Porém, o Acervo de Manoel de Oliveira, depositado na Fundação de Serralves em 2016 (cf. <<http://www.serralves.pt/pt/actividades/manoel-de-oliveira-o-acervo>>), ficou inacessível durante todo o nosso período de levantamento bibliográfico, devido às reformas na Casa do Cinema Manoel de Oliveira, no Porto, cuja inauguração deu-se apenas recentemente, em 24 de junho de 2019. O que torna convidativo o prosseguimento desta discussão em pesquisa futura. Renata Soares Junqueira, na sua arguição para a banca de defesa deste trabalho, atentou para o fato de que o acervo não foi depositado em Serralves em 2016, mas bem antes, em 2009. O Arquivo MO encontrava-se, até junho de 2009, na casa de Manoel de Oliveira, onde foi objeto de recenseamento, no ano de 2001, pelo Arquivo Histórico-Municipal do Porto. Posteriormente, em abril de 2009, foi estabelecido um contrato de depósito entre a Fundação de Serralves e o cineasta. A transferência da documentação para a Biblioteca da Fundação de Serralves ocorreu em junho do mesmo ano, tendo-se iniciado o trabalho de organização do espólio dois meses depois. O material (vastíssimo!), todo inventariado, já esteve, portanto, disponível para consulta (apenas a pesquisadores autorizados pela família de Manoel de Oliveira) pelo menos até fevereiro de 2014. Somente depois da morte do cineasta, em 2015, o acervo foi fechado por determinação dos familiares e pelas propostas de reformas.

como bem aponta Renata Soares Junqueira (2010, p. XX), “a sua ligação visceral com outras artes”, como a pintura, a música, a escultura, a dança, a fotografia e, principalmente, a literatura e o teatro é, quiçá, o “mais interessante aspecto da cinematografia de Manoel de Oliveira”, enquanto “leitor obstinado, com efeito, de textos filosóficos, literários e dramaturgicos de variado quilate, inscritos num quadro autoral de ampla envergadura”.

É significativo, a esse respeito, o fato de Oliveira ter sido “visto, durante muito tempo, como um documentarista. O regime de Salazar não lhe permitia outro meio de expressão que não fosse esse, menos caro e mais fácil de ser realizado, mas todos os projetos não realizados nesse período eram ficções” (PARSI, 2019, p. 179). Ficções que envolviam, em alguma medida, o interesse interartístico, e que exploravam, de certo modo, o aspecto documental, cuja ressonância, sobretudo em “Os Gigantes do Douro”, previa uma contaminação entre os dois gêneros cinematográficos; afinal perceptível também em grande parte dos filmes produzidos, mas que só teria implicações semelhantes no *Acto da Primavera*, em que o auto da Paixão de Cristo interpretado por moradores da aldeia da Curalha ganha interesse, simultaneamente, enquanto texto e no seu contexto. Numa *diegese* bíblica construída sem disfarces da dimensão extradiegética das filmagens,⁴⁷ reveladora de um olhar (quase) etnográfico sobre a região e sua gente.

Os projetos listados nas referidas publicações foram abandonados em diferentes etapas da confecção de um roteiro: no argumento⁴⁸ ou *story line*, na escaleta ou curso da ação, na decupagem ou previsão dos planos, e mesmo no *script*, pronto para as filmagens.⁴⁹ Inclusive, são citados embriões de projetos, que sequer receberam título, testemunhos de uma atividade constante, nem sempre viabilizada financeira ou

⁴⁷ Nos estudos de cinema, a distinção genettiana entre *diegese* e *extradiege*se ajuda a diferenciar os elementos próprios da narrativa fílmica dos elementos pertencentes à narração cinematográfica. Nesses termos se diferencia, por exemplo, a música *in*, que toca na cena (ouvida pelas personagens), da música *over*, que toca fora do plano (constitutiva da trilha sonora e empregada para criar determinada atmosfera). “É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 77).

⁴⁸ Ou seja, as linhas gerais da proposta de filme, conforme a terminologia cinematográfica brasileira: “Um filme [...] começa com uma idéia. Uma pessoa [...] coloca essa idéia num papel. São três ou quatro páginas com as linhas gerais da história: o que acontece, por que, e quem são os personagens. Essa primeira idéia chama-se *argumento*” (ARAUJO, 1995, p. 16). Em Portugal, diferentemente, argumento equivale ao roteiro pronto, sendo o texto resultante desta primeira etapa designado “nota de intenções”. E o que no Brasil denominamos por “roteiro” chama-se, em Portugal, “planificação”.

⁴⁹ De acordo com a diferenciação terminológica descrita por Campos (2007) e por Comparato (2018).

tecnicamente. É este o caso de seu primeiro enredo de ficção, sobre uma relação casual, em beira de estrada, entre um rapaz da burguesia portuense e uma moça de aldeia (BÉNARD DA COSTA; OLIVEIRA, 2008, p. 28-29). Também é reflexo disso um projeto abandonado mais recentemente, na altura do centenário, cuja ideia ficou por ser melhor desenvolvida, conforme o cineasta descreve em participação no Programa Grande Entrevista da RTP1 (2009, 5:00-7:30): seria um filme de ficção acerca de uma sociedade utópica, que prescindiria do dinheiro nas suas relações de trabalho e consumo. Outro recente projeto inconcluso, de mais vulto, que chegou a receber título e estava melhor encaminhado, foi “A Igreja do Diabo” (2011), a partir de contos de Machado de Assis.⁵⁰

A entrevista de Bénard da Costa perfaz as trajetórias dos seguintes projetos: “Os Gigantes do Douro”, “A Luz”, “Noite de Luar”, “Angélica”, “Pedro e Inês” (1955), “O Bairro de Xangai” (1957) e “Do Ano Dois Mil Não Passarás” (1958), para além de outros títulos apenas mencionados. Enquanto a entrevista de Baecque e Parsi oferece sinopses de: “Os Gigantes do Douro”, “Desemprego”, “Prostituição”, “Angélica”, “A Mulher do Ladrão” (1964) e “O Negro e o Preto” (1979). No volume dos projetos não realizados será reunido o material que a Cinemateca Portuguesa conseguiu levantar em 1988, com exceção do roteiro integral de “A Velha Casa” (1963) (apenas parcialmente reproduzido), pois Manoel de Oliveira pretendia, na altura, publicá-lo de forma autónoma. Compõem, pois, o volume: a escaleta de “A Bruma”; a primeira publicação integral do *script* “Angélica”; os diálogos contextualizados de duas sequências de “A Velha Casa” enviadas para pedido de financiamento ao SNI, negado duas vezes; o texto em prosa com diálogos, dividido em quatro partes, que estruturaria “O Caminho” (1972); os argumentos já sequenciados de “A Carta (Ou Teatro de Mulheres)” (1986) e “A Estátua” (1987); o *script* “De Profundis” (1987) seguido da adaptação para teatro, empreendida e dirigida pelo próprio Manoel de Oliveira para ser levada à cena no Festival de Teatro de Santarcangelo, na Itália, em 1987, constituindo sua única incursão no espetáculo teatral.

⁵⁰ A produção do filme já havia sido designada a Luis Urbano, de O Som e a Fúria. Lima Duarte e Fernanda Montenegro foram convidados para compor o elenco. Porém, o projeto ficou paralisado nas negociações de coprodução com a Globo Filmes, esporadicamente acompanhadas por notícias da imprensa.

A maior parte dessas propostas de filmes foi inviabilizada pelas reflexões sociais que conflitavam com os interesses do Estado Novo (é o caso de “Os Gigantes do Douro”, “Desemprego”, “O Bairro de Xangai” e “A Mulher do Ladrão”, por exemplo), outras por serem consideradas demasiado experimentais ou herméticas (como “A Bruma”, “Ritmos da Água”, “Luz”, “Pedro e Inês”), outras ainda por tocarem em temas sensíveis à moral burguesa e católica (“Prostituição”, “Noite de Luar”, “Do Ano Dois Mil Não Passarás”). De todo modo, tanto as descrições e os resumos oferecidos por Manoel de Oliveira nas duas entrevistas, quanto os textos publicados no volume de 1988 demonstram como o seu processo criativo perfaz a unidade de um projeto estético coerente, de maneira que muitos desses projetos ecoam em filmes de fato realizados.

No artigo “Gigantes insepultos: fantasmas de um projeto frustrado”, que escrevi em parceria com Mariana V. Copertino F. da Silva, procuramos demonstrar, por exemplo, como o projeto de “Os Gigantes do Douro” aparece em filmes tão diversos quanto *Vale Abraão*, *Porto da Minha Infância* (2001) e *O Estranho Caso de Angélica*, contendo relação menos explícita com filmes como *Douro*, *Faina Fluvial* e *Acto da Primavera*. De maneira que, “apesar de ter sido engavetado, este esboço de filme não foi esquecido pelo cineasta, que o resgatou em obras posteriores como reminiscência do difícil labor humano nas lavouras antes do advento do moderno maquinário agrícola” (in JUNQUEIRA, 2017, p. 77).

Em 2018, estando o artigo já publicado, Mariana Copertino localizou, na Biblioteca Municipal do Porto, um excerto de três páginas de “Os Gigantes do Douro” que possui relação estreita com uma sequência de *Francisca* (1981). Trata-se do *script* de um episódio ficcional, construído em montagem paralela, que ilustra o processo de transporte ribeirinho do vinho do Porto, empreendido pelos trabalhadores das quintas do Douro, em atenção à expectativa que esse período de distância gera nas famílias (esposas e filhos) que aguardam o retorno deles. O episódio possui evidente semelhança com um dos segmentos do rapto de Fanny por José Augusto, em *Francisca*. Nele, um barco desse gênero de transporte ribeirinho é utilizado como um dos veículos da fuga, cujo feitor entoa exatamente a mesma ordem: “Peija, à terra!”.

Também em montagem paralela, o segmento distingue os planos que mostram as mulheres, Fanny e uma criada, em tomada interna, na área coberta do barco, daqueles que mostram José Augusto e os marinheiros, em tomadas externas, pelo deque. Numa

mesma configuração interno/externo que distingue o espaço aberto (e perigoso) das atividades de João e o espaço fechado (e protegido) de Rosa e o miúdo, no excerto de “Os Gigantes do Douro”.

Figura 6. Fragmentos do excerto de “Os Gigantes do Douro”

733 - P.P. O rabo do vela desceia, entrava no "ponto".
 734 - G.P. O feitor gritava ao arrais sem desviar a atenção do rio:
 - "Peija" à terra !
 735 - P.P. O arrais desvia a "espaaela".
 736 - P.P. A "espaaela" mergulhaa na água, movendo-se para o lado.
 737 - P.P. (focaa a "apegaa"): as pipas e, ao funão, a praa onde vai o feitor. vê-se a praa apontar mais para terra.
 738 - P.P. Os homens vão em silêncio naquele momento difícil.
 739 - G.P. Cabeça de João.
 740 - A praa do barco (focaa ao próprio barco) e, ao funão, a margem sobre a qual a praa avança.
 741 - G.P. O feitor :
 - "Peija" ao pégo !

760- Plongé. (interior- noite). Rosa eita Joãozinho.
 761- P.P. Joãozinho eita pergunta:
 - "Opaisinho não vem ? "
 762- G.P. Rosa eita com sãaaae :
 - "Ha-se vir se Deus quiser! Foi nos barcos levar as pipas ao Porto."
 763- P.Conj. Rosa e o filho eita. O filho:
 - "Demora tanto !"
 Rosa:
 - "Ah! Sempre "bota" lá p'ra cinco ou seis dias..."

773 - P.P. O miúdo dorme.
 774 - P. Conj. Rosa aconchega a roupa ao miúdo com carinho.
 (Foaú químico)
 775- G.P. João puxaa à sirga.
 Ouve-se o cõro aos barqueiros : - "Upa! Upa! "
 776 - P.P. Os barqueiros puxaa à sirga:
 - " Eh! barquinho ! À tona! À tona ! "
 777 - P.P. Os pés dos barqueiros fincãao-se nas rochas :
 - " Eh barquinho ! À tona ! À tona ! "
 778 -P.P. Os barqueiros puxaa :
 - Upa ! Upa !
 780 - P.P. O feitor à praa :
 - "Peja" ao pégo !

Fonte: Recortes do manuscrito com três páginas de “Os Gigantes do Douro” pertencente ao Espólio de Basílio Teles, INV 595A, depositado na Biblioteca Municipal do Porto (localizado por Mariana Copertino).

Figura 7. Imagens do segmento ribeirinho do rapto de Fanny



Fonte: *Francisca* (1981, 1:03:40-1:08:02).

Outro exemplo bastante significativo das relações entre os projetos não realizados e os filmes produzidos diz respeito a “Noite de Luar” e *Le Soulier de Satin* (1985). Uma adaptação do conto “O luar” (1883) de Guy de Maupassant,⁵¹ “Noite de Luar” traria o embrião do icônico plano de *Le Soulier de Satin*, adaptação da peça homônima de Paul Claudel (1929), que resolve, na reunião das sombras e das vozes de Dona Prouhèze e Don Rodrigue, a impossibilidade de reunir o casal no mesmo espaço cênico: “as sombras dos dois amantes [...] fundem-se num dos mais belos momentos de toda a história do cinema, quando se encontram na noite de Mogador. Essas sombras são um só corpo com dois sexos. ‘Deus é andrógino’, disse Oliveira em poderosa metáfora” (BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 136). O conto de Maupassant culmina, exatamente, no deslumbramento de um padre que por fim compreendia o aspecto divino do amor carnal, enquanto observava a reunião das sombras de um casal de namorados sob o luar:

O homem era mais alto e enlaçava os ombros da companheira, e, de quando em quando, beijava-a na testa. Subitamente, animaram a paisagem imóvel que os envolvia como uma moldura divina para eles preparada. Ambos pareciam compor um único ser, o ser para o qual se destinava aquela noite calma e silenciosa; e caminhavam em direção ao sacerdote como uma resposta viva, a resposta que o Senhor atirava às suas interrogações. (MAUPASSANT, 2009, p. 11).

Na sua versão cinematográfica de *Le Soulier de Satin*, Manoel de Oliveira constrói visualmente as cenas XIII e XIV do Segundo Ato, da sombra dupla (“L’ombre double”) e da lua (“La lune”), justamente em atenção a essa imagem do andrógino sugerida pelo texto de Maupassant, relacionando as silhuetas dos amantes diretamente à luz do luar, para além de dar um rosto feminino ao monólogo da lua, estabelecendo diálogo com a imagem-símbolo do cinema, o rosto da lua de Méliès. “A presença física do cinema (e do projetor cinematográfico) é expressamente enunciada desde o início do filme, ao mesmo tempo que poderosamente se afirma a sua situação teatral”, é por serem personagens trágicos, alheios ao cotidiano comum, que “os protagonistas conseguem unir-se em sombra e espírito, mas, neste mundo, nesta imagem, jamais

⁵¹ Publicado pela primeira vez em Portugal no jornal *A Batalha* de 15 de outubro de 1933, periódico operário de tendência anarcossindicalista fundado em 1919 e que teve a sua sede incendiada em 1927, mantendo suas atividades de forma clandestina até finais da década de 1940.

conseguem reunir em corpo: a união de dois seres não é deste mundo”, por isso somente seria possível “através do que Oliveira referiu um dia como a androginia de Deus, na obra de Claudel” (BENÁRD DA COSTA, 1998, p. 11).

“A Estátua”, proposta de curta-metragem fantástico⁵² em que a escultura de um homem nu, em tamanho natural, ganha vida, transformando-se em monstro peludo, que exhibe um escandaloso sexo ereto, estabelece reflexão semelhante a *O Conquistador Conquistado* (2012), curta-metragem que aborda a insensibilidade dos turistas para a arte, mais interessados em tudo fotografar e ver apenas por detrás da objetiva. Em ambos, critica-se o consumo do objeto artístico desacompanhado de fruição⁵³ e/ou contemplação, discutindo o item de museu observado enquanto mercadoria ou entretenimento. Já “O Caminho”, em si uma recuperação parcial do projeto “O Palco de Um Povo” (1965), sobre a pessoa e a obra de José Régio, teria alguns de seus elementos recuperados no díptico *A Vida e a Morte* (2008), que traz a público parte do material filmado com o escritor nos anos 1960, restaurado sob supervisão e com narração em *voz over* de Luís Miguel Cintra.

Mas é, certamente, “De Profundis”, *script* e peça (Anexo E), o projeto não realizado que melhor ilustra o desenvolvimento da estética oliveiriana no sentido de um destacado interesse por pensar a especificidade cinematográfica face às suas possibilidades de relação com as outras artes. Inspirado em texto homônimo de Agustina Bessa-Luís, um microconto de duas páginas publicado no volume *Contos impopulares*, o filme relacionaria esse núcleo ficcional com excertos de poemas de Antonio Nobre, José Régio e Fernando Pessoa. É esse substrato literário que dá sentido filosófico ao desespero de um comerciante preso num poço seco, em região desabitada. Ele teria caído ali após concentrar toda a sua atenção em observar (contemplativamente) a arquitetura de um castelo ou mosteiro em ruínas (quem sabe semelhante às ruínas filmadas em *Porto da Minha Infância*, ou em *Viagem ao Princípio do Mundo*). O *script* trabalha os sons e os silêncios de forma calculada, concentrando na única música,

⁵² Esteticamente bastante semelhante ao filme *Os Canibais* (1988), onde um homem também monstruoso provoca horror em quem o vislumbra desnudo, por detrás das aparências de homem civilizado e elegante.

⁵³ Nos estudos semióticos, o texto de fruição se contrapõe ao texto de prazer (entretenimento). Ele desconforta (tira da zona de conforto) e arrebatada (provoca deslumbramento). O texto de fruição “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem [...], o prazer é dizível, a fruição não o é. A fruição é in-dizível, inter-dita” (BARTHES, 2015, p. 21).

incidental, da flauta do pastor de ovelhas, que eventualmente passa por ali, a esperança de resgate. Conforme o tempo passa e essa possibilidade vai ficando mais distante, melhor o comerciante compreende o seu “drama sem teatro” ou “teatro sem drama” (OLIVEIRA, 1988, p. 97), percebendo a inevitabilidade da morte e a inutilidade do dinheiro. Resta-lhe o cegar da luz do sol, ou do *flash* da câmera.

A sua transposição para a cena teatral demonstra a consciência que Manoel de Oliveira possuía das particularidades de cada arte. Uma peça que conflua com seu modo de filmar não poderia ater-se ao realismo, que aparece no *script*. A cena única (em um ato) traz um cenário minimalista, com um poço figurado por um cilindro de vidro transparente e um drama experienciado por um boneco de titereiro. O restante caberia à plateia imaginar a partir das palavras de um Narrador (Ruy Furtado), introduzido para transformar em diálogo as indicações de filmagem do *script*. O Narrador conta os fatos enquanto o boneco os simula, um e outro destacados pela iluminação, muito pontual. Por vezes, o Narrador imita o comerciante e expressa as falas que seriam dele; faz os gestos, que o boneco imita. Lá pelas tantas, o chapéu do boneco sobrevoa a arquibancada e vai parar aos pés do Narrador, que se aproxima do vidro e faz gestos simultâneos ao boneco, antes de retornar ao centro do palco. Ouve-se apenas o som do rebanho e da flauta do pastor, desaparecendo os demais sons de ambientação do *script*, como o chilrear dos pássaros e o uivar dos lobos. O narrador dramático explicita situações que, na planificação fílmica, o espectador precisaria depreender das expressões e gestos do ator que viveria o comerciante, das relações que a montagem deveria construir entre as imagens de silhuetas e sombras de arbustos e os medos da personagem, naquele interior do mundo.

Em seu conjunto, os projetos não realizados demonstram como se desenvolve o interesse de Manoel de Oliveira por episódios anedóticos, que diferem dos documentários que pôde filmar naquela altura e que flertam com o insólito e o inacreditável, chegando, por vezes, ao fantástico propriamente dito. Essa dimensão do cinema oliveiriano aparecerá de forma mais sutil em seus filmes concluídos, à exceção de *Os Canibais*, em que a metáfora que encerra o conto de Álvaro do Carvalho ganha literalidade, assumindo o plano do absurdo. Cada projeto parece, pois, experimentar, de forma quase intuitiva, diferentes possibilidades de construir histórias para cinema. Daí a variação de formatação que, para além de indicar as distintas etapas de construção e

abandono dos roteiros, é reflexo do processo quase artesanal (e distante das técnicas da indústria cinematográfica) com que Manoel de Oliveira elaborava seus planos de filmagem.

O mais representativo dos projetos não realizados, *O Estranho Caso de Angélica* é, possivelmente, o filme de Manoel de Oliveira que mais diretamente remete ao lugar-comum que consiste em destacar o caráter centenário de sua carreira, iniciada no cinema mudo e que chegou a alcançar o cinema digital, passando pelo som, pela cor e pelas mais importantes transformações técnicas da fatura cinematográfica. Um projeto de roteiro original que nunca obteve resposta do SNI, nem mesmo em recusa formal ao financiamento, perdendo a oportunidade de, quem sabe, ser a obra que evitaria o célebre episódio do suposto “fatídico ano zero”, em 1955, quando nenhum filme português de longa-metragem teria sido lançado.⁵⁴ Na impossibilidade financeira de levar adiante a produção de um longa-metragem, Manoel de Oliveira decidiu ir estudar a cor na Alemanha, em estágio nos laboratórios da AGFA, que teve implicações no seu pensamento cinematográfico e na sua maneira de filmar dali em diante.

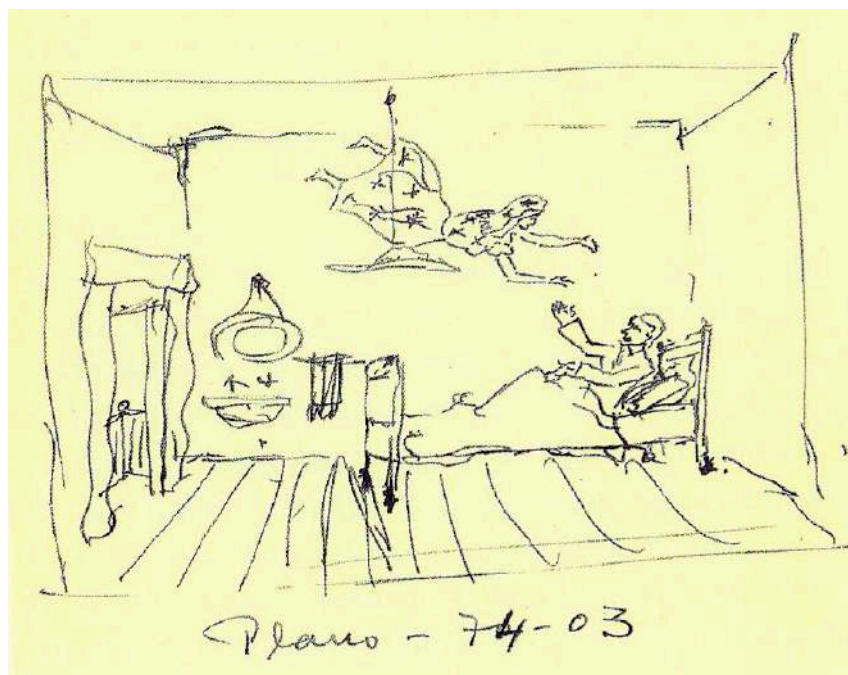
Durante aquele ano de 1955, estudaria as técnicas da cor aplicada aos filmes e uma série de questões relacionadas com a película e a fotografia a cores. Regressado ao Porto, no ano seguinte, o realizador trazia na bagagem um monte de latas de película a cores da AGFA. Decidiu explorar o universo pictórico do artista portuense António Cruz. Com o material que trouxera da Alemanha, realizou, fotografou, editou e produziu sozinho o seu primeiro filme a cores, um documentário de 28 minutos a que chamou *O Pintor e a Cidade* (1956). A fita estreou-se no São Luiz, em Lisboa. Em 1957, valeria a Manoel de Oliveira o primeiro prémio internacional da sua carreira, ao receber a harpa de prata para as curtas-metragens no Festival de Cinema de Cork na Irlanda [...]. O entusiasmo do júri de Cork repetiu-se no Festival Internacional de Cinema de Veneza e no Festival de Cinema de Manila. No entanto, em Portugal, o SNI galardoou *O Pintor e a Cidade* com a medalha de bronze para a melhor fotografia, atribuindo o cobiçado prémio Paz dos Reis a um documentário de que hoje ninguém se lembra. Só em 1958, cada vez mais vulnerável à opinião pública internacional a seguir à guerra, o SNI destinou, pela primeira vez, dois subsídios a Manoel de Oliveira,

⁵⁴ Em discussão sobre os grandes mitos da historiografia cinematográfica portuguesa, Paulo Cunha (2016, p. 36) põe em xeque o episódio do ano zero argumentando que ele desvaloriza os 99 filmes de metragem inferior a 100 metros produzidos naquele ano, sobrevalorizando os longas-metragens: “a história do cinema não se faz só com os filmes, 1955 é sobretudo um ano de intensa atividade para o movimento cineclubista e para a crítica cinematográfica portuguesa, dois núcleos de pensamento e ação que se opunham ao modelo estatal de política cultural e que estariam na génese de uma mudança de paradigma que se materializaria no início dos anos 60”.

que viriam a permitir-lhe produzir *Acto da Primavera* e *A Caça*. (CORREIA, 2015, p. 123)

Engavetado e esquecido (Anexos F e G), o projeto “Angélica” foi lembrado mais de trinta anos depois, quando a Cinemateca Portuguesa decidiu publicar os textos localizáveis dentre os projetos não realizados. Nesse Ciclo de 1988, “Angélica” surgia como o mais bem-acabado dos textos de gaveta que testemunhariam as dificuldades de consolidação de uma carreira que, afinal, teria pela frente outras duas décadas e meia de plena atividade. Dez anos depois, a editora francesa Dis Voir republica o roteiro de “Angélica”, em traduções para o francês e o inglês acrescidas de fotografias de *repérage*, tiradas por Manoel de Oliveira na primavera de 1998, para complementar a nova edição. Uma década mais tarde, nas comemorações do centenário, o produtor francês François D’Artemare terá lido a versão francesa do roteiro e iniciado o contato com Oliveira para a retomada do projeto. Sendo, afinal, 2010, o ano em que o argumento de fato se torna filme. Recebendo, posteriormente, as duas novas retomadas editoriais, publicando-se o *script* efetivamente filmado.

Figura 8. Desenho original de Manoel de Oliveira para o projeto “Angélica”



Fonte: Parsi (2002, p. 86).

Figura 9. Foto de bastidor das filmagens de *O Estranho Caso*



Fonte: Lavin (2013, p. 30).

2.3.2 O Estranho Caso

A trama de *O Estranho Caso* é distribuída entre 44 cenas (OLIVEIRA, 2015), que Mathias Lavin (2013, p. 50-51) organizou em 28 sequências. As sequências de 1 a 5 constroem a situação que leva Isaac, um *outsider* em Peso da Régua, a fotografar o cadáver de uma desconhecida, Angélica, por força de ser ela herdeira de uma vinícola importante para a economia da cidade. Bem como, já oferecem o episódio-chave do filme, em que a morta desperta no visor da câmera fotográfica. As sequências de 6 a 15 concatenam-se de forma alternada, de maneira a entrecruzar os dois interesses que preenchem os dias de Isaac: Angélica e os cavadores – a morta que insiste em parecer viva e as reminiscências anacrônicas de uma antiga forma de trabalho agrícola. As sequências 16 a 23 intensificam a paixão que Isaac desenvolve por Angélica e seu progressivo descolar da vida cotidiana, sintetizados na belíssima cena em que os espectros dos dois amantes sobrevoam o Douro. Por fim, as sequências 24 a 28 justificam a opção de Isaac pelo suicídio, executado de maneira quase inverossímil, numa corrida até o esgotamento físico em direção ao olival. No entremeio de sequências inteiramente focadas na atenção de Isaac a Angélica (ou à morte, como possibilidade de uma nova vida) e aos cavadores (ou à vida, no antigamente), surgem algumas cenas voltadas a todo um conjunto de personagens secundárias que interagem (ou tentam interagir) com ele. São, sobretudo, essas cenas que sofrem as maiores alterações quanto ao roteiro de 1954, como será explorado no Capítulo 3, embora cinematograficamente as transformações sejam muito maiores, sobretudo porque o *script* original era bastante decupado e, no guião de 2010, Oliveira opta pelos planos mais compridos e pela economia dos movimentos de câmera tão próprios do seu cinema.

Em estudo sobre *O Estranho Caso*, António Preto (2014, p. 115) oferece uma chave de leitura comparada, embora não desenvolva propriamente uma análise comparativa entre o roteiro-fonte e o filme-alvo:⁵⁵ “O que talvez mais se tenha transformado entre o guião original e o filme é que o Isaac que em 1954 se apaixonava

⁵⁵ Para remeter à clássica distinção entre *texto-fonte* e *texto-alvo*, cara à teoria da tradução e apropriada pelos estudos da adaptação. O texto-fonte designa a obra traduzida ou adaptada (o texto de partida), de maneira que o uso de um texto anterior “sempre pressupõe uma referência ao texto-fonte, quando mais não seja, como pretexto” (ECO, 2016, p. 61). O texto-alvo, por sua vez, é o nome dado à obra que resulta desse processo (o texto de chegada).

pela figura da morta, se veja em 2010 fausticamente apaixonado pela angélica ideia da morte” (PRETO, 2014, p. 115). Essa proposta interpretativa coloca em destaque o processo de *autoadaptação*⁵⁶ que sedimenta esta obra. Se, de fato, a diferença mais evidente entre o roteiro de 1954 e o filme de 2010, para além da mudança de título e da maneira de filmar, diz respeito ao esmaecimento da história de amor, em função de um maior desenvolvimento reflexivo de Isaac; essa diferença evidencia a mudança de postura entre o roteirista e o diretor que, sendo a mesma pessoa, são a mesma pessoa em momentos muito diversos da vida e da obra. O cineasta com meia dúzia de curtas-metragens e um longa de ficção, em contraste com o mestre que já assinava trinta longas e quase outras trinta curtas e médias.

Enquanto o roteiro “Angélica” dialoga com os poucos filmes e projetos anteriores,⁵⁷ *O Estranho Caso*, por sua vez, tem atrás de si uma vasta filmografia, com a qual se relaciona mais num sentido de conjunto, seja na maneira como retoma a temática da morte, que vinha ganhando progressivo destaque nos filmes dos anos 2000, seja no desenvolvimento da inflexão metalinguística do episódio-chave, do despertar da morta diante da câmera fotográfica, que não foi tão explicitamente explorada no roteiro original. De maneira que é como autoadaptação que o filme realizado em 2010 acabaria por constituir uma revisão ou releitura do roteiro que não se pôde filmar nos anos 1950. Num procedimento criativo e interpretativo, de transformação da obra primeira. Pois, para o público leitor das versões impressas do roteiro, *O Estranho Caso* é uma obra que

⁵⁶ Com alterações, afinal, não tão “pequenas”, como teria dito Ricardo Trêpa em entrevista, por ocasião da estreia do filme (cf. <<https://youtu.be/LVV9-9ws808>>).

⁵⁷ Sobretudo com “Gigantes do Douro”, nas figuras dos cavadores das vinhas, que são seres fantásticos e assustadores, no texto-fonte; e que causam horror a Isaac, como se acentuassem o fim de todo corpo morto, diante do coveiro. De modo que o Isaac de 1954 não tem qualquer interesse de os fotografar. Mas também *Douro, Faina Fluvial* ecoa no *script* original, especialmente numa cena em que as mulheres dos cavadores levam-lhes o almoço e em que se faz destacar o formato fálico “de um ou dois enxadões com seus gumes em forma de garfo, voltados para cima em repouso” (OLIVEIRA, 1988, p. 36), à semelhança do pilar do cais do *Douro*, em cena parecida, de almoço dos marinheiros, que, segundo a interpretação de Renata Soares Junqueira (2018, p. 159), surge como uma das imagens compensatórias que funcionam como símbolo fálico no cinema oliveiriano: “E se alguém objetar que a jocosidade do velho cineasta não é tanta que chegue a sugestões dessa natureza, relembremos aqui o seu primeiro filme, *Douro, Faina Fluvial* (1931), quando a faina é interrompida para o almoço dos trabalhadores e, na sequência do *close-up* de um rapaz que olha libidinosamente para a barriga da perna (mostrada também em *close-up*) da rapariga que lhe prepara a refeição, vemos, imediatamente, o plano de uma coluna, um padrão de pedra ao pé do rio, imagem que provavelmente não seria justaposta à do olhar libidinoso e à da perna à mostra se não tivesse, também ela, conotação erótica”.

possui os prazeres palimpsésticos da experiência duplicada, na medida em que se oferece como texto novo, como “repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Nesse sentido, discutir *O Estranho Caso* como autoadaptação demanda colocar em evidência o texto-fonte, em suas diferentes edições, recuperando as suas nuances e procurando entender de que maneira a história de paixão pela *figura de uma morta* teria se transformado no encantamento fáustico *pela angélica ideia da morte*. António Preto, nesse mesmo estudo, chama a atenção para uma mudança pontual, mas muito pertinente à análise comparada: o letreiro da loja de fotografias que Oliveira localizou na rua principal de Peso da Régua, e fez aparecer em foto de *repérage*, publicada em 1998, dava a ler as palavras FOTO GENIO, enquanto o nome da loja de fotografias recriada em 2010 acabou por se transformar em FOTO GENIA.

Figura 10. A loja de fotografias nas fotos de *repérage*



Fonte: Oliveira (1998, p. 14).

Figura 11. A loja de fotografias no filme



Fonte: *O Estranho Caso de Angélica* (2010, 2:27).

Se o nome da loja filmica, isoladamente, já carrega a referência teórica a Jean Epstein e a seu conceito de fotogenia como o específico cinematográfico; quando esse processo de adaptação do letreiro se faz evidente, as implicações da remissão conceitual potencializam. Não há sugestões no roteiro-fonte, ou mesmo no *script* definitivo, que foi filmado, acerca de uma alteração no nome da loja. Assim como a chuva que se vê no plano, essa mudança na fachada ocorre no processo de *mise en scène*, como elemento característico do texto-alvo e definitivo (o filme propriamente dito), como aspecto de novidade que ele oferece e como reforço em signo visual do caráter metalinguístico desse argumento de cinema que propõe a ressurreição de uma morta em função de vê-la mexer diante da câmera fotográfica.

Segundo Epstein:

O primeiro plano é a alma do cinema. Ele pode ser curto, pois a fotogenia é um valor da ordem do segundo. Se ele for longo, não experimentarei um prazer contínuo. Paroxismos intermitentes me emocionam como picadas. Até hoje, nunca vi fotogenia pura durante um minuto inteiro. É preciso, pois, admitir que ela é uma faísca e uma exceção que se dá como um abalo. (in XAVIER, 2018, p. 224-225)

O Estranho Caso parece seguir essa lição à risca. O plano-chave do despertar da morta não chega a durar 10 segundos. Surge como um abalo, uma faísca de transformação, um instante de deslumbramento. Constrói seu valor na ordem do segundo. Trata-se de um plano pensado em contraste com a cena como um todo. Identificado no *script* filmado como o plano 6 da cena 8, é o único *close-up* (“*gros plan*”) da cena toda, na qual sobressaem planos médios bastante distanciados da ação, com uma duração muito maior e a câmera fixa. Os planos no entorno são: plano médio (8-5); da cintura para cima (8-7); plano americano (8-8); e a indicação de filmagem de todo um diálogo entre Isaac e Maria das Dores prevê que ele seja executado em uma única tomada (8-9) (Anexo H). Aliás, existem apenas 14 ocorrências de *close-ups* (esse tipo de enquadramento mais íntimo) no roteiro definitivo. Sempre relativas, direta ou indiretamente, a Angélica: são os planos em que ela aparece por trás da câmera do fotógrafo, ou dentro da moldura das fotos reveladas, ou metaforicamente representada em planos detalhe de objetos (seja o entalhe de madeira em formato de pomba branca, seja o desaparecer da fumaça do cigarro).

Figura 12. Fotogramas do despertar de Angélica



Fonte: *O Estranho Caso de Angélica* (2010, 19:18).

Já nos planos resultantes das filmagens, outros *close-ups* aparecem de quando em quando, mas ainda assim de maneira muito pontual. Por exemplo, o plano de Angélica dentro do caixão, enquanto é velada na Igreja. Dentre eles, os mais significativos seriam, talvez: os dois planos detalhe que mostram os títulos dos livros de conteúdo metafísico, que compõem as leituras do fotógrafo, reveladores de seu interesse prévio pela possibilidade de contato com uma vida para além do corpo; e os planos aproximados utilizados para apresentação das personagens mais importantes, para além da própria Angélica: Dona Justina, a proprietária da pensão, atrás da janela, acompanhando o embarque de Isaac no carro do feitor, quando vemos o rosto da atriz, Adelaide Teixeira, muito próximo e nitidamente; Maria das Dores, a freira, irmã de Angélica, interpretada por Sara Carinhas, seguida pela criada atrevida, vivida por Isabel Ruth, ambas focalizadas pelo plano mais fechado que o habitual, que é utilizado para mostrar, mais de perto, a entrada de Isaac pela primeira vez no interior da casa de Angélica, conduzido por essas duas invulgares figuras femininas; e o próprio Isaac, interpretado por Ricardo Trêpa, mostrado mais de perto durante essa viagem de carro e essa primeira entrada no solar da quinta Das Portas. O *close-up* é, de fato, um recurso utilizado de maneira muito calculada em *O Estranho Caso*, como se o filme estivesse a seguir à risca o preceito epsteiniano tal como ele surge na referida citação. De todo

modo, esses *close-ups*, os previstos e os não previstos, são bastante moderados, e se aproximam mais de um plano aproximado do que de um primeiríssimo plano, guardando certo pudor da distância ao penetrar o universo diegético.

Figura 13. Planos aproximados de apresentação de personagens



Fonte: *O Estranho Caso de Angélica* (2010, 9:10 e 12:20).

Trata-se de um estilo de filmagem bastante diferente daquilo que encontramos no roteiro de 1954. O projeto previa um filme muito mais decupado. O despertar de Angélica ocorreria 10 cenas à frente, mas praticamente na mesma minutagem, pois os planos do roteiro-fonte são, em geral, mais curtos e bastante ágeis, bem diversificados em termos de enquadramento, ângulo e movimento de câmera. Diferentemente do material de 2010, o texto-fonte traz uma marcação de tempo e duração no entorno do momento do despertar caracterizada por tomadas curtas, que deveriam ser filmadas em maior proximidade da ação, prevendo mais dinamismo e intensidade dramática nas suas transições. O momento do despertar de Angélica não possui uma marcação específica de enquadramento, ocorreria em grande plano, como boa parte do filme, distendendo-se

por diferentes *takes* (do 26 ao 30) (Anexo I). Ou seja, o elemento que, no filme de 2010, oferece um diálogo metalinguístico com o preceito de Jean Epstein, não aparece no roteiro-fonte, muito mais atento, como bem observou António Preto, ao episódio anedótico de um rapaz apaixonado por uma morta do que às implicações teóricas e filosóficas da relação entre o fotógrafo de arte e a modelo morta que revela o segredo da eternidade apenas para ele.

Para além da fotogenia, a dimensão metalinguística do texto-alvo é adensada por outra referência às origens do cinema também inexistente nos roteiros escritos. Trata-se do voo dos espectros de Isaac e Angélica sobre o rio Douro, cuja *mise en scène* faz ressaltar o estilo cinematográfico de Georges Méliès – seus filmes “de truque” –,⁵⁸ assim como vimos na figuração da lua de *Le Soulier de Satin*. Para filmar a cena do voo dos amantes, Manoel de Oliveira opta, nas discussões de filmagem, por utilizar os recursos dos efeitos digitais não para simular o mais perfeito realismo, mas, antes, para sublinhar “o primitivismo dos efeitos especiais” (PRETO, p. 111), que remonta ao ilusionismo mágico das colagens e sobreposições de fotogramas, empreendidas por Méliès. Dessa maneira, *O Estranho Caso* explicita a sua filiação ao cinema ilusório-ficcional, em oposição a filmes em que Oliveira se percebe mais próximo dos Lumière, e do documentário, como demonstra em homenagem que tece a eles, na figura de Aurélio da Paz dos Reis (o Lumière português), em *Porto da Minha Infância*.⁵⁹

Cyril Béghin (2010, p. 19) e Ana Maria Delgado (2016, 2018) evidenciam, ainda, outro diálogo intertextual presente na cena do voo, remetendo à pintura de Marc Chagall⁶⁰ e à proposta dele de suspender as regras do mundo natural para representar o enamoramento como suspensão do tempo. Assim como no quadro *Sobre a cidade* (1918) de Chagall, em que um casal enamorado sobrevoa a cidade natal do pintor, na Bielorrússia, os espectros fantasmagóricos de Isaac e Angélica sobrevoam o Douro, o rio

⁵⁸ Fazendo lembrar, mais particularmente, o plano em que vemos levitar a bela mulher ressuscitada a partir de um esqueleto, no filme *L'Antre des Esprits* (1901, 00:52).

⁵⁹ Manoel de Oliveira exemplificava a distinção entre cinema de ficção e cinema documentário por meio da clássica oposição estética entre os filmes dos Lumière e os de Méliès, questionada pelos mais recentes estudos de cinema, que demonstram a universalização das mesmas técnicas, no cinema primitivo (MASCARELLO, 2013, p. 22-25). A respeito desse posicionamento do cineasta, cf. Bessa-Luís e Oliveira (2007, p. 51-52), por exemplo.

⁶⁰ Segundo Béghin (2010, p. 19), a referência a Chagall foi atestada por Manoel de Oliveira.

da minha aldeia de Manoel de Oliveira,⁶¹ de modo a compor uma metáfora do efeito do apaixonar-se como uma suspensão temporária das regras (e limites) da realidade cotidiana. Nesse sentido, a ideia do enamoramento como uma experiência de transcendência, via entrega do sujeito ao outro – ao objeto do desejo, ao cossujeito da paixão, finalmente –, constitui o efeito central da cena, para além de sua função metalinguística.

[...] quadros [de Chagall] que representam figuras voadoras, antecipam o motivo da viagem e o sacrifício do exílio, as saudades da terra natal e da família. Significam também o vaguear fantástico entre mundos, a ficção e a realidade, a transcendência e o humano. [...] ilustram o conceito de enamoramento que, ativando a imaginação, significa uma suspensão do tempo, um voo no espaço e um renascimento, implicando uma visão diferente do mundo. (DELGADO, 2018, p. 11-12)

⁶¹ Vide o conto poético “Rios da terra, rios da nossa aldeia”, de autoria de Manoel de Oliveira (BESSA-LUÍS; OLIVEIRA, 2007, p. 87-89).

Figura 14. O voo do casal enamorado



Fonte: *O Estranho Caso de Angélica* (2010, 40:00) e *Sobre a cidade [Au-dessus de la ville]* (1918) de Marc Chagall, óleo sobre tela, Moscovo, Galeria Nacional Trejakov.

Mas passemos, propriamente, à discussão sobre as figurações do duplo em *O Estranho Caso*, tendo em conta que a Angélica fílmica não assume sozinha o protagonismo, tal como a Angélica de Lúcio Cardoso, mas é o instrumento que garante o protagonismo do fotógrafo que testemunha o seu estranho (e milagroso) caso. Dividindo com ele o centro da ação e ganhando a sua relevância de personagem distinta das demais por meio e em função dele. É já nessa espécie de duplicação do protagonismo – que tende para a imagem platônica do andrógino que Manoel de Oliveira revela em Claudel e que persegue em muitos de seus filmes – que fica pontuado o trato sutil que o cinema oliveiriano dedica às relações sociais no tocante ao *habitus* de classe, que de partida separa essas duas personagens. De maneira que, para entender a Angélica de Manoel de Oliveira é, antes de tudo, necessário compreender Isaac.

O roteiro definitivo reelabora a personagem do fotógrafo de maneira a caracterizá-la melhor *como fotógrafo*, transformando-o num artista da fotografia. No roteiro-fonte, Isaac não tira fotografias para além das fotos encomendadas pela mãe de Angélica (os retratos da *menina morta*, na expressão de Dona Justina),⁶² dedicando-se exclusivamente a revelá-las, para ganhar algum dinheiro com isso. É no *script* de 2010 que ele passa a fotografar os bois, as carroças, os socalcos, os maquinários agrícolas e, principalmente, os trabalhadores das vinhas. Diferentemente do rapaz judeu sefardita que, na planificação original, provavelmente teria ido tentar a vida na cidade de Peso da Régua apenas porque fugia da perseguição nazista, e que sobrevivia modestamente de trabalhos esporádicos com consertos de aparelhos de rádio e revelação de fotografias; o Isaac (também judeu) de 2010 retorna de um provável investimento malogrado na exploração do petróleo angolano, que talvez tenha falido em decorrência do *crack* de 2008, e é uma espécie de artista frustrado que tira fotografias *vintage*, com uma antiquada câmara Leica.

⁶² Embora Angélica não seja propriamente uma “sinhazinha-pequena”, tal como a menina morta de Cornelio Penna (1954, p. 11), e, nesse sentido, a expressão de dona Justina chega a ser contestada por sua hóspede, que atenta estar-se falando de uma mulher adulta, a morte da herdeira de uma quinta importante não deixa de ser vista e sentida, também pelo filme de Manoel de Oliveira, como o findar precipitado de um estilo de vida ligado ao campo. “Não sei como pôde abandonar uma criança assim, meu Deus! [...] Ainda se vê ser menina destinada a tornar-se mulher robusta, capaz de ter muitos filhos e fundar outra fazenda maior que esta! Não há justiça neste mundo... não...” (PENNA, 1954, p. 15).

Aliás, é também marcadamente *vintage* a sua indumentária para os dias atuais. Ele é caracterizado à semelhança do Manoel de Oliveira dos inícios da carreira, que fotografava os trabalhadores para seu projeto “Os Gigantes do Douro”, tal como ele é também representado no filme *Porto da Minha Infância*, igualmente em atuação de Ricardo Trêpa. O Isaac do texto-alvo surge, pois, em tudo semelhante ao Manoel de Oliveira que fazia filmes a preto e branco (é um duplo dele). Embora em momento algum demonstre interesse por cinema, o Isaac de Ricardo Trêpa remonta ao Oliveira que exercia a atividade de fotógrafo (amador) para estudar a região do Douro que queria pôr em filmes, um Oliveira também às voltas com projetos artísticos que (quase) ninguém à sua volta compreendia.

Isolado num modesto quarto de pensão, o Isaac que, de fato, surge no filme, ocupa-se com radioamadorismo, leituras de poesia metafísica e fotografias a preto e branco das reminiscências do trabalho manual na viticultura nortenha, quando é procurado de atropelo numa madrugada chuvosa para atender ao chamado irrecusável de uma das famílias mais ricas da região e substituir o fotógrafo da cidade, que estava ausente, tirando as últimas fotografias de Angélica, a herdeira que havia morrido de forma inesperada – em remissão a uma época em que os fotógrafos eram os únicos detentores do aparato fotográfico⁶³ e em atenção à posição social dos artistas e dos intelectuais como “fração dominada da classe dominante” (BOURDIEU, 2004, p. 174). Socialmente, Isaac difere-se, portanto, de Manoel de Oliveira, que pertence a essa elite vinhateira. Mas também não é completamente identificado como membro de uma classe social específica, uma vez que não fica explícito se ele pratica ou não a atividade artística e/ou intelectual profissionalmente. De todo modo, embora a pensão em que vive pareça humilde, possui entre seus hóspedes engenheiros e professores universitários.

Não é, portanto, a um fotógrafo comum que ocorre a experiência de ver despertar a morta enquanto fotografa o cadáver, como se tivesse testemunhado o momento exato em que a alma se desprenderia do corpo. Interpretado por Ricardo Trêpa, neto e duplo de Manoel de Oliveira, devido à “semelhança física entre avô e neto, bem como [à] consanguinidade” (PRETO, 2014, p. 112), Isaac já procurava um

⁶³ Se bem que há no filme uma certa aproximação entre velório e casamento, de modo que a situação pediria a técnica de um profissional para garantir a qualidade das fotos tiradas.

mundo-imagem capaz de resistir à passagem do tempo antes de ser colocado diante do mistério de Angélica. Intelectual recluso, ele decide guardar para si o estranho caso e torna-se ainda mais distante e reservado, de modo a ser ele a merecer, na tessitura do filme, o adjetivo *estranho*, nos comentários que suscita entre as demais personagens.

Aliás, vários aspectos de caracterização da personagem do fotógrafo retomam o sentido etimológico da palavra *estranho*. Ele vem do estrangeiro, onde estava envolvido com o ramo petrolífero. Ele é o que é de fora, está há pouco tempo na pequena cidade. Ele é excêntrico, por seu caráter ensimesmado. Além disso, é judeu, e, portanto, tem uma religião que o difere dos demais. Inclusive os espaços ocupados por Isaac são, para ele, como não lugares,⁶⁴ pois não tem relação identitária com nenhum deles: o quarto transitório de pensão; a mansão onde requerem seus serviços, mas o recebem com desconfiança; a Igreja Católica que visita sem compartilhar as crenças; as vinhas que percorre clandestinamente com sua máquina fotográfica.

Anthony Giddens (1991, p. 74) argumenta que “o significado do termo ‘estranho’ muda com o advento da modernidade”. Nas pequenas comunidades (como Peso da Régua) e “nas culturas pré-modernas, o ‘estranho’ refere-se a uma ‘pessoa toda’ – alguém que vem de fora e que é potencialmente suspeito”, por isso uma pessoa de outro lugar ao se mudar para uma cidade pequena “não consegue ganhar a confiança de seus membros”, ao menos não facilmente, e por vezes “mesmo depois de estar morando [ali] há muitos anos”. Nas metrópoles e nas “sociedades modernas, em contraste, não interagimos comumente com estranhos como ‘pessoas todas’ da mesma forma”, geralmente “interagimos mais ou menos de forma contínua com outros que ou não conhecemos bem ou nunca encontramos antes – mas esta interação assume a forma de contatos relativamente efêmeros”.

Por estar em Peso da Régua, as atitudes estranhas de Isaac potencializam-se. E por isso tanto interesse ganha o seu parecer vagar sem destino certo, como um fantasma (ou tal como o mendigo que insistentemente pede-lhe esmolas). Talvez a condição de

⁶⁴ O antropólogo Marc Augé (2016, p. 73) conceitua o não lugar para discutir os espaços de não pertencimento dos sujeitos contemporâneos: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar”. Nesse sentido, traça o paradoxo do não lugar como o do “estrangeiro perdido num país que não conhece (o estrangeiro ‘de passagem’) [e que] só consegue se encontrar no anonimato das autoestradas, dos postos de gasolina, das lojas de departamento ou das redes de hotéis” (*ibidem*, p. 98). Os não lugares possuem, pois, aparência quase invariável, independentemente da parte do mundo em que estejam situados.

desterrado, intensificada por estar ele em um espaço de província, é o que tenha possibilitado a Isaac o vislumbre da vida após a morte, que ele já procurava, visto que, na cena em que sua personagem é apresentada, os ruídos desagradáveis do rádio amador, somados à capa da biografia romanceada de *São Paulo*, escrita por Teixeira de Pascoaes, à imagem de um anjo em ilustração de Manuel Ribeiro de Pavia para a 3ª edição (de 1956) do livro *As encruzilhadas de Deus* de José Régio e à leitura da parte 16 do poema “Sarça ardente”, que fecha esse livro,⁶⁵ criam uma atmosfera de invocação do sobrenatural.

Em torno dessa apresentação do sujeito a quem foi concedido o vislumbre da vida após a morte, as remissões literárias surgem com grande potencialidade sugestiva, ajudando a caracterizar uma personagem especialmente sensível ao transcendente.⁶⁶ Como se pedisse por uma visão comprovadora da vida após a morte, da existência do espírito, esse duplo do ser humano por excelência, capaz de resistir à finitude do corpo orgânico, Isaac recita os versos de José Régio momentos antes de ser convidado a tirar as fotografias de Angélica: *Anjos! abri-me os pórticos dos céus*. E volta a declamar esses versos em forma de prece diante da capela da quinta Das Portas, no dia em que vai entregar as fotos reveladas à família.

⁶⁵ “Dançai!, ó estrelas, que seguis constantes/ Vertigens matemáticas fixadas!/ Delirai, e fugi por uns instantes/ À trajetória a que ides algemadas!/ Tempo!, detêm-te! E vós, criações de dantes,/ Que errais por celestiais, irreais estradas,/ Anjos!, abri-me os pórticos dos céus,/ Que em minha noite é dia... em mim é Deus” (RÉGIO, 1970, p. 191-192).

⁶⁶ Dentre os elementos do *décor* que contribuem para a construção dessa sensibilidade, salienta-se a recorrente imagem da rosa branca, elemento decorativo cuidadosamente destacado. Há um discreto vaso de rosas brancas sobre a mesa de canto do quarto de Isaac. D. Justina oferece uma rosa branca a Isaac, como um de seus mimos ao jovem hóspede. Ao centro da mesa de café da manhã da pensão, destaca-se uma grande e bela rosa branca. Durante o sonho a preto e branco, nos braços de Angélica, em que Isaac tem uma prévia do que seria a vida após a morte, seu espectro mostra-se capaz de capturar com as mãos uma rosa branca que flutua pelo Douro. Há um belo plano detalhe da rosa branca posta sobre a mesa do café, quando ela finalmente chama a atenção de Isaac, em decorrência do sonho. Uma das versões do mito de Adônis relata que, a princípio, todas as rosas eram brancas e as primeiras rosas vermelhas surgiram quando Afrodite precipitou-se ao socorro de seu amante mortal sem atender-se para os espinhos das rosas que estavam pelo caminho e que lhe feriam os pés. Apesar disso, ela chegou tarde demais para socorrê-lo (HACQUARD, 1996, p. 13). Trata-se de um mito sobre a morte prematura, mas principalmente sobre o ciclo da semente, que garante a manutenção da vida vegetal, uma vez que, ao espectro de Adônis, foi permitido passar dois terços do ano com Afrodite e o restante nas entranhas da terra (KURY, 2008, p. 15). As rosas brancas simbolizam o amor matrimonial, mas também são as flores que se oferece para desejar a saúde de quem está doente. De modo que, em *O Estranho Caso*, a presença delas traz para o plano imagético a aproximação entre amor e morte que é feita no plano simbólico.

Nesse sentido, o nome da quinta é também bastante sugestivo,⁶⁷ pois Isaac recita os versos de Régio sempre diante de “pórticos celestiais”, seja claramente emoldurado pelas portas abertas da capela desalinhada, devido ao cortejo fúnebre, seja em contraplano à porta da sacada do quarto da pensão, que para ele funcionará como uma passagem para o outro mundo,⁶⁸ pois lhe permitirá sair do próprio corpo para abraçar Angélica em espírito. Por meio dessas portas que convidam Isaac a fazer-se duplo corpo/alma, o filme inverte a “problemática do duplo”, que “tem que aparecer como a luta contra a morte, a subestimação da morte como parte intrínseca e inalienável da realidade humana” (KALINA; KOVADLOFF, 1989, p. 10), embora não elimine completamente o medo e a precaução na maneira como a personagem enfrenta a sua própria mortalidade. “O espanto de Isaac é primeiro misturado com medo e depois tingido com um tipo de êxtase, proporcional ao amor por Angélica” (BOURGOIS, 2012, p. 118, trad. nossa).⁶⁹

Estrategicamente colocados lado a lado na mesa de trabalho de Isaac, livros como o volume de *Contos de Eça de Queirós* (onde foi publicado “Singularidades de uma rapariga loura”, que Oliveira adaptara no ano anterior) e a biografia *Camilo: no drama da sua vida* de Sousa Costa (que foi consultada para as pesquisas do filme *O Dia do Desespero*) são deitados ao chão⁷⁰ e, ao serem recuperados, dão a ver, primeiro, um catálogo de divulgação do Museu do Douro em Peso da Régua, que ajuda a explicar o interesse daquele homem de fora pelos trabalhos nas vinhas,⁷¹ passando pelo *São Paulo*

⁶⁷ Inclusive porque se altera o nome real da propriedade, chamada quinta das Casas Novas.

⁶⁸ É de se destacar que “a porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta que se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além... A passagem à qual ela convida é, na maioria das vezes, na acepção simbólica, do domínio profano ao domínio sagrado. Assim são os portais das catedrais, os *torama* hindus, as portas dos templos ou das cidades khmers, os *torii* japoneses etc.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 734-735).

⁶⁹ No original: “Son étonnement est d’abord mêlé de crainte puis se teinte d’une sorte de ravissement, proportionnel à l’amour pour Angélica”.

⁷⁰ Num “gesto iconoclasta de emancipação do realizador face à literatura”, segundo a interpretação de António Preto (2014, p. 114) para esta cena, tendo em conta que a cinematografia de Manoel de Oliveira é especialmente marcada pela recorrência e qualidade de seus intertextos literários. O que se torna mais significativo ao pôr em conta que todas as leituras de Isaac pertencem à biblioteca pessoal de Manoel de Oliveira.

⁷¹ E que, ao mesmo tempo, chama a atenção para o museu que estava, naquela altura, homenageando o cineasta com o lançamento do Vinho do Porto 100 – Centenário de Manoel de Oliveira, um vinho do

de Teixeira de Pascoaes, para então se concentrar na ilustração do anjo, que motiva a leitura do poema de Régio.

Figura 15. Fotogramas dos planos dos livros de Isaac



Fonte: *O Estranho Caso de Angélica* (2010, 5:50, 6:20 e 20:58).

É curioso um judeu estar lendo a biografia romanceada de São Paulo, o discípulo póstumo, que ficou temporariamente cego depois de ter uma visão de Cristo. Em entrevista, Manoel de Oliveira ressalta uma frase de São Paulo aos Coríntios que considera uma das ideias mais fortes do Cristianismo: “Se Cristo não ressuscitou, toda a nossa fé é vã” (in ARAÚJO, 2014, p. 145). Entretanto, na obra de Teixeira de Pascoaes, a figura de São Paulo ajuda a desenvolver a ideia de que Cristo é, na verdade, o remorso

Porto raríssimo, um Tawny 100 anos, produzido na própria quinta do cineasta, a quinta da Portelinha, localizada em Santa Marta de Penaguião (cf. <https://revistaadega.uol.com.br/artigo/cineasta-portugues-manoel-de-oliveira-e-homenageado-com-vinho-centenario_130.html>). Em entrevista ao *Diário de Notícias* sobre o vinho e sobre o filme, diz Manoel de Oliveira: “Pensei nisso no período de guerra do Hitler. Agora estamos num período também agressivo, com o terrorismo e com este descalabro financeiro do mundo. Estamos numa época difícil e essa dificuldade recai sobre uma personagem, que não é do Douro mas vem para o Douro” (cf. <<https://www.dn.pt/artes/oliveira-lanca-vinho-e-volta-a-rodar-no-douro-1156578.html>>).

personificado de Deus, uma vez que seu sacrifício não despertou imediata redenção da humanidade, fazendo necessária a atuação de um homem *de fora*, mergulhado no pecado e na culpa, como Saulo de Tarso, para mediar o plano da salvação. Figura do arrebatamento do homem em direção à divindade, o São Paulo de Teixeira de Pascoaes (1984, p. 22, 44 e 243) é “um homem abalado pela súplica de um Deus aflito”, “o poeta da loucura [...] que interpretou a Verdade, porque se tornou sensível à onda espiritual emanada do Além” e que dirige o seu apelo às “almas inconformáveis com a mesquinha realidade científica”, almas dispostas a perseguir o mistério, tais como Isaac.

Além dos intertextos literários trabalhados no interior da *diegese*, constitui uma das legendas dos créditos iniciais, que funciona como epígrafe do filme, o segundo terceto do soneto “No céu, se existe um céu para quem chora”, da faceta transcendentalista de Antero de Quental, o poeta que se suicidou de costas para um muro de convento onde estava pintada uma âncora com a inscrição “Esperança”. Segundo Benjamin Abdala Junior, “a vida de Antero é similar à de um herói de tragédia que desafia o estabelecido e acaba como vítima”, entretanto “seus gestos são reveladores de impulsos humanos de sentido libertário, que coexistem contraditoriamente com valores tradicionalistas de sua origem de classe” (in QUENTAL, 2013, p. 5).

A M. C.

No céu, se existe céu para quem chora,
Céu, para as mágoas de quem soffre tanto...
Se é lá do amor o foco, puro e santo,
Chama que brilha, mas que não devora...

No céu, se uma alma n’esse espaço mora,
Que a prece escuta e enchuga o nosso pranto...
Se ha Pae, que estenda sobre nós o manto
Do amor piedoso... que eu não sinto agora...

No céu, ó virgem! findarão meus males:
Hei-de lá renascer, eu que pareço
Aqui ter só nascido para dôres.

Ali, ó lyrio dos celestes valles!
Tendo seu fim, terão o seu começo
Para não mais findar, nossos amores.

(QUENTAL, 1886, p. 11)

Note-se que o poema é perpassado pela condicional *se*: se existe céu, se é lá do amor o foco, se uma alma nesse espaço mora, se há Pai (Deus). Contudo, Manoel de Oliveira seleciona dele justamente a estrofe de tom mais afirmativo, de maneira que, estando ela isolada, faz do eu lírico alguém, afinal, convicto de que a morte é uma certeza de amor eterno. Com isso, os traços de pessimismo do poema, e da própria opção por dialogar com Antero de Quental, permanecem no subterrâneo, no subtexto, no diálogo discreto com os espectadores que são também leitores de obras literárias e que costumam reconhecer as citações implícitas de que Oliveira tanto lançou mão – cujo melhor exemplo é, certamente, *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, em que poucas das remissões literárias (como as duas presentes no título, a Vieira e a Camões) são explicitadas nos créditos e nas notas à imprensa.⁷²

Em *O Estranho Caso*,

Revisitando as origens do cinema, Manoel de Oliveira propõe [...] um cinema “pobre”, mas rico na intertextualidade e intermedialidade com a literatura, a fotografia e a pintura [...] combina[dos] com um sentido de humor bem peculiar, [...] [numa] elegante e versátil reflexão do realizador sobre a arte do cinema na sua relação com outras artes. (DELGADO, 2018, p. 15)

Se há, porém, uma dimensão explicitamente pessimista no filme é a possibilidade de questionar a idoneidade do testemunho de Isaac, pelos olhos de quem o espectador tem acesso ao caso estranho de Angélica. Será que a película capturou mesmo a alma desprendida de Angélica, ou será tudo alucinação de Isaac? Observando que seu hóspede *tem vindo a se tornar muito estranho*, dona Justina indaga se não estaria ele sob efeito de bruxismo, e os demais hóspedes questionam-lhe a sanidade mental. Consequência da loucura ou do contato com o sobrenatural, o certo é que, apaixonado por um fantasma que continua a visitá-lo, e que ele contempla simultaneamente com alegria e terror, Isaac toma consciência da sua impotência diante dos segredos da vida e dos meandros da arte fotográfica.

⁷² Poucos sabem, por exemplo, que o sermão das exéquias do príncipe que cai do cavalo foi extraído de um excerto de *O senhor do Paço de Ninães* de Camilo Castelo Branco. Já outras passagens não abertamente referenciadas remetem a excertos literários mais bem conhecidos (e reconhecíveis), como o diálogo extraído de *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett.

Logo após revelar as fotos de Angélica, Isaac depara-se com um novo movimento da morta, agora dentro da fotografia revelada. Assustado, vai à sacada respirar o ar exterior e, assim, do interior do quarto cuidadosamente decorado à moda antiga passamos a uma das ruas da cidade de Peso da Régua tal qual ela existe hoje em dia, e que segue seu curso corriqueiro, indiferente ao caso de Isaac (no tempo diegético da narrativa) e à realização do filme (no tempo extradiegético da narração cinematográfica), de modo que ficam imbricados o natural e o sobrenatural, a realidade e a ficção.

De maneira que a dimensão metalinguística da obra fica, nesse episódio, salientada justamente no contraste com o caráter documental que o filme também carrega, uma vez que ele coloca em imagens a cidade tal como ela existe de fato, enquanto passava pela crise financeira de finais dos anos 2000, quando talvez visse retornar, por conta disso, formas de trabalho braçal que remetem ao espaço social pré-moderno e a “uma sociabilidade extinta pela crescente e inevitável difusão da modernidade” (MARTINS, 2008, p. 17), no seio da qual a classe dominante exerce mais facilmente o “arbitrário cultural” bourdieusiano, esse “fenômeno social que consiste em erigir a cultura *particular* de uma determinada classe social (a ‘classe dominante’) em cultura *universal*” (CATANI et al., 2017, p. 36).

Como figura exemplar da especificidade cinematográfica, a personagem Angélica tanto desperta na frente da câmera (é filmável) como se faz ver enquanto fotografia em movimento (é exibível no ecrã). Porém, revela-se apenas para Isaac, para o conhecimento do artista. Ela, que está vestida de noiva, tem um rosto angelical e a delicadeza dos seres celestes, possui relações palimpsésticas com o sorriso enigmático da Mona Lisa (e, portanto, com a própria representação da arte) e com o mutismo gracioso da sereia de Hans Christian Andersen, na missão de seduzir o príncipe não podendo nada dizer-lhe com palavras,⁷³ apenas com o acompanhamento musical extradiegético de sonatas de Chopin, escolhidas no *script* filmado e interpretadas ao piano por Maria João Pires, de modo a ilustrar as imbricações do cinema com as outras artes também no tocante à música.

⁷³ “Quando a jovem sorri, sem qualquer traço de tristeza ou melancolia, a Isaac através da câmara, outras figuras da tradição ocidental poderiam aflorar a nossa memória implícita: a Bela Adormecida e a Branca de Neve dos contos dos Irmãos Grimm. Mas talvez haja mais, e certamente algo mais enigmático, neste sorriso de Angélica” (DELGADO, 2018, p. 4).

Angélica, sobretudo, passa de foto à fotogenia, fazendo-se a própria transformação da imagem fotográfica em imagens de cinema. Na mobilidade da sua foto revelada, que faz repetir, no dia seguinte (e repetidas vezes) a experiência de seu reavivar, presenciada por Isaac num instante de deslumbramento, Angélica ilustra a recuperação não de um momento fixado (fotografia), mas de um segmento de tempo capturado na extensão de sua duração (cinema), de maneira que ela “oferece-nos um corte, mas um corte móvel e não um corte imóvel + movimento abstrato” e assim como “o cinema oferece uma imagem a qual acrescentaria movimento” (DELEUZE, 1985, p.9), explorando aquilo que aproxima e diferencia fotografia e cinema enquanto duas artes da captura da luz, refletida das coisas.

[...] o movimento aparente no cinema não pode ser, fisiologicamente falando, diferenciado de um movimento real. Trata-se de uma perfeita ilusão, que repousa sobre uma das características inatas de nosso sistema visual. [...] [Já] o poder de convicção da fotografia, que se costumou considerar como portadora de um pouco da própria realidade, provém do saber implícito ou não que o espectador tem sobre a gênese dessa imagem, sobre o que Schaeffer chama de *arché*. Porque *sabemos* que a imagem fotográfica é uma marca, um traço automaticamente produzido por procedimentos físico-químicos da aparência da luz em determinado instante, *acreditamos* que ela representa de forma adequada essa realidade e estamos prontos para crer eventualmente que diz a verdade a seu respeito. (AUMONT, 2009a, p. 48 e 115)

Em atenção ao instrumento técnico da câmera e aos diferentes modos de projetar imagens que resultam desse processo químico de captação, Manoel de Oliveira acaba por ilustrar, com este filme, a sua noção de cinema como arte da fantasmagoria, “como fantasma da coisa filmada” (in BESSA-LUÍS; OLIVEIRA, 2007, p. 96). A proposta oliveiriana de compreensão do fenômeno cinematográfico como um duplo espectral da realidade remete ao princípio de que a imagem em movimento, em contraposição à imagem fixa, destaca que a coisa que vemos mexer está viva, no caso de um ser, ou ativa, no caso de um objeto, mas essa coisa que se mexe não existe de forma concreta, já que está ligada ao simples efeito de uma ilusão ótica. De modo que, enquanto a imagem fotográfica é incorpórea como uma miragem, a imagem cinematográfica assemelha-se mais à imaterialidade dos sonhos e, por isso, a imagem fixa da morta de *O Estranho Caso* apenas parece devolver-lhe a vida quando passa a se mover, transfigurando a realidade visível a olho nu.

De fato, a Angélica oliveiriana só pode se mexer *ao vivo e a cores* no universo imaterial, feito de luz, da objetiva, e no seu prolongamento físico, que é a foto revelada. No espaço físico da *diegese*, o que surge diante de Isaac é uma espécie de fantasma: um duplo virtual, silencioso e a preto e branco (que só por um breve momento ganha cores), sobre o qual é difícil dizer até que ponto coincide com a pessoa real – e não seria também “o duplo no sentido de desdobramento da personalidade” (ROSSET, 2008, p. 85) –, preservando ou não a psique da Angélica de carne e osso, que permanece inanimada, que possuía marido e familiares e que, ao longo do filme, irá desaparecer sob um túmulo, no Cemitério de Godim.

Bourgois (2012, p. 122, trad. nossa) levanta, inclusive, “a hipótese do suicídio de Angélica, pecado absoluto contra o dogma católico, o que explicaria a ânsia de sua família em querer enterrá-la e esquecê-la”.⁷⁴ Nesse sentido, o filme não resolve, em definitivo, a dúvida sobre a existência de vida após a morte, deixando também pairar uma sutil nuvem de ceticismo sobre as boas intenções desse duplo fantasmagórico e as possibilidades de futuro amoroso para os espectros de Isaac e Angélica – quem sabe se transformados mesmo num ser andrógino, capaz de persistir em plena (e eterna) harmonia, quem sabe se Isaac não seria simplesmente vítima dos ecos do poder simbólico de uma herdeira da elite rural que temia enfrentar sozinha (e por conta própria) o que estaria por vir nessa outra vida possível.

Do cinema mudo ao cinema digital, Manoel de Oliveira acompanhou grande parte da história do cinema e realizou filmes que dialogam de forma marcadamente autoral com o avançar dessa história. Apesar de não ter se dedicado propriamente à teoria do cinema, em muitas ocasiões expressou um pensamento próprio sobre a arte cinematográfica. Na altura das filmagens de *Acto da Primavera*, causou grande polêmica ao afirmar que *o cinema não existe*, mas seria apenas a captação mecânica de todas as artes, cuja síntese é o teatro.⁷⁵ Passaria, então, a defender que o cinema é o teatro colocado diante da câmera. Diz Manoel de Oliveira em entrevista: “Será um

⁷⁴ No original: “l’hypothèse du suicide d’Angélica, péché absolu au regard du dogme catholique, permettrait d’expliquer l’empressement de sa famille à vouloir l’enterrer et l’oublier”.

⁷⁵ “Digamos que não conseguirá entrar [nesse] universo fílmico [...] qualquer espectador que não tenha em conta o que constitui o ponto de partida de todo o cinema de Manoel de Oliveira [...]: é preciso tomar consciência de que *este cinema só existe pela mediação do teatro* – ou, como também Manoel de Oliveira soube dizer, é o teatro que para ele é essencial, e o cinema não é mais do que a versão audiovisual desse teatro primeiro” (PRADO COELHO, 1983, p. 148).

atrevisamento mas, para mim, o cinema em si não existe. O que há, é uma vontade de recriar a vida – ora, isso está no teatro. O cinema fornece, amplia, multiplica as possibilidades, a técnica e o desenvolvimento de uma expressão” (in MATOS-CRUZ, 1996, p. 28-29). Mais tarde, ele veio a suavizar esse axioma, destacando que o cinema se diferencia do teatro em razão de o teatro ser um ponto de convergência *concreto* dos elementos extraídos de todas as artes, enquanto o cinema acaba por ser uma síntese *imaterial*, ou fantasmagórica, dessa confluência interartística. Para Manoel de Oliveira, nessa segunda acepção:

O teatro é matéria viva; é físico, está presente. O cinema é o fantasma dessa matéria, da realidade física, mais real, contudo, que a realidade em si mesma, na medida em que esta, uma vez que é efêmera, nos escapa a cada instante, enquanto que o cinema, se bem que impalpável e imaterial, aprisiona por um certo tempo, à falta de para sempre. De facto, o cinema chegou depois de todas as outras artes e fixa-as no imponderável. É a sua preciosa riqueza contida na sua própria forma de abstrair a realidade. (in BAECQUE; PARSI, 1999, p. 81)

Essas e outras reflexões sobre a especificidade do cinema que Manoel de Oliveira deixou formuladas em entrevistas e palestras interessam particularmente à discussão de *O Estranho Caso* no tocante à abordagem que o filme propõe do conceito de fotogenia de Jean Epstein, como vimos.

A palavra “fotogenia” apareceu em 1851 para designar os objetos que “produzem” (na verdade, refletem) luz, suficientemente para impressionar a placa fotográfica. [...] A reflexão estética sobre o cinema apropriou-se do termo logo após a guerra de 1914-1918, e encontramos em Blaise Cendrars ou, sobretudo, em Jean Epstein, muitas páginas consagradas a esse “grande mistério” de um aumento sensorial e sensível da realidade através de sua filmagem. [...] Em seguida a noção banalizou-se e empobreceu, passando para o vocabulário corrente da foto de moda [...]; no cinema, a prática subsistiu em Hollywood, em torno da noção de *glamour* (brilho sedutor da *star*, em condições desejadas de maquiagem e iluminação). É possível, entretanto, ligar a essa ideia a concepção “ontológica” da imagem fotográfica, sobretudo na variante de Siegfried Kracauer, que fala da revelação das “coisas normalmente não vistas” como uma espécie de essência dessa imagem. (AUMONT; MARIE, 2013, p. 135-136)

Durante a época do cinema mudo, o conceito de fotogenia, na formulação de Jean Epstein (apud AUMONT, 2012b, p. 37),⁷⁶ permitiu a delimitação da especificidade cinematográfica, pois “com a noção de fotogenia nasce a ideia do cinema-arte”, que se torna corrente entre cineastas e críticos, os quais consideravam que “a fotogenia é para o cinema o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura, o elemento específico dessa arte”. Para Jean Epstein: “o cinema é psíquico [...] é um cérebro de metal [...] que transforma em arte o mundo exterior [...]. Na tela revemos o que a câmera já viu uma vez: dupla transformação ou, uma vez que se multiplica, elevada ao quadrado” (in XAVIER, 2018, p. 223-224), de maneira que o cinema estimularia um estado intelectual novo, com uma distinta inteligência visual, cujo ápice se daria nos instantes de manifestação da fotogenia. Jacques Aumont (2012b, p. 38 e 37), porém, salienta o caráter de “floração terminal ultrateórica” da fotogenia epsteiniana, destacando o teor vago e impreciso das suas definições: “Epstein baseia-se em um conceito, a fotogenia, que é da ordem do inefável, quase de uma espécie de magia. O importante na fotogenia é seu caráter de valor estético, essencial, mas indescritível; ela é sentida, mas não explicada; é constitutiva, mas não analisável”.

Após o advento do som, o conceito de fotogenia foi sistematicamente abandonado pela teoria do cinema, devido, justamente, à imprecisão de seus referenciais, bem como a seu apelo excessivo à força das imagens, agora compartilhada com as possibilidades do áudio. Em *O Estranho Caso*, a fotogenia epsteiniana é resgatada em função dos preceitos da fantasmagoria de Manoel de Oliveira, sobretudo no que se refere à diferenciação entre fotografia e cinema. Nas formulações teóricas das duas noções, é a expressão temporal do cinema, possibilitada pelas imagens em movimento e pelos artificios de montagem, o aspecto determinante da especificidade cinematográfica, que distinguiria o cinema da fotografia: se a fotografia é luz, o cinema seria luz distendida no tempo.

Essa propriedade temporal das imagens filmicas faz com que Epstein acabe por se interessar pela ideia de “escrita de luz”,⁷⁷ segundo a qual passaria a caracterizar o

⁷⁶ “Foi Delluc quem aplicou o conceito de fotogenia ao cinema, tendo Jean Epstein como um de seus seguidores na tentativa de explicar o fenômeno transposto para a arte nascente” (MASCARELLO, 2013, p. 97).

⁷⁷ “[...] que não escreve, mas inscreve, registra – pronta para aparecer dotada de poderes mágicos” (AUMONT, 2012b, p. 70). É também em torno do conceito de “escrita de luz” que, Alexandre Astruc

cinema como uma arte de construção de pensamento, como a literatura; mas com uma potencialidade reflexiva muito particular, tendo em conta seu poder de sugestão de mundos imaginários,⁷⁸ dados a ver de maneira fantasmática. Para Epstein, o olho mecânico da câmera “enxerga melhor” e está “‘mais bem’ armado do que o olho humano” e, por isso, o cinema seria um instrumento importante “de busca, de investigação e até de prova” (AUMONT, 2012b, p. 71) na abordagem das grandes questões da história do pensamento. Epstein compreende o cinema como “uma ferramenta teórica (ou filosófica), porque, por sua própria concepção (por sua “natureza”), trata em conjunto as ‘quatro dimensões’ de nossa experiência da realidade” (AUMONT, 2012b, p. 38), uma vez que, para ele:

Ver é idealizar, abstrair e extrair, ler e escolher, é transformar [...]. Uma escolha de uma escolha, um reflexo do reflexo. [...] Eis porque o cinema é psíquico. Ele nos apresenta uma quintessência, um produto duas vezes destilado. Meu olho me propicia a ideia de uma forma. Também a película contém a ideia de uma forma, ideia inscrita fora da minha consciência, ideia sem consciência, ideia latente, secreta, mas maravilhosa. (in XAVIER, 2018, p. 223)

Como discurso audiovisual de pretensão fotogênica, no sentido epsteiniano do termo, *O Estranho Caso* acaba por ultrapassar o questionamento metalinguístico sobre a essência do cinema para propor uma investigação de caráter metafísico acerca da dúvida sobre a existência de vida após a morte e da constatação da impossibilidade de atingir

publica, em 1948, o artigo “La caméra stylo” (a câmera-caneta), no qual defende que o cinema estava virando uma nova linguagem: “libertando-se paulatinamente desta tirania do visual, da imagem pela imagem, do concreto, para se tornar uma escrita tão maleável e tão sutil como a da linguagem escrita [...], pois o cinema, como a literatura, antes de ser arte específica, é uma linguagem que pode expressar qualquer setor do pensamento” (apud BERNARDET; REIS, 2018, p. 18).

⁷⁸ Sobre o tempo criado pelo cinema, na perspectiva de Epstein, Jacques Aumont (2012b, p. 37-38) esclarece: “No final de sua vida, Epstein [passa a ver] o cinema como “máquina inteligente” (sensível). [...] Sua tese vai bem longe: sendo a própria inteligência concebível como uma máquina, é possível imaginar que as máquinas cheguem a se aproximar dela, e um dia ofereçam seu sucedâneo. Dessa perspectiva, o trabalho do cinema sobre o tempo nada tem a ver com uma simples reprodução idêntica. O cinema sugere um mundo diferente do mundo fenomenal e mesmo do mundo real – a menos que sugira que o mundo real não é o que acreditamos – porque desconecta o espaço de seu tempo-suporte [...]. O cinema – esse fabricante de mundos imaginários indefinidos, sem limites, que podem ser revelados nos filmes – é conseqüentemente uma máquina de pensamento com leis próprias, diferentes de nosso pensamento; no mundo do cinema, o tempo, o espaço, a causalidade – as principais categorias kantianas – funcionam de maneira bem diferente da nossa realidade”.

em vida o amor absoluto,⁷⁹ problemáticas recorrentes na cinematografia de Manoel de Oliveira, especialmente marcantes em filmes como *O Passado e o Presente*, *Le Soulier de Satin* ou *La Lettre*, mas em alguma medida presentes em praticamente todos os seus filmes.

Como obra de roteiro original, *O Estranho Caso* tem inspiração em uma experiência pessoal do cineasta que, em finais dos anos 1940, foi solicitado por familiares a tirar fotografias de uma jovem parente que havia acabado de morrer. Na entrevista a Baecque e Parsi (1999, p. 147-148), ele explica a gênese do roteiro e a relação com esse episódio inusitado da sua biografia:

Na origem esteve a morte de uma jovem mulher, prima de Maria Isabel. A sua família pediu-me para fazer uma fotografia da morta. Fiquei muito impressionado. A jovem estava muito bonita, estendida sobre um canapé azul, no meio da sala sob a luz da lâmpada do tecto. Os seus cabelos eram dourados e estava toda vestida de branco, como uma noiva. Vivia numa casa da região do Douro. [...] O filme começava por apresentar Isaac, um fotógrafo judeu, instalado na Régua, uma pequena cidade da região do Douro, para fugir às perseguições nazis. É um intelectual, lê muito. Chamado, como eu, numa noite para fotografar uma jovem mulher que acaba de morrer, apaixonou-se. Procura algo que não existe.⁸⁰

O Estranho Caso se baseia, portanto, “numa visão que Oliveira conservou em sua memória por quase sessenta anos” (BÉGHIN, 2010, p. 19, trad. nossa).⁸¹ O extraordinário da situação suscitou o enredo de uma história de amor impossível, cerceada pelas fronteiras entre vida e morte, mediada pelo dispositivo fotográfico e mediadora dos intercâmbios entre cinema e fotografia, que retoma as grandes questões do projeto estético do autor, quer temáticas (o mistério da morte, os amores frustrados) quer conceituais (a fantasmagoria). No que diz respeito à noção de cinema como fantasmagoria, *O Estranho Caso* tem por ponto de partida a propriedade coincidente das fotos e dos filmes de constituírem duplos aparentemente exatos da realidade física.

⁷⁹ Cf. a discussão de Bénard da Costa (2005) sobre a temática dos amores frustrados no cinema oliveriano.

⁸⁰ Esta experiência é também narrada, com maiores detalhes, no prefácio da edição do roteiro de 1998, na entrevista que compõe o livro *Manoel de Oliveira: cem anos* (BÉNARD DA COSTA; OLIVEIRA, 2008, p. 34-35, 53) e no documentário para televisão *Manoel de Oliveira: O Arquiteto*, produzido pela RTP e dirigido por Paulo Rocha (1993, 40:00-48:00).

⁸¹ No original: “d’une vision dont Oliveira a su conserver le souvenir durant presque soixante ans”.

Como a fotografia, o cinema trabalha com pedaços capturados de materiais preexistentes por meio de processos químicos de fixação. O filme, porém, trabalha o efeito da duração, que distingue a fotografia do cinema, para representar a capacidade fantasmática distintiva das obras filmográficas, como “uma maneira de fixar o espírito” (in BAECQUE; PARSI, 1999, p. 65), na medida em que é o movimento (a duração, a transformação) o que atesta a sobrevivência/continuidade do espírito de Angélica.

Para Manoel de Oliveira, cada filme seria a síntese imaterial, fantasmática (mas artisticamente trabalhada via enquadramento e montagem), de matérias que lhe são alheias, desde o argumento colocado no papel. O momento da filmagem seria, então, uma experiência teatral, o teatro posto e composto para a câmera.⁸² Se existe uma matéria cinematográfica, nesse sentido, ela seria a película fílmica. Mas mesmo essa tem sucumbido às facilidades do digital e às possibilidades da computação gráfica, que fazem com que o cinema venha se tornando uma arte cada vez mais imaterial. Essa questão da imaterialidade se adensa tendo em conta que o advento do vídeo e da fotografia digital tornou o clique fotográfico um procedimento tão corriqueiro que o ato de fotografar (ou de filmar), em si mesmo, já pouco chama a nossa atenção ou interesse,⁸³ mas é válido lembrar que existiram comunidades que não se deixaram fotografar por acreditarem que a película, ao capturar a luz que emana dos seres, era também capaz de aprisionar a alma.

Susan Sontag comenta, em *Sobre a fotografia*, que Balzac teria, supostamente, semelhante temor do daguerreótipo, pois alegava, segundo Nadar, que: “todo corpo, em seu estado natural, era feito de uma série de imagens fantasmáticas sobrepostas [...], por conseguinte, qualquer operação daguerriana havia de se apoderar de uma das camadas

⁸² Um dos argumentos utilizados por Manoel de Oliveira para justificar sua noção da fantasmagoria do cinema é o seguinte: “qualquer acontecimento verídico filmado e projectado no ecrã não é já a realidade desse acontecimento, mas simplesmente o fantasma dessa mesma realidade [...]. Assim, as imagens tiradas de qualquer realidade vivida ou ficcional são sempre o fantasma dessa mesma realidade” (in BESSA-LUÍS; OLIVEIRA, 2007, p. 96).

⁸³ Hoje em dia a película fotográfica está em desuso, sobretudo depois da falência da Kodak e de a Paramount abandonar o formato 35 mm (GAUDREAU; MARION, 2016, p. 16). Por isso, o uso de câmeras analógicas tornou-se um *hobby* de artistas e entusiastas que desejam recuperar a surpresa de registrar imagens que levam um bom tempo para ficarem prontas. De modo que, a manutenção de uma câmera de película para captar o fantasma de Angélica nas filmagens de 2010 – semelhante a que Oliveira usou para fotografar sua parente morta – não apenas remete ao processo de duplicação de imagem próprio das câmeras Leica, mas também pode ser lida como metáfora da resistência do cinema de arte em tempos de *blockbusters* e suas fórmulas de assegurar o sucesso.

que tinha em foco, destacá-la e usá-la” (apud SONTAG, 2004, p. 125). Numa reflexão mais técnica sobre esse aspecto fantasmagórico das reproduções fotográficas, Roland Barthes, em *A câmara clara*, discute, mais precisamente, a prática oitocentista de se fotografarem cadáveres destacando, exatamente, “a confusão perversa” entre o real e o vivo que se pode depreender dela, uma vez que “o cadáver está vivo *enquanto cadáver*: é a imagem viva de uma coisa morta” (BARTHES, 2015, p. 69).

Há num cadáver grande potencial fotogênico, pois se trata de um corpo humano tornado objeto por sua fixidez. O cadáver de Angélica, antes de seu despertar, posa para a foto como uma modelo profissional, que respeita a duração da pose. Nesse aspecto, toda pessoa fotografada é um cadáver em potencial, pois a sua foto envolve aquilo que Barthes (2015, p. 17) denominou como “essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”, pois é sempre tirada para sobreviver a seu modelo. “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2015, p. 14). O próprio Manoel de Oliveira já defendeu que “os cadáveres são como a última verdade material”, busca-se “tomar contato com o mistério, mas não podemos ir para além”, pois “a realidade morre e, para subsistir, é preciso que volte sob a forma de um mito. Isso, sim, permanece” (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 62 e 61).

Na “Pequena história da fotografia”, Walter Benjamin (1996, p. 93) destaca que, diferente dos quadros de retratos, toda foto de uma pessoa “reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’”. De modo semelhante, Susan Sontag (2004, p. 18) discute a relação entre aquele que fotografa e aquilo que é fotografado, acentuando que “tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa)”. Especialmente no tempo do analógico, e apesar das possibilidades de efeitos especiais, diante de uma foto sobrevém a convicção de que o seu conteúdo de fato isolou, na continuidade do tempo e do espaço, um fragmento da vida. É um duplo fantasmático desse fragmento. Ao fotógrafo seria então concedido o poder de fixar a realidade – e, assim, “participar da mortalidade” –, retirando, com o clique, certo momento do fluxo temporal. Daí o perfeito imbricamento entre Isaac e Angélica, que faz com que eles compartilhem o protagonismo.

Imbricamento esse que se assemelha ao constante jogo de dualidades entre Consuelo-Aura e Llorente-Felipe, em *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, que embaralha as fronteiras entre o vampiro e a vítima, o fantasma e o vivente para, em um processo semelhante de protagonismo compartilhado, transgredir a barreira da decadência e da morte, eternizando o jogo erótico da sedução, o infinito reconstruir do duplo andrógino.

É curioso que, o fantasmagórico e o vampiresco, que confluem em *Aura*, sejam revelados, justamente, por meio da fotografia, dos *daguerreótipos desbotados*. A foto, que é inimiga tanto do fantasma, quanto do vampiro, porque constitui prova cabal da não naturalidade da sua forma de vida, não apenas confirma que a velha Consuelo e a bela Aura são a mesma pessoa, segredo rapidamente pressentido ao longo da leitura, como traz à luz a verdadeira surpresa da obra: o jovem historiador Felipe e o falecido general Llorente também são um e o mesmo, são a outra metade de Aura-Consuelo.⁸⁴

O retrato desse cavalheiro antigo, vestido de militar: a velha fotografia com as letras num canto – *Moulin, Photographe. 35 Boulevard Haussmann* e a data 1894. E a fotografia de Aura: de Aura com seus olhos verdes, seu cabelo negro preso em cachos, reclinada sobre essa coluna dórica, com a paisagem pintada ao fundo [...]: Aura e a data 1876 [...]. Você verá, na terceira foto, Aura em companhia do velho, agora vestido à paisana, ambos sentados em um banco, num jardim. A foto se apagou um pouco; Aura não se mostrará tão jovem como na primeira fotografia, porém é ela, é ele, é... você. Você põe essas fotografias perto dos olhos, ergue-as até a clarabóia; tapa com uma mão a barba branca do general Llorente, imagina-o com o cabelo preto e sempre se encontra, apagado, perdido, esquecido, porém você, você, você. A cabeça lhe dá voltas [...], cai esgotado sobre a cama, toca em suas faces, nos olhos, no nariz, como se temesse que uma mão invisível lhe tivesse arrancado a máscara que você trouxe durante vinte e sete anos: essas feições de borracha e papelão que durante um quarto de século cobriram sua verdadeira face, seu rosto antigo, o que você teve antes e tinha se esquecido. (FUENTES, 1981, p. 63-64)

Esse tipo de sobreposição sugerida entre duas personagens é potencializada, em *O Estranho Caso*, durante a sequência do primeiro sonho de Isaac, em que ele e Angélica sobrevoam o rio Douro, num abraço definitivo, como um ser único constituído por duas metades. Como na pintura de Chagall, a cena relaciona o efeito do

⁸⁴ É justamente o índice de reconhecimento que as fotografias constituem que se elimina da adaptação cinematográfica de Damiano Damiani, *La Strega in Amore* (1966), de maneira a transformar a narrativa de Carlos Fuentes em uma convencional história de bruxas e vampiros, em que cabe a uma das vítimas, chamada agora Sergio, e não mais Felipe, resistir à sedução e queimar o monstro.

enamramento à suspensão do tempo (e da realidade cotidiana), que sublimaria o tão esperado encontro do andrógino, cindido em dois no princípio dos tempos.

Assim como Chagall, Oliveira associa o conceito de enamramento como uma ativação da imaginação, fazendo a sequência do voo dos amantes confluir com a dimensão metalinguística do filme, que tanto remete a Méliès, quanto ao *leitmotiv* da androginia na filmografia oliveiriana, transformando-se numa imagem metafórica do seu percurso pessoal como cineasta, assim como Chagall utilizou seus quadros para falar de si mesmo, da sua terra natal e de suas experiências amorosas (DELGADO, 2018, p. 16).

Tal como os quadros de Chagall [...], também o filme de Manoel de Oliveira *O estranho caso de Angélica* nos convida a suspender as regras do nosso mundo, a sair da realidade comum e a entrar numa realidade diferente, mais elevada, a da arte. Neste domínio é possível pairar, voar, “viajar fora do tempo”.⁸⁵ Este viajar fora do tempo é diferente de viajar no tempo, o que implicaria ainda os limites da distinção entre passado, presente e futuro, e sobretudo a limitação da contingência ou destino, representando uma linha de direcção inalterável. Como espaço situado fora do tempo, a arte é sinónimo de liberdade e de eternidade. (DELGADO, 2018, p. 14)

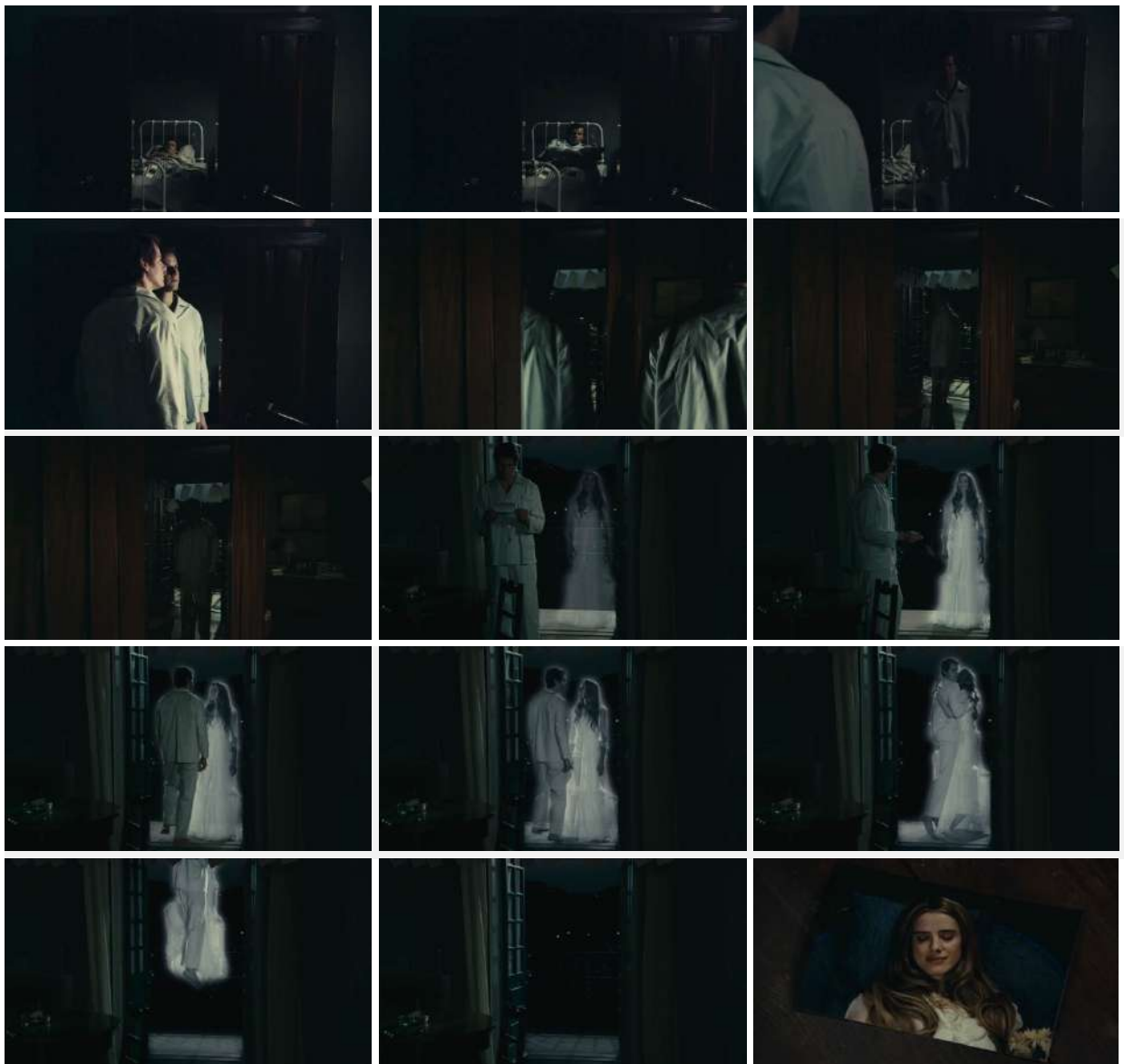
Em última análise, a cena do voo sobre o Douro remete, ainda, ao próprio processo de autoadaptação, de que resulta *O Estranho Caso*, pois a imagem do correr do rio sobreposta ao pairar dos amantes pode ser associada ao conto poético “Rios da terra, rios da nossa aldeia”, em que Manoel de Oliveira aproxima a paisagem do Douro à sua própria vida e arte:

Como homem do Porto e do cinema fiquei mais apegado ao Douro, que este sim “é o rio da minha aldeia” [e não o Tejo, como para Fernando Pessoa]. Nele me vejo e me revejo como num espelho multifacetado, pois ontem era uma cousa e hoje já é outra, outra será certamente amanhã. Assim como ele mudou também eu mudei e já não sou hoje o que fui ontem e não serei amanhã o que sou hoje. O que quer dizer que a vida corre por dentro da gente como as águas nos cursos talhados para os rios até chegar ao seu finamento. (in BESSA-LUÍS; OLIVEIRA, 2007, p. 89)

⁸⁵ A autora recupera, aqui, a expressão do próprio Manoel de Oliveira, que surge na voz do cineasta durante a narração em voz *over* do filme *Porto da Minha Infância*.

A sequência do voo, na sua dimensão metalinguística, vem, por fim, salientar um elemento comum tanto à fotografia quanto ao cinema, que é a moldura. Pois ela começa, tem abertura, com uma espécie de sinfonia de duplicações, cujo jogo cênico é trabalhado pela recorrência insistente da moldura. Primeiro, a moldura do espelho do quarto de Isaac, o objeto que ele sempre vê ao acordar e cuja moldura separa a imagem do ator da imagem do seu reflexo, que o duplica. Depois, a moldura da janela que se sobrepõe a do espelho, que também a duplica. Por fim, a moldura da foto de Angélica, que distingue a imagem colorida, fixa e recorrente da atriz do seu dinâmico e sorridente fantasma a preto e branco, que semelhantemente a duplica. É a moldura da janela que demarca, fisicamente, a separação entre a vida e a morte, entre o corpo físico de Isaac e a sua forma espectral, que lhe é necessária para passar para o lado de lá da existência, onde Angélica o espera.

Figura 16. Fotogramas da abertura da sequência do voo dos amantes



Fonte: *O Estranho Caso de Angélica* (2010, 37:17-38:55).

Segundo Jacques Aumont (2012a, p. 150), “a moldura é o que separa, perceptivelmente, a imagem do que está fora dela”. Na cena do espelho, o reflexo de Isaac, circunscrito pela moldura, duplica-lhe a figura, de maneira a propor uma reflexão sobre a ambiguidade das imagens. Como identificar, numa foto ou num filme, a diferença entre uma pessoa e seu reflexo? As possibilidades dessa discussão adensam quando Isaac, ao ultrapassar a moldura da janela, torna-se capaz de passar para o lado de lá da existência, mesmo não estando morto ainda, e, feito temporariamente espírito, recebe com antecedência o abraço de Angélica, que o conduz no voo sobre o Douro.

Nessa sobreposição de molduras, a famosa metáfora do cinema como moldura da *janela aberta para o mundo*, de André Bazin, surge como possibilidade de atravessar os limites de uma outra moldura, que é o corpo, prisão da alma, segundo a tradição judaico-cristã.

Todavia, o cinema tem um poder que, à primeira vista, a fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver. [...] Quando se define a Foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não *saem*: estão anestesiados e fincados, como borboletas. (BARTHES, 2015, p. 53)

Num segundo sonho, que toma o aspecto de pesadelo, Isaac é visitado por um pintassilgo fantasmático que sobrevoa sua cama e que, atravessando também a moldura da janela, voa livremente. Ao descobrir, pela manhã, que o pássaro engaiolado da pensão havia morrido, Isaac parece perceber que morrer seria também para si a única forma de libertar-se de seus dilemas.⁸⁶ Curioso notar que sua atitude nesse momento de estalo é correr com todas as forças pela cidade até o jazigo de Angélica.

Na sequência da corrida, Isaac enfrenta sua inação quase fotográfica com o movimento que é próprio do cinema. Percorre, de uma extremidade à outra, a moldura

⁸⁶ No roteiro-fonte, esta cena explicitaria uma atuação de Angélica que se pode compreender como diabólica, pois seria ela, pessoalmente, quem teria matado o pintassilgo, durante o segundo sonho de Isaac: “Angélica, depois de levantar o pano, com as mãos transparentes atravessa as finas grades da gaiola simulando agarrar o pintassilgo. O pintassilgo, empoleirado no pau que atravessa a gaiola, dorme com o bico metido debaixo da asa. As mãos de Angélica retiram com um pintassilgo saído do primeiro, fosforescente e esvoaçante, acaricia-o, levando-o junto à cara. [...] Angélica segura, agora, numa só mão o pintassilgo fosforescente que, esvoaçando, se esforça por fugir e, com a outra, cobre novamente a gaiola com o pano. Sai, rodando pela frente, sobre a direita e subindo obliquamente para o tecto (da esquerda para a direita e de baixo para cima)” (OLIVEIRA, 1988, p. 45).

dos planos, enfrentando-a. A câmera, também, desperta da fixidez, aumenta o desafio e faz durar o esforço da personagem em transpassar os limites de sua existência física e atingir o plano misterioso da imaterialidade. Em cerca de 3 minutos, a câmera perpassa, com paronâmicas horizontais, várias das locações que havia mostrado, aos poucos e pontualmente, ao longo de toda a película. Engaiolado neste mundo, por detrás das grades da porta do cemitério, Isaac prossegue a sua corrida, sucumbindo, por fim, no campo das oliveiras.

Figura 17. Fotogramas da sequência da corrida de Isaac



Fonte: *O Estranho Caso de Angélica* (2010, 1:22:45-1:25:50).

O fotógrafo Isaac corria não se sabe para onde. Corria em busca da imagem que o fascinava tanto, do semblante desaparecido, aparentemente inerte e risonho, que continuava presente nas fotografias e na imaginação? Essa corrida desesperada, que tanto o fazia ofegar, o arrastaria ao próprio espaço sem fundo de onde a imagem jorrava: correria torpe que o levaria ao encontro de uma desconhecida morte (BARBOSA, 2014, p. 256).

Assim, “Isaac mergulha progressivamente num mundo de fantasmas, seguindo Angélica na direção da sua própria imaterialidade” (BENIS, 2017, p. 7), mas a ascensão espiritual de Isaac é trabalhada com uma sutileza irônica muito característica do cinema oliveiriano, da qual é exemplo emblemático o *defeito de caráter* tematizado no longa-metragem anterior, *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009), filme no qual o mesmo ator (Ricardo Trêpa) confia a uma desconhecida (Leonor Silveira), sentada a seu lado na longa viagem de trem, o impacto que teve sobre a sua maneira de levar a vida uma desilusão amorosa. Ele ressentia-se de não ter enxergado logo, por detrás da beleza angelical de Luísa (Catarina Wallenstein), a figura vilanesca e vil de uma ladra, em tudo oposta à sua autoimagem de persistente trabalhador. Não estaria Isaac às vésperas de semelhante desilusão? Seria Angélica mais confiável do que Luísa?

A credibilidade da criatura à qual Isaac confia o destino de seu próprio duplo spectral é sutilmente posta em xeque pelo não resolvido enigma do sorriso de Angélica, construído segundo a iconicidade da Mona Lisa – cuja imagem se faz insistentemente presente, juntamente com fotografias de José Régio, na casa de Manoel de Oliveira das filmagens de *Visita, ou Memórias e Confissões* (1981); duas figuras recorrentemente associadas, em seus filmes, às incertezas da vida e à beleza da arte.⁸⁷

⁸⁷ A respeito desse aspecto do cinema oliveiriano vide, em especial, *Mon Cas* e a análise que deste filme faz Silva (2014). Destaca-se, também, que o quadro de Da Vinci remete, ainda, para Manoel de Oliveira, à própria distinção entre fotografia e cinema, tematizada por *O Estranho Caso*. Como se percebe na exemplificação articulada pelo cineasta na sua “Conferência na Universidade de Roma Tor Vergada”: “Isto faz com que me ocorra de novo a questão da *imagem-movimento* em contraponto à *imagem-fixa*, isto é, ao *plano-fixo*, com imagem-fixa, como no caso da pintura clássica, o que me faz voltar a da Vinci com a *Gioconda* e a força que do quadro se solta pela total fixidez de todos os seus elementos. Ou, o seu quadro da *Anunciação*, onde apesar das asas do anjo, preside igual e total fixidez. O que de certo modo parece contrariar a ideia de *cinema-movimento*, porque é precisamente da permanência da fixidez que advém toda a força destes dois quadros. Quero com isto significar que tempo e movimento se equivalem, cada qual aplicado na sua circunstância. Voltando a Deleuze [...], acrescentarei que dar forma ao pensamento é a expressão mais elevada do cinema, sem, contudo, reduzi-lo a um pensamento, ou à ilustração deste, pois que o cinema é a, ou uma, expressão da vida, enquanto o pensamento é a reflexão sobre esta” (in BESSA-LUÍS; OLIVEIRA, 2007, p. 99).

Cabe, portanto, indagar de que maneira Angélica se diferenciaria de sua mãe requintada, no seu orgulho de classe, e da sua irmã freira, em seus preconceitos religiosos; as quais, por motivos diferentes, igualmente enxergam em Isaac alguém inferior, seja pela condição social, seja pela origem judaica. Será que a diferença não se daria apenas pelo fato de Angélica não possuir voz (não ser audível)? Afinal, “o poder simbólico é um poder de fazer as coisas com palavras”, meio mais direto, embora não seja o único, de “impor às outras mentes uma visão, antiga ou nova, das divisões sociais” e que depende “da autoridade social adquirida nas lutas anteriores”, visto que “o capital simbólico é um crédito, é o poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor o reconhecimento” (BOURDIEU, 2004, p. 154).

Caberia, ainda, perguntar se Isaac poderia ter um destino diferente das demais personagens masculinas dos dramas românticos do cinema de Manoel de Oliveira, manobrados por mulheres potencialmente devastadoras, representadas ora em excesso de libido, como a Bovarinha de *Vale Abraão*, a quem seus amantes nunca satisfazem inteiramente, ora nos limites da frigidez, como a Mme de Clèves de *La Lettre*, que recusa estar com o homem que ama, mesmo depois que a viuvez lhe retira os impedimentos.

No artigo intitulado “A mulher na montra e o homem olhando para ela”, Fausto Cruchinho interpreta esse caráter potencialmente perigoso das personagens femininas oliveirianas como resultante do ponto de vista voyeurista pelo qual elas são mostradas, via de regra, como objetos do olhar masculino. Segundo o autor, “a mulher [...], em Oliveira, expõe-se como numa montra, à vista de todos e também do cineasta”. Seria “essa exposição [o que] possibilita um julgamento moral e estético, como se a mulher fosse um objeto cuja beleza e cuja moral fossem, simultaneamente, produto da invenção do homem e sujeito incompreensível, talvez por não ser humano”. A mulher surge, assim, “como objeto de fruição erótica e sujeito de uma interrogação ontológica”. Por isso, a câmera “expõe o homem numa posição de debilidade diante da mulher”. A solução do andrógino, “ser assexuado”, ou feito completo, pela reunião dos sexos, “ajudou Oliveira a resolver e pacificar o dilema [amoroso] no seu cinema” (in FERREIRA, 2012, p. 154 e 162) ou, antes, fez com que ele se intensificasse, pela dimensão utópica dessa solução tangencial.

Angélica e Isaac estariam, de fato, em sintonia amorosa? Comporiam duas partes do mesmo ser andrógino? A relação entre eles é horizontal? Muitas vezes, “esquece-se de que a verdade da interação nunca está inteira na interação tal como esta se oferece à observação”, pois existem “estratégias de condescendência, através das quais os agentes que ocupam uma posição superior [...] negam simbolicamente a distância social, que nem por isso deixa de existir”, de maneira a garantir “as vantagens do reconhecimento concedido a uma denegação puramente simbólica da distância” (BOURDIEU, 2004, p. 154).

A força de atração do fantasma de Angélica, como agente da classe dominante, lança dúvida sobre o poder de escolha de Isaac. Quando observado o relacionamento entre eles para além do âmbito do artista e sua obra-prima⁸⁸ – na dimensão metalinguística que se revela na construção das diferentes formas do duplo localizáveis (e localizadas) no filme –, a problemática social poderá trazer luz a alguns dos descompassos que reforçam o incomodativo da obra.

⁸⁸ E, quem sabe, ainda mesmo nesse contexto artístico-metalinguístico, se lembrarmos que o angélico Dorian Gray irá se transformar no diabólico assassino de Basil Hallward, o pintor e criador do retrato fantástico que lhe carregaria o fardo dos crimes, a decadência do envelhecimento. Passado o episódio em que a criatura aniquila o criador, Dorian Gray irá, por muito tempo ainda, voltar a se sentar “diante do quadro, volta e meia odiando o retrato e a si mesmo, outras vezes porém cheio do orgulho do individualismo que representa metade do fascínio do pecado” e sorrir, sorrir “com um prazer secreto, ante a sombra disforme que suportava a carga que deveria ser a dele” (WILDE, 2012, p. 136).

2.4 Entre pupilas brancas e fotografias que se mexem

Assunto clássico da ficção, e recorrente também em outras formas de representação artística, as figurações do duplo e os artifícios de duplicidade na literatura, no teatro e no cinema compõem, sem dúvida, um tema fascinante de investigação, sobretudo no que diz respeito a seu potencial de discussão cruzada com as temáticas da morte e da loucura. A proposição de Freud de que o duplo surge com maior estranheza quando o texto ficcional aparentemente move-se no âmbito da realidade comum e nela faz manifestar o elemento mágico ou sobrenatural é significativa para a compreensão do desconcerto que a peça de Lúcio Cardoso e o filme de Manoel de Oliveira provocam no público, pois ambos dificultam, justamente, que o receptor possa decidir com certeza se está diante de um universo mágico ou de algo semelhante à realidade, de maneira que, ao mesmo tempo em que tudo o que produz efeito inquietante na vida também o produz nas duas obras, isso é experienciado nelas com certa naturalidade. De fato, as duas situações ficcionais surgem à semelhança de “quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico” (FREUD, 2010a, p. 362). No sentido do inquietante como “algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p. 360).

Esse aspecto do conceito freudiano de estranhamento, ou inquietante, relaciona-se diretamente com a tematização do estranho, tal como Manoel de Oliveira a pôde identificar na própria obra ao autoadaptá-la, quase sessenta anos depois, e como surge semelhantemente na peça de Lúcio Cardoso concentrada em uma personagem de mesmo nome que também corrobora uma manifestação sobrenatural. Manifestação essa que, seja o cadáver ressuscitado ou a vampira de almas, cede, em alguns momentos, seu lugar de destaque para o estranho das situações cotidianas: o trabalho (ou a falta dele), o amor (e suas decepções), a sanidade (ou a falta dela), a morte (inevitável para todos). Mas também o estranhamento enquanto procedimento formal, e não mais elemento temático, é pertinente para a discussão de ambos os textos. Conceito clássico dos formalistas russos, definido por V. Chklovski, o estranhamento diz respeito ao “procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (in TOLEDO, 1976, p. 45). De maneira que ele pode ajudar a pensar as

particularidades formais utilizadas, relacionadas quer ao rebuscamento vocabular da peça quer ao emprego do antinaturalismo como técnica de filmagem.

Para Chklovsky, a própria arte é o processo de *singularização* de determinado elemento corriqueiro, tornando possível desfamiliarizar nosso olhar sobre ele. É a isso que denomina estranhamento (*ostraniene*), em consideração de que toda obra de arte faz com que nos distanciemos (e estranhemos) a maneira como apreendemos o mundo. Mas a apropriação posterior de seu conceito tornou-o distintivo, não mais da arte em si, e sim, especialmente, daquelas obras que, como essas duas, investem, com destacado afínco, em retirar a automaticidade do olhar sobre algo, para tornar possível refletir a respeito, uma vez que só desperta interesse o que é inusitado, o que se destaca do comum e do esperado. Isso significa que, por meio do processo de singularização, mesmo o objeto ou a situação mais ordinários podem se transformar em casos extraordinários, sendo, pois, a contaminação entre ordinário e extraordinário a forma mais efetiva de *ostraniene*. Isso se manifesta nos dois textos pelo desacordo entre a linguagem erudita (para os padrões técnicos do teatro e do cinema enquanto espetáculos) e o conteúdo fantástico (pelos parâmetros do senso comum acerca de obras sobre fantasmas e vampiros) que neles se cruzam.

Em vista disso, o duplo de pupilas brancas e o duplo espectral a preto e branco, que emanam das personagens protagonistas das duas obras (Angélica e Angélica-Isaac), podem ser compreendidos como desdobramentos inquietantes que se diferem do sentimento do inquietante comumente provocado por fantasmas e vampiros porque surgem em textos que também atingem o estranhamento na sua forma e no seu modo de contar. O efeito duplicado de estranheza que, com isso, provocam é, afinal, de outra (uma terceira) ordem. O seu incômodo conduz mais diretamente a indagações no sentido do humano: o valor da beleza ou do trabalho, a inevitabilidade da morte, a dúvida sobre a existência de Deus, entre outras. Porque permanecem em estreita relação com o mundo como o conhecemos, atinam também para problemáticas sociais que, se não deixam de ter implicações em obras como o *Drácula* de Bram Stoker e o *Phantom* (1922)⁸⁹ de F.W. Murnau, não a têm com a mesma imediatez e reflexo no cotidiano.

⁸⁹ Obra que vem bem a propósito para pensar a figura, apenas discretamente fantástica, do fantasma de Angélica em *O Estranho Caso*, já que nesse filme, diferentemente do que mais se conhece da obra de Murnau, como *Nosferatu* ou *Faust*, a imagem do fantasma não é concreta, não visa uma ambiência

Pois, embora as duas obras *flertem* com o universo mitológico dos fantasmas e dos vampiros, tal como ele é apropriado pela literatura gótica vitoriana e pela vanguarda cinematográfica expressionista, seguem novos (e provocativos) caminhos estéticos, com certa semelhança entre si, sobretudo na maneira como oferecem discussões voltadas, de fato, à presença corriqueira da morte e da loucura na vida comum e como isso se intensifica nos momentos de crise e em espaços geográficos mais resistentes a transformações sociais. Por meio da representação de casos extremos, fora dos parâmetros de normalidade do mundo natural, ambos os textos acabam por revelar os lados obscuros da vida em sociedade e a fragilidade dos indivíduos no seio de um suposto processo sócio-histórico de avanço contínuo, apregoado pelo desenvolvimento tecnológico.

Em provocativa interpretação das transformações sociais associadas à modernidade, Anthony Giddens (1991, p. 39) discute os traços distintivos que separam o moderno do pré-moderno:

A reflexividade da vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter. [...] Em todas as culturas, as práticas sociais são rotineiramente alteradas à luz de descobertas sucessivas que passam a informá-las. Mas somente na era da modernidade a revisão da convenção é radicalizada para se aplicar (em princípio) a todos os aspectos da vida humana, inclusive à intervenção tecnológica no mundo material. Diz-se com frequência que a modernidade é marcada por um apetite pelo novo, mas talvez isto não seja completamente preciso. O que é característico da modernidade não é uma adoção do novo por si só, mas a suposição da reflexividade indiscriminada – que, é claro, inclui a reflexão sobre a natureza da própria reflexão.

José de Sousa Martins (2008, p. 20) direciona essa discussão mais ampla sobre a *reflexibilidade indiscriminada*, que os tempos modernos provocam na realidade social, mais especificamente à sociabilidade das pessoas comuns:

A modernidade se propõe muito mais como estratégia de compreensão e de administração da irracionalidade e contradições da sociedade capitalista do que como disseminação ilimitada da racionalidade

horrorífica explícita, mas antes surge de maneira metafórica, para designar o fenômeno do duplo, tal como ele se reflete no filme, relacionado à obsessão amorosa de um jovem poeta.

ocidental e capitalista. O que se propõe à vida de todos os dias do homem moderno e [mesmo do] contemporâneo não é essa racionalidade ilimitada, mas seus problemas, sua inconclusividade, suas dificuldades. O homem comum tem que descobrir e inventar caminhos para superá-las. A modernidade se instaura quando o conflito se torna cotidiano e se dissemina, sobretudo sob a forma de conflito cultural, de disputa entre valores sociais, de permanente posição da necessidade de optar entre isto e aquilo, entre o novo e o fugaz, de um lado, e o costumeiro e tradicional, de outro.

Esse constante repensar as formas de levar a vida que os dois sociólogos identificam como característica central dos efeitos da modernidade sobre as relações sociais, mesmo no âmbito cotidiano e nos mais diferentes extratos da sociedade, ganha potência quando “relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1996, p. 224). Walter Benjamin está pensando na articulação historiográfica do passado quando faz uso dessa expressão, mas ela também pode jogar luz sobre a privação provocada por uma época de crise, aqui simbolicamente representada pelos poderes sobre-humanos das Angélicas, sobretudo em suas manifestações duplicadas que tanto pavor provocam. “O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (BENJAMIN, 1996, p. 224).

Em reflexão a respeito de como a falência do universo comum provoca, na obra de Dostoiévski, a negação do mundo racional rumo ao completo caos sem que isso destitua completamente a esperança, Lúcio Cardoso escreve em seu diário (2012b, p. 46) que “Dostoiévski ou é satânico ou divino, mas é sempre angélico”. A principal definição de “angélico” no *Dicionário Aurélio* é descrita como “relativo a, ou próprio de, anjo(s)”, mas a sua terceira acepção proporciona uma maior amplitude significativa para a palavra: “belo ao extremo, ou perfeitíssimo”. Assim, angélico surge, sobretudo no caso de Lúcio Cardoso, como expressão de estados-limite, para bem ou para mal. Já o angélico em Manoel de Oliveira nos parece se identificar melhor com a etimologia da palavra. Do grego *angelikós* pelo latim *angelicus*, angélico se refere ao “mensageiro”.

A imagem espectral (fotográfica) que surge como o duplo da Angélica filmica é aquela que vem trazer informações novas (sobre a morte), sem necessário ajuizamento se são elas boas ou más. Portanto, no cerne da obra encontra-se uma reflexão resignada sobre a inevitabilidade da morte (desde o texto-fonte). Não se lamenta a finitude do corpo, mas investe-se na curiosidade que este fato definitivo provoca, inevitavelmente.

O que viria a seguir, se existir de fato uma pós-morte? Esse direcionamento é depreendido, por exemplo, do seguinte trecho de entrevista a Manoel de Oliveira em que o cineasta faz clara alusão a *O Estranho Caso*:

[...] quando li o *Guerra e Paz* [do Tolstói] há um momento em que um nobre foi ferido e está no seu quarto, está duvidoso e pergunta-se a ele próprio: mas afinal o que é a morte? E ele está nesta indecisão e passa o olhar pelo quarto e “ah! é uma porta”, eu acho isso muito bonito. Mas acrescentando, essa porta materialmente dá saída para o cemitério, mas espiritualmente essa porta tem um novo lado, quer dizer, S. Paulo diz: ressuscitou um homem. Ele não tem resposta concreta, tem entrada para algum lugar, é um enigma que ficará para toda a vida, embora as crenças se façam de mil e uma maneiras. (in ARAÚJO, 2014, p. 146)

Já o ser monstruoso de pupilas brancas que é o duplo da Angélica dramática remete a esses tais estados-limite da existência humana, possuindo uma orientação mais claramente pessimista. A loucura e a morte como estados *perfeitíssimos* da ruína do indivíduo interessam a Lúcio Cardoso num sentido menos abstrato (ou filosófico) e com uma pertinência mais direta e imediata à sua própria maneira de ser. Em trechos dos diários (2012b, p. 203-204) em que ecoa a peça “Angélica” fica evidente que a personagem vampírica diz respeito a questionamentos de si mesmo exteriorizados e ficcionalizados pelo escritor-dramaturgo:

Dentro de mim, sombra – mas fria e calma. Fora, sombra onde cumpro os gestos que todos sabem. O que aprendemos, é como nos ocultar de um modo banal, como toda a gente mais ou menos se oculta. O que ocultamos, é o que importa, é o que somos. Os loucos, são os que não ocultam mais nada – e em vez dos gestos aprendidos, traduzem no mundo exterior os signos do mundo secreto que os conduz.

* * *

[...]

Sim, é tempo. Se tenho que existir, é pelo esforço da minha atenção. Lúcido e calmo, devo olhar o que se desprende de mim como fragmentos abandonados de uma figura que se esculpe. Agora vejo os meus contornos. Os meus vazios, é o que reconquistei até agora. De ausências é que me formo. Revejo-me no espelho imenso da minha desolação – mas é assim de pedra que me quero.

* * *

Não, a carne é inútil, impossível é contentarmo-nos com tão pouco. O único caminho é ser casto, ante a sensação de pobreza que a posse física nos transmite. A tanto desejo de expansão – de aniquilamento quase – esbarramos com um muro que recebe os nossos soluços com a tristeza impassível das coisas vedadas. E se não sugamos a alma, se

não morremos desse beijo, o que temos entre nossas mãos, por cinco minutos, é um cadáver.

* * *

Esse outro, que encontrei hoje e que conheço há tantos anos. Sempre o adivinhei, mas nunca houve palavras entre nós. E de repente, após todo esse tempo, a pretexto de liberdade, mostrou-se cínico. Olhei-o na sua fome de vida, e confesso que tive a impressão de avistar algo sinistro em seu olhar.

17 – Aqui estou eu, como diante de um espelho. Minha imagem inteira se projeta – um esforço apenas, deteriorado por todas as espécies de sonhos. Sinto-me de pé à espera da transformação – sei, sei dolorosamente que me transformarei – e enquanto isto ouço escorrer dentro de mim este sangue escuro feito pelos detritos de tudo o que amei, de tudo o que concebi e que supus mais alto. Há um inverno permanente que me cerca – sinto que me falam ao ouvido, palavras que ninguém jamais escutou – e a solidão traça seus estreitos caminhos, quando o mar bate e o tempo fala de suas débeis conquistas. Não somos ISTO – o que existe, está além, muito além de nós. As vozes que escuto, são sombras da verdade. A verdade é tudo ainda que não adivinhamos.

Se a morte é uma porta, como quer Oliveira, ela nos surge como um muro, na percepção de Cardoso. Nos dois, o interesse pela *verdade* enquanto *enigma* é algo a que não se pode chegar, senão por meio da própria loucura e da própria morte, vindas ou não por um mensageiro, resultantes ou não de um estado-limite. A singularidade dessas duas personagens que recebem o nome ambíguo de Angélica evoca, no mesmo sentido, a relação estreita que existe nas dicotomias – vida e morte, fé e descrença, normalidade e loucura, riqueza e pobreza, realidade e sonho, beleza e feiura. Essas categorias binárias conduzem ao fato de que a existência de um polo pode requerer a aniquilação do outro, de maneira a desestabilizar o equilíbrio corriqueiro do cotidiano. É apenas abrindo mão da vida que Isaac poderá vivenciar sua paixão pela Angélica oliveiriana. Será necessário o suicídio para que a Angélica cardosiana não precise lidar com o fim (e a morte) da sua beleza. Os dois autoaniquilamentos confluem com o encontro do fotógrafo com seu outro espectral e o da vampira com seu outro de pupilas brancas, um e outro agem em confiança de que possuem algum controle sobre o que está por vir na sequência, na incógnita do fim das páginas, cair da cortina ou surgir dos créditos finais.

Sabe-se que o espetáculo do desdobramento de personalidade no outro – tema abundantemente ilustrado pelo romance e pelo filme de terror – é uma experiência de efeito aterrorizante garantido. Pensava-se tratar com o original, mas na realidade só se havia visto o seu duplo

enganador e tranqüilizador; eis de súbito o original em pessoa, que zomba e se revela ao mesmo tempo como o outro e o verdadeiro. Talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligado aqui à simples descoberta de que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror mais profundo: do eu mesmo não ser aquele que pensava ser. E, mais profundamente ainda, de suspeitar nesta ocasião que talvez não seja alguma coisa, mas nada. (ROSSET, 2008, p. 92)

O gesto de duplicidade comum às personagens protagonistas possui a sobriedade das grandes reflexões metafísicas. Contudo, é também possível entrever algo de cômico nos traços horríficos dessas duplicações, ainda que elas jamais convidem propriamente ao riso. Encontra-se, nos dois textos, uma certa opacidade e indefinição de gênero que chama a atenção para o caráter impreciso e fragmentário da ficção moderna, em seu esforço de representação de um mundo em constante mudança. Uma percepção estética que torna urgente uma interpretação crítica e tanto mais necessária uma indagação política.

As duas Angélicas sobre-humanas são mulheres ricas de província que parecem seguir o seu padrão de normalidade apesar de provocarem o inquietante nas demais personagens e o estranhamento nos leitores e nos espectadores. Se a nós e a elas as duas falam sobre a morte e a loucura, como algo a se temer ou a se buscar, isso se sustenta num microcosmo em que elas surgem como um *perigo*, como o lado perverso de uma tradição que é preciso rever e atualizar aos novos tempos. Nesse sentido, cada uma das personagens que interagem com as figuras protagonistas possibilitam uma visada diferente acerca da realidade social assim representada.

É em vista disso que se faz necessário observar, de forma mais detida, como a construção dos dois conjuntos de personagens vem a contribuir com a discussão das figurações do duplo nas personagens protagonistas, para melhor esclarecer de que maneira a sobrevivência de gestos autoritários por meio das Angélicas e seus duplos está relacionada com um questionamento (político) de mundo, em atenção ao contraste entre diferentes dinâmicas sociais, empreendido similarmente pelo texto da peça do brasileiro Lúcio Cardoso e pelo filme do português Manoel de Oliveira, com resultados não necessariamente semelhantes.

CAPÍTULO 3: PERSONAGENS QUE NÃO SÃO ANGÉLICAS

3.1 A personagem entre literatura, teatro e cinema

A personagem¹ é o eixo semântico da narrativa, constituindo a entidade ficcional por excelência. De maneira que ela (esse *homo fictus*, *persona* ou *simulacro*) é o elemento constitutivo que mais confortavelmente perpassa artes tão diversas quanto a literatura, o teatro e o cinema, já que a sua importância em termos de conteúdo sobrepõe a sua função formal, como uma das instâncias da narrativa.² Em discussão a respeito de como a personagem perpassa vários gêneros literários e os espetáculos teatral e cinematográfico, Anatol Rosenfeld (2018, p. 27 e 45, grifo nosso) pontua que:

Em termos lógicos e ontológicos, a ficção define-se nitidamente como tal, independentemente das personagens. Todavia, o critério revelador mais óbvio é o epistemológico, através da personagem, mercê da qual se patenteia – às vezes mesmo por meio de um discurso especificamente fictício – a estrutura peculiar da literatura imaginária. Razões mais intimamente “poetológicas” mostram que a personagem realmente constitui a ficção. [...] Como seres humanos [as personagens] encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam **situações-limite** em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual. São momentos supremos, à sua maneira perfeitos, que a vida empírica, no seu fluir cinzento e cotidiano, geralmente não apresenta de um modo tão nítido e coerente, nem de forma tão transparente e seletiva que

¹ “A palavra personagem é um termo derivado de duas línguas: latim e grego. Em latim, ‘persona’ significa máscara e em grego a palavra ‘prosopon’ significa rosto e esta palavra é utilizada no teatro para significar o jogo entre o falso e o verdadeiro. Na Antigüidade Clássica, os atores usavam máscaras para encenar as peças de teatro que serviam para diferenciar as personagens representadas pelos mesmos durante a peça. Posteriormente, a personagem passa pelo processo de identificação progressiva com o ator (pessoa) e seu papel a representar” (ARRUDA, 2009, p. 10).

² Cf. Brait (2017, p. 37-71) e Reis (2006; 2018, p. 13-41) para perfazer a trajetória dos estudos da personagem na teoria literária, desde as definições de Aristóteles e Horácio até as mais recentes contribuições à narratologia, destacando-se os teóricos-chave desse ramo de investigação: E. M. Forster, Vladimir Propp, A. J. Greimas, Phillipe Hamon e Mikhail Bakhtin.

possamos perceber as motivações mais íntimas, os conflitos e crises mais recônditos na sua concatenação e no seu desenvolvimento.

A partir da observação dessa centralidade³ e dinamicidade da personagem, Carlos Reis (2017, p. 130) identifica que “a personagem é uma categoria com um grande potencial de desenvolvimento em contextos formalmente não literários” e, a partir disso, formula o conceito de *sobrevida* dessa figura de ficção. Segundo ele (2017, p. 130), a personagem “sobrevive não apenas como prática transliterária”, ou como “reconfiguração ícono-literária” transponível para outras artes e mídias, mas principalmente “como conceito operatório”, pertinente aos estudos dos mais diferentes tipos de textos. Nessa proposta de revisão do estatuto da personagem, Reis (2006, p. 31) acaba por instruir a um novo tipo de estudo da personagem, capaz de conciliar uma “perspectiva conteudista” com a “dimensão funcionalista e imanentista” dos seres de papel. Assim, o estatuto ontológico da personagem passaria a ser capaz de contribuir (e não mais atrapalhar) na compreensão da sua função figurativa no texto, em direção a uma maneira de estudar as ficções que não coloque a realidade nem como fronteira nem como linha de chegada.

Em diálogo com a narratologia clássica – tal como ela se constitui nos anos 1960, em torno do número 8 da revista *Communications*; ganha fôlego nos anos 1970, com a análise genettiana do dimensionamento triádico da narrativa (em plano da história, plano do discurso e plano da enunciação); e se consolida nos anos 1980, no sentido da ampliação da interdisciplinaridade –, Reis (2018, p. 22-25) sistematiza o que de novidade aparece nos estudos da personagem na narratologia pós-clássica, dos “anos 90 (e depois)”, envolvendo “temas de incidência crítica que vão dos sentidos simbólicos às visões morais, passando pelas técnicas narrativas que enformam o relato”, em uma “vasta revisão conceptual que exige que a personagem seja olhada sob o signo de uma pluralidade de perspectivas e de manifestações”.

Nesse sentido, uma abordagem atual da personagem de ficção não pode descartar as contribuições oferecidas por várias vertentes do conhecimento, dentre elas Filosofia, Psicanálise, Sociologia, diferentes Semióticas, Teoria Literária, Análises do Discurso, que, centradas na construção do texto, permitem voos ao redor dos

³ “Crie um personagem e você criará uma história [...], a criação de um personagem gera uma ação dramática que revela uma história” (FIELD, 2002, p. 47).

discursos que atravessam esses textos e permitem pensar o objeto real da literatura, que é a condição humana. (BRAIT, 2017, p. 66)

Na sua implicação funcionalista, a personagem literária, segundo Antonio Candido (2018, p. 78), “é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade”, de maneira que ela “está sujeita, antes de mais nada, às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem estabelecer uma estrutura novelística”. A fisionomia e o modo-de-ser das personagens literárias muitas vezes têm como ponto de partida a *descrição*, seja pormenorizada ou concentrada em traços distintivos, mas a construção do seu ser isolado está mais relacionada à concatenação da sua existência no contexto interno da obra, que as faz parecerem mais coerentes e “reais” que as pessoas, pois permite que o leitor as visualize como uma totalidade, ainda que nem sempre a personagem literária se revele como uma personalidade inteiramente apreensível e/ou compreensível.

O romance moderno procurou, justamente, aumentar a *dificuldade* de apreensão do ser fictício, tornando o conhecimento do leitor sobre ele tão parcial quanto o conhecimento que temos sobre nossos semelhantes (e mesmo sobre nós próprios), de maneira a tornar as personagens cada vez menos esquemáticas e mais capazes de surpreender, no limite chegando ao conceito de *anti-personagem* de Fernando Segolin (1999, p. 96), que auxilia na compreensão daquelas personagens modernas que se tornam “uma revisão crítico-metalingüística dos seres narrativos”, desvinculando-se radicalmente de um referente humano e transformando-se em “fantasmas funcionais”.

Para isso, a narrativa da [...] anti-personagem procura criar um jogo onde referentes e contra-referentes, funções e anti-funções, tempo e anti-tempo se entrecroçam, não com o intuito de simplesmente criar uma dialética “positivo-negativo”, “afirmação-negação”, mas com o objetivo de repensar criticamente os seres narrativos. Ou seja, a anti-personagem retoma os constituintes básicos da personagem tradicional e os coloca em relação, não para constituir uma nova personagem, mas com a finalidade de rever metalingüisticamente os vários procedimentos transformativos de que foram alvo os seres ficcionais, com o fito de explicitar sua mentira referencial e sua verdade textual [...], de desnudar o esqueleto significante que sustenta essa ilusória carnadura mimética. (SEGOLIN, 1999, p. 99-100)

Entretanto, essa negação da faceta mimético-representativa da obra literária possui os seus limites, pois todo o “ser verbal mascarado de pessoa” traz, em alguma medida, “enganosos traços referencializadores” (SEGOLIN, 1999, p. 104), que aparecem de forma mais evidentes quando se observa a personagem moderna tal como ela é construída nas artes do espetáculo, seja no teatro ou no cinema.

No teatro, a centralidade da personagem se intensifica. A narrativa é arranjada por meio da ação⁴ e não o contrário, como comumente acontece na literatura e, sobretudo, no romance.⁵ Às personagens, enquanto agentes da ação, cabe dar forma ao enredo, seja num palco vazio, ou contando com diferentes aparatos cênicos.⁶ Décio de Almeida Prado (2018, p. 84) observa justamente que, quando o teatro moderno⁷ “reduz o cenário quase à neutralidade”, faz com que “a soberania da personagem se afirme com maior pureza”. Dirigindo-se diretamente ao público,⁸ dispensando o narrador e filtrando as intenções do autor/dramaturgo, a personagem dramática faz com que a ficção entre pelos olhos e ouvidos, de maneira particularmente persuasiva, pois o ator, na sua presença física, e mesmo quando cindido da personagem (quer por inabilidade técnica ou por intenção estética), traz sempre no olhar, no timbre da voz e na expressão corporal a capacidade de se comunicar *diretamente* com o público, sem intermediações.

⁴ “É interessante notar que a palavra ação e o verbo ‘agir’ fazem parte da terminologia teatral desde os tempos mais remotos. A palavra ‘drama’ em grego significa ação. A palavra ‘ópera’, usada em todas as línguas com o significado de ‘drama musicado’, vem do verbo operar, ou seja, agir. A palavra ‘ator’ que nos dicionários consta como significando simplesmente ‘agente do ato, o que age’, é usada em quase todas as línguas como sendo ‘homem que representa em teatro, cinema, etc.’” (KUSNET, 1975, p. 13).

⁵ Sobretudo quando se está diante do teatro enquanto espetáculo e não apenas da peça na sua forma escrita, carente de palco.

⁶ Entretanto, “a função da personagem teatral não é narrar uma história, mas representar caracteres, sujeitos da mediação do mundo fictício, já que o preceito máximo da forma dramática é a absorção da função narrativa pelas personagens. Ou seja, na forma dramática, a mediação está centrada na personagem que, absorvendo a função narrativa, prescinde do narrador” (ASSUMPCÃO, 2010, p. 69).

⁷ “As características que definiriam, pelo menos durante a primeira metade do século XX, as modernas personagens de teatro [são as seguintes:] personagens isoladas em si mesmas, autocentradas, irresistivelmente tentadas a ver o mundo como imagem invertida de si mesmas, como se diante de um espelho, narcisicamente se fixassem” (JUNQUEIRA, 2013, p. 73).

⁸ Cabe lembrar que “o drama puro – pelo menos o europeu na época pós-renascentista – tende a ser apresentado como se não se dirigisse a público nenhum. A platéia inexistente para os personagens e não há narrador que se dirija ao público. O ator, evidentemente, sabe da presença do público; é para ele que desempenha o seu papel. Mas está metamorfoseado em personagem; quem está no palco é Hamlet, Fedra, Nora, não ou o sr. João da Silva ou a sra. Maria da Cunha. Macbeth não se dirige ao público da Comédie Française, Nora não fala ao público da Broadway. Eles se dirigem aos seus interlocutores, a Lady Macbeth ou a Helmer” (ROSENFELD, 2017, p. 36).

A rigor, poder-se-ia dizer que a personagem teatral tem o poder de agir dentro da signatura astral, a liberdade de assumir o signo e suas consequências, ou seja, há um espaço de ação que é livre para a personagem [...]. Ela pode estar marcada por uma função, designada para uma função, mas recusá-la, assumi-la a meias, ou de uma forma peculiar, sua própria e de acordo com seu caráter. (PALLOTTINI, 2015, p. 180)

Nesse sentido, mesmo as personagens mais padronizadas, caricatas e arquetípicas do espetáculo teatral surgem como individualidades, com significação psicológica e moral que o público é convidado a decodificar, com diferentes graus de dificuldade conforme a época e o gênero da peça.

A personagem constitui, portanto, um paradoxo, porque essa criatura nascida da imaginação do romancista ou do dramaturgo só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma em mãos as rédeas do seu próprio destino [...]. Em tal direção o teatro vai ainda mais longe do que o romance porque, no palco, a personagem está só, tendo cortado de vez o fio narrativo que a deveria prender ao autor. (ALMEIDA PRADO, 2018, p. 101)

O problema da relação (e necessária distinção) entre pessoa e personagem se adensa, portanto, com essa maior liberdade da personagem teatral,⁹ liberada da tinta do escritor e do corte do cineasta. Renata Pallottini (2015, p. 26) observa que “a primeira forma de conhecimento da personagem de que podemos dispor é a visão da aparência física, visão efetiva, quando do espetáculo, ou imaginada, quando da leitura exclusiva de um texto teatral”, pois “as primeiras indicações que nos dá de uma personagem de teatro o seu autor são indicações de seu ser (total, sim), mas fisicamente captáveis, num primeiro momento”. De maneira que a personagem teatral surge, antes de tudo, como pessoa,¹⁰ que se lê primeiro por suas características físicas antes de se ter acesso a

⁹ Cf. o estudo de Antonio Januzelli (1992) sobre o desenvolvimento da personagem teatral conforme os diferentes métodos de preparação de atores e laboratórios dramático-teatrais.

¹⁰ No seu método de treinar atores e elaborar papéis, Constantin Stanislavski (1984, p. 49) discute a relação entre os aspectos físicos e os traços psicológicos das personagens de teatro no sentido de atingir o *oceano do subconsciente*: “Existe um elo direto entre as circunstâncias internas e externas de uma peça. De fato, a vida interior das personagens está escondida nas circunstâncias exteriores da vida delas, isto é, nos fatos da peça. É difícil avaliá-los separadamente. Se penetramos nos fatos externos de uma peça e seu enredo, e chegamos até sua essência interior, indo da periferia para o centro, da forma para a substância, inevitavelmente entraremos na vida interior da peça”.

outros dados sobre ela.¹¹ À exceção de quando surgem primeiro mencionadas nos diálogos anteriores à sua entrada em cena, mas ainda assim à semelhança de quando ouvimos falar de alguém antes de conhecê-lo pessoalmente.

Diante da possibilidade de colocar à frente do público um ser fictício transfigurado em carne e osso, o teatro oferece instrumentos próprios de contribuição ao adensamento psicológico, característico das personagens modernas. Em discussão sobre o pendor psicologizante do teatro de Strindberg, Peter Szondi (2001, p. 58) destaca, por exemplo, a habilidade dele de “se concentrar em seu personagem central”, “seja se restringindo a ele de modo geral (monodrama), seja apreendendo os outros a partir de sua perspectiva (dramaturgia do eu)” e evidencia que, com este tipo de procedimento, “o drama, a forma literária por excelência da abertura e franqueza dialógicas, recebe a tarefa de representar acontecimentos psíquicos ocultos”.

A nossa arte busca alcançar exatamente esse resultado e requer que o ator sinta a agonia do seu papel, e chore até mais não poder em casa ou durante os ensaios e que depois se acalme, liberte-se de todo sentimento que seja alheio ao papel ou o obstrua. Vai então ao palco para transmitir ao público, em termos claros, prenhes, profundamente sentidos, inteligíveis e eloquentes, aquilo por que passou. A essa altura os espectadores serão mais atingidos que o ator e este conservará todas as suas forças a fim de encaminhá-las para onde elas lhe são mais necessárias: para a reprodução da vida interior da personagem que ele está interpretando. (STANISLAVSKI, 2018, p. 115)

Já no cinema, a faceta mimético-representativa da personagem ficcional ganha novas nuances.¹² Ao discutir a personagem cinematográfica, Paulo Emílio Salles Gomes (2018, p. 106) parte da definição de “cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado”, de maneira a discutir a categoria personagem no audiovisual inicialmente situando-a em um campo de estudos mais vasto, que conjuga discussões oriundas tanto

¹¹ O teatro pós-dramático oferece fronteiras cada vez mais fluidas entre ator e personagem, colocando também em xeque a centralidade da autoria do dramaturgo, por vezes compartilhada também com o encenador. Os mais recentes estudos em artes cênicas não têm mais visto o autor como um indivíduo, mas como uma função diluída entre os diferentes elementos da cena. No espetáculo teatral, “o ator deve ser quem manipula e quem é manipulado. O personagem não existe. O que existe é o olhar do ator sobre o personagem. Neste sentido, o personagem é um emprestar-se, é o ator naquela situação e qualquer coisa só pode ser construída a partir das relações concretas que se estabelecem” (BOND, 2010, p. 5).

¹² Inclusive no sentido literal, como aponta Pudovkin (1956, p. 15-16): “quanto maior é o gesto do ator tanto menor é sua possibilidade de nuances [...]. Da tela, o ator pode falar sem o mínimo exagero, livre na escolha das gradações mais tênues, tanto no campo da voz quanto no do gesto e da mímica”.

da literatura quanto do teatro, sem deixar de dimensionar as suas especificidades. O ser ficcional, que na literatura é feito exclusivamente de palavras e no teatro possui encarnações provisórias para o que ficou definido na peça escrita, ganha seus contornos de personagem fílmica apenas quando fixado na película, transformando as indicações que sobre ele surgem no roteiro apenas como marcas de uma fase preliminar. “A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator” (SALLES GOMES, 2018, p. 114). No cinema, geralmente, são os atores que ficam¹³ e as personagens que passam,¹⁴ ao contrário do que acontece no teatro. São os atores (do *star system* e não só) que nos são familiares e que ficam na imaginação coletiva dos espectadores.

Deve-se acrescentar mais um aspecto, em geral psicofisiológico: a identificação deve ocorrer não apenas com o personagem, mas com a situação – e até prioritariamente com a situação: Hitchcock considera que o espectador se identifica com o personagem em perigo, sendo ele o herói ou não, sendo ele o malvado ou não (o fenômeno é evidentemente mais forte se o personagem em perigo for simpático). (AUMONT, 2012b, p. 100)

Tal como na literatura, a personagem de cinema não é a responsável por carregar a ação, diferentemente do que ocorre no teatro. A função narrativa da câmera coloca o ator (que permanece físico, mas não possui mais presença corpórea)¹⁵ em

¹³ O ator de cinema traz consigo uma “série de papéis, ou seja, outras personagens de filmes que interpretou precedentemente. Essa intertextualidade figurativa desempenha um papel de primeiro plano no caso da estrela, cujos papéis se adicionam para produzir uma personagem suprafílmica (tal como Greta Garbo nos melodramas da década de 1920)”. Ainda assim, no cinema, “uma ‘mesma’ personagem pode, igualmente, ser interpretada por atores diferentes, como no caso dos *remakes* e das séries: vários atores encarnaram James Bond, Tarzan ou Maigret, conferindo a cada vez um novo rosto à personagem” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 227).

¹⁴ Em 1975, Patrick McGilligan formula o conceito de ator-autor para investigar de que maneira a simples presença de um ator marcante (bem conhecido e reconhecido) pode definir a essência dos filmes em que sua imagem aparece. De maneira que “a autoria do ator se manifesta através das ‘orientações essenciais’ ou ‘figuras de encarnação’ que permitem ao intérprete dar uma ideia de continuidade e evolução aos seus papéis [...]. Sua imagem ganha a tela e ela passa a concentrar, por um breve momento, a narrativa em torno do seu corpo [...] apoiado numa interpretação aberta” (GUIMARÃES, 2012, p. 3).

¹⁵ Como salienta a célebre diferenciação de Rosenkrantz entre a personagem de teatro como *objeto de oposição* e a personagem de cinema como *objeto de identificação* para o espectador, recuperada por Christian Metz (1972, 23-24): “No teatro, [...] o que se exige do espectador, conforme Rosenkrantz, é sobretudo que ele assuma uma posição em relação a estes atores muito reais, e não tanto que ele se identifique com os personagens encarnados por eles. Seu peso carnal vem ‘se opor’ à tentação, sempre sentida durante o espetáculo, de percebê-los como os protagonistas de um universo ficcional, e o teatro

circunscrições semelhantes às dos seres de papel, com comparável restrição da sua liberdade de expressão e ampliação da sua mobilidade no espaço e no tempo. Francisco Elinaldo Teixeira bem aponta que, no cinema, “é a narrativa indireta da câmera que articula e comanda a narrativa direta do personagem” (in MASCARELLO, 2013, p. 256).

Uma personagem muda não pode permanecer sozinha no palco. Já no cinema ou romance, a personagem pode permanecer calada durante bastante tempo, porque as palavras ou imagens do narrador ou da câmera narradora se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos, ou, simplesmente, os seus afazeres, o seu passeio solitário etc. No teatro, o homem é centro do universo. O uso de recursos épicos – o coro, o palco simultâneo etc., são recursos épicos – indica que o homem não se concebe em posição tão exclusiva. (ROSENFELD, 2018, p. 32)

No entremeio entre o ser fisicamente apreensível (do teatro) e o ser que está organicamente inserido em um universo que é mais vasto do que ele (do romance), a personagem cinematográfica é capaz de criar um efeito muito mais amplo de semelhança com a pessoa real. Isso porque “quando um personagem [de cinema] sai do campo da câmera, nós admitimos que ele escapa ao campo visual, mas ele continua a existir, idêntico a si mesmo, num outro ponto do cenário, que foi mascarado”, uma vez que “a tela não tem bastidores, não poderia ter sem destruir sua ilusão específica” (BAZIN, 1991, p. 148).

Podemos supor que rostos e corpos são pontos de atração de nosso sistema perceptual, já que o centro do interesse da maioria dos filmes é o ser humano (ou o que parece humano). Talvez por essa razão, o esquema clássico campo/contracampo e o alinhamento dos olhares tenha tal poder de comunicação numa grande diversidade de culturas. Essa estrutura clássica é construída com base nos ritmos da alternância, fazendo intercambiar tanto os espaços *in* e *off* como os personagens e suas reações faciais e corporais, típicas de interações humanas. (BORDWELL, 2008, p. 65)

não passa de um jogo, espontaneamente aceito, que se desenvolve entre cúmplices. [...] É porque o mundo não vem interferir na ficção para contestar a cada instante suas pretensões de constituir-se em mundo, como ocorre no teatro, que a *diegese* do filme pode provocar a estranha e famosa impressão de realidade”.

As personagens cinematográficas são muito caracteristicamente capazes de provocar identificação com o espectador. Isso porque o cinema cria “vínculo no movimento (no gesto de um personagem ou no movimento de um veículo)”, “vínculo no olhar (um personagem olha/enxergamos o que ele enxerga)”, “vínculo no som (existe até nos filmes ditos mudos: um personagem ouve/vemos o que ele ouve; ou melhor, num filme sonoro, ouve-se um ruído em um plano; identifica-se sua fonte no plano seguinte)” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2013, p. 23-24). De maneira que o cinema convida, a todo momento, a “enxergar” também o que está “fora do campo”, que ele “torna visível”, por sugestão (XAVIER, 2003, p. 57).

Desse modo, ainda que a “nossa posição de espectadores” seja já separada da posição da personagem e que esse “suplemento de saber”, oriundo das sugestões do fora de campo, também provoque “um *deficit* de prazer: sofremos por não sermos enganados nós mesmos” (RANCIÈRE, 2013, p. 36), vivenciamos os acontecimentos do filme como se estivessem de fato acontecendo, neste momento e diante dos nossos olhos. Esse efeito de ocorrência imediata que o cinema provoca faz com que “a carência de informações sobre uma personagem não a empobreça nem diminua sua espessura dramática, pelo contrário: somos levados a perceber que ela tem toda uma vida fora de campo, que é uma pessoa e não apenas uma personagem de cinema” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 97).

Afinal, no cinema a responsabilidade de criação da personagem não se encerra na performance do ator. A sua coerência é resultante de uma atividade (quase) tão editável quanto a escrita literária.

No teatro, o ritmo de uma cena é ditado pelos atores. A cena foi ensaiada exaustivamente, e o diretor certamente só a considerou pronta depois de ficar satisfeito com o ritmo obtido pelo elenco [...]. Só que, a cada apresentação da peça, esse ritmo pode mudar, sutil ou significativamente. [...] Numa obra audiovisual, o ritmo de uma cena depende de muitas coisas (roteiro, decupagem, direção e forma de interpretação do ator), mas ele se cristaliza na montagem/edição. O montador, ao retirar ou acrescentar fotogramas/frames a cada início ou fim de plano, está criando, de forma artificial, o ritmo da narrativa. (GERBASE, 2003, p. 110)

Essas ponderações conceituais sobre a personagem, orientadas mais no sentido de circunscrever os limites de nosso diálogo com autores que se debruçaram teoricamente sobre a problemática do ser ficcional, do que propriamente delimitar os

rumos da análise que a seguir faremos de personagens específicas, não pretendem mais do que sugerir rumos para uma discussão transdisciplinar da questão. Afinal, a literatura, o teatro e o cinema “são artes completas e, sendo meios de expressão diferentes, só podem exprimir diferentemente as mesmas coisas” (BETTON, 1987, p. 112).

Sem deixar de considerar, e de procurar pôr em evidência, as marcas teatrais e cinematográficas que fazem parte da construção dos dois conjuntos de personagens que povoam as duas obras com que aqui se está trabalhando comparativamente, as quais não deixam de confluir com características próprias da personagem literária e, sobretudo, da personagem moderna, este capítulo pretende, de fato, evidenciar as fricções sociais que fazem, dessas duas obras, textos que arrematam críticas contumazes a determinadas configurações da vida em sociedade, para além da densa discussão de mistérios metafísicos que mais abertamente tematizam.

3.2 Joana e Justina

Bram Stoker não economiza índices inquietantes na construção da personagem do conde Drácula. A desproporção física, os hábitos noturnos, a inteligência aguçada, a fortaleza em que vive, as superstições do povo. Tudo a respeito dele colabora para sua condição de figura perigosamente demoníaca. É curioso que, diante de todos esses índices, Jonathan Harker, seu advogado e agente imobiliário, cujos diários fazem a mediação do primeiro contato do leitor com o famoso vampiro, somente comece a ver o Drácula, definitivamente, como algo mais do que *um homem deveras peculiar*, quando confirma que é o próprio conde quem realiza as atividades de manutenção doméstica em seu castelo na Transilvânia.

Há duas explicações possíveis para minha atual situação: estou sendo enganado por meus próprios temores, como uma criança que acredita em seus devaneios; ou estou de fato em terríveis, em pavorosos apuros. Caso a segunda opção seja a verdadeira, preciso (e precisarei) de toda a força e agilidade de meu cérebro para escapar. Mal havia articulado esse pensamento quando escutei a grande porta do castelo se fechando – e soube que o conde havia retornado. Não subiu de imediato à biblioteca; por isso, fui cautelosamente até meu quarto. Chegando lá, encontrei-o arrumando minha cama. Uma visão estranha, mas não inesperada. Aquilo confirmava minhas suspeitas: não há um único criado ou serviçal em todo o castelo. Mais tarde, tive nova confirmação: pelas frestas da porta, vi o conde arrumando a mesa na sala de jantar. Ora, se o senhor da fortaleza se encarrega dessas tarefas servis, é porque não há mais ninguém para realizá-las. Esse raciocínio me produziu um renovado susto: pois, se não há mais ninguém no castelo, então quem seria o condutor do coche sombrio que me trouxe até aqui? O próprio conde, é claro. E esse é um pensamento terrível. (STOKER, 2014, p. 80)

De todas as situações imaginadas por Stoker para provocar estranhamento, o fato de ser o Drácula a realizar, com suas próprias mãos, as tarefas servis de sua residência luxuosa foi o elemento escolhido para ser o deflagrador do desespero de Harker. Se o Drácula não possui reflexo no espelho ou se ele se torna um predador irracional diante de sangue, esses fatos poderiam ser ainda explicados como devaneios, fruto de uma imaginação perturbada. Mas vê-lo calmamente realizar trabalhos incompatíveis com a sua posição social teve o efeito de cicatriz de Ulisses na personagem do advogado – fez-se o estopim do processo de “reconhecimento, já inevitável, mas ainda indesejável para êle” (AUERBACH, 1971, p. 1). De maneira que,

no romance de Stoker, o traço vampírico mais inverossímil é aquele que chega a ferir os padrões sociais e laborais da vida comum.

Lúcio Cardoso e Manoel de Oliveira não vão tão longe nos traços sobrenaturais de suas Angélicas. Suas obras seguem muito mais atreladas à rotina costumeira, à vida tal qual a conhecemos. Os índices de sobre-humanidade das duas figuras femininas são muito mais contidos e, embora permaneçam inquietantes, não rompem os padrões de classe. Como qualquer senhora de província, as Angélicas são cercadas e bem amparadas por diferentes serviçais. Mais que isso, ambos os autores escolhem concentrar em uma única personagem secundária, Joana e Justina, respectivamente, a realização em cena dos corriqueiros afazeres domésticos; e decidem amparar a configuração dessas personagens servis em semelhantes traços de aparência física, comportamento e personalidade, vindos do senso comum.

Seguindo a lógica da divisão sexual do trabalho, ambas as personagens que realizam tarefas domésticas são mulheres. Mas dentro da categoria mulher, possuem determinadas características distintivas: baixa escolaridade, alguma idade, postura assexuada, alto grau de afetividade e inclinação para o cuidado dos outros. Joana e Justina são figuras maternais. São mais velhas, mas não de idade avançada. Cercam os outros de pequenos cuidados, relativos sobretudo à alimentação e à saúde. Estão sempre a servir, com uma bandeja na mão. Ou a colocar o cenário em ordem. São tratadas com respeito e participam dos diálogos quando estão em cena. Entretanto, o tratamento que as demais personagens dispensam a elas impede, a todo momento, que assumam nível de igualdade nessas interações. Isso ocorre, inclusive, junto às personagens a que dispensam maior atenção maternal, Lúcia e Isaac.

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade da ordem social. A diferença *biológica* entre os *sexos*, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os *gêneros* e, principalmente, da divisão social do trabalho. [...] Dado o fato de que é o princípio de visão social que constrói a diferença

anatômica e que esta diferença socialmente construída que se torna o fundamento e a caução aparentemente natural da visão social que a alicerça, caímos em uma relação circular que encerra o pensamento. (BOURDIEU, 2002, p. 20-22)

Como mulheres, Joana e Justina se aproximam das Angélicas por sua condição de gênero, mas se distanciam tanto pelos atributos de beleza física como pela condição social subalterna. Elas são personagens representativas da desvalorização social, cultural e econômica do trabalho doméstico (e daquelas que o realizam), atuando como reflexo da resistência de antigos e persistentes *habitus* que ratificam a manutenção da estrutura desigual de classe (e de gênero). De maneira que discutir a construção das personagens Joana e Justina, e a função delas no interior das respectivas obras, é uma forma de “questionar a inquestionável mudez da mulher subalterna” (SPIVAK, 2010, p. 88).

Figura 18. Fotos das atrizes que interpretam Joana (Cora Costa) e Justina (Adelaide Teixeira) em seleção de elenco feita pelos próprios autores



Fonte: Disponível em: <<http://www.elencobrasileiro.com/2017/02/cora-costa.html>> e <<https://filmow.com/adelaide-teixeira-i-a104941>>.

O trabalho doméstico é, ainda hoje, e apesar dos avanços na legislação trabalhista, carregado de estigmas sociais. Visto e vivido como servidão, quando realizado por profissionais, devido a suas raízes históricas, de servilismo (na Europa) e de escravidão (no Brasil). Tratado como moeda de troca das emoções afetivas, quando feito por familiares. Em uns e outros casos, costuma indicar uma “relação de afetividade que encontramos misturada à relação de trabalho” (SILVA; SILVA, 2017, p. 165). Nesse sentido, se, por um lado, ser servido é, historicamente, um símbolo de distinção e, não mais poder sê-lo, é um símbolo de queda de *status*, por outro lado, no âmbito familiar, o trabalho doméstico é tratado como expressão de afeto, ligado ao “dom” para cuidar da casa e das crianças, cujo esmero seria demonstração de amor. De maneira que a desvalorização social da função doméstica está atrelada à valorização social daqueles que usufruem dela, seja por possuírem capital financeiro para isso, seja por estarem inseridos num seio familiar considerado amoroso e estruturado.

O senso comum tende a reforçar a ideia de que cuidar faz parte da natureza ou da essência feminina, como um instinto [...]. A afetividade torna-se então um elemento fundamental na configuração dessa estrutura. O trabalho doméstico é visto como a expressão máxima do amor, do afeto, do cuidado, da disponibilidade, do “dever” e até mesmo de uma forma de satisfação para as mulheres, relacionados diretamente aos papéis de mães e esposas. Consequentemente, a associação entre afeto e trabalho doméstico representa não só um problema na socialização distinta e desigual entre homens e mulheres, mas implica também na falta de reconhecimento de todo trabalho reprodutivo e de cuidar de si e do outro enquanto trabalho, enquanto algo que tem valor. (LUNA, 2018, p. 5-6)

Quer na relação profissional de trabalho, quer na distribuição de tarefas no interior da família, “saber se fazer servir”, conforme argumenta Bourdieu (2013, p. 351), é sentir-se legitimamente destinatário de uma gama de serviços a serem feitos por outras pessoas, de maneira a sustentar material e simbolicamente um estilo de vida. Isso faz parte de um *habitus* de classe e de gênero que perpetua, legitima e naturaliza os privilégios das classes dominantes, de um lado, e a manutenção da hierarquia social entre os sexos, de outro.

Na peça de Lúcio Cardoso, enquanto a rubrica introdutória dedica-se a descrever em pormenores a personagem vampírica, para além de auxiliar na composição

do espaço cênico; sobre Joana, a personagem que com ela irá compartilhar a primeira cena, garantindo o diálogo, diz-se apenas que é “uma criada idosa, sem nenhum traço particular” (CARDOSO, 2006, p. 207). Joana está constantemente trabalhando: oferecendo “um cafezinho quente” (p. 207); trazendo “uma braçada de flores” (p. 217) ou uma xícara de chá (p. 243); “trazendo as coroas para junto da cama” (p. 219); “abrindo o cortinado” (p. 220); “a meio caminho” de buscar o remédio de Lídia (p. 243); ou ainda preparando a cama (p. 244) e recebendo ordens de ir procurar o vestido verde (p. 218). Ademais, ela permanece sempre “falando baixo, em tom respeitoso” (p. 207).

Apesar disso, não deixa de caber a ela o papel de questionar os excessos da patroa, mesmo já no primeiro ato, quando o tom geral é de concordância com a protagonista. Joana repreende-lhe: o abrir a janela logo depois de constatada a morte de Maninha; o pôr em dúvida o acolhimento de Deus para com os mortos; o indispor-se com a chegada de visitas; o zelar excessivo pelas vestimentas; o decidir trazer já no dia seguinte uma nova dama de companhia. Demonstra uma conduta exemplar, não maldizendo nem a patroa, nem as línguas do povo, já que as rubricas não apontam nenhum tom de sarcasmo nas informações que Joana traz sobre os elogios que os atos de caridade e a aparência cada vez mais rejuvenescida de Angélica provocam na *voz geral* do povo e quando ela expressa qualquer opinião a Angélica é sempre de uma forma direta, embora subserviente e, por vezes, desajeitada.

Com visível surpresa e espanto, é Joana a primeira personagem a indagar diretamente o segredo de Angélica, não escondendo o horror que lhe causa o definhamento inexplicável de Maninha, dizendo o que pensa a esse respeito: “parece que lhe arrancaram alguma coisa à força... que sugaram dessa coisa morta toda a sua energia! [...] Esta alma foi roubada com violência” (CARDOSO, 2006, p. 221). Angélica sequer titubeia ao lidar com esse primeiro desmascaramento e deprecia a criada, alegando que ela “anda lendo muitos livros espíritas” (p. 221), de modo que estaria imaginando coisas. Neste momento, como tantas empregadas domésticas, “mesmo sabendo que o que está vivendo não é certo, ela aceita continuar” (SILVA; SILVA, 2017, p. 168) e concorda com a patroa: “De nada sei, sou apenas uma empregada” (CARDOSO, 2006, p. 221).

Joana é a única personagem que, além das entradas e saídas habituais de cena, por vezes *desaparece* ou *reaparece* (e até mesmo *surge*), como se fosse um ser invisível – ou invisibilizado pela sua posição social. Quando os seus serviços não se fazem necessários, ela simplesmente deixa a cena, discretamente. Pelo contrário, quando se precisa dos seus trabalhos, imediatamente retorna. Ela não contracena nenhuma vez em todo o segundo ato e a única menção que nele se faz a ela é a pretexto de tirar Leôncio de cena (CARDOSO, 2006, p. 236). Mas no terceiro ato ela cumpre duas funções essenciais.

Na primeira cena do terceiro ato é Joana quem cerca Lídia de atenção genuína ao seu adoecimento, garantindo que ela não deixe de tomar o remédio, ou de aproveitar o chá “enquanto está quente” (CARDOSO, 2006, p. 243). Diante dos questionamentos de Lídia sobre *as outras moças*, ela nunca faz uma acusação direta a Angélica, culpabilizando, antes, o ambiente da casa (e mesmo assim reticente): “Não sei, é um ambiente triste. Depois, há sempre correntes de ar, as paredes parecem úmidas...” (CARDOSO, 2006, p. 244). Mantendo-se até nesse ponto crítico a “fidelidade” com relação à patroa.

Esse reforço do titubeio e servilismo de Joana torna ainda mais significativa a escolha dela para ser a personagem que, na cena final, testemunha e confirma a verdadeira aparência (demoníaca) de Angélica. Rompendo com uma relação pautada no poder simbólico entre patroa e criada, responsável por fazer com que a empregada doméstica subjetivamente se compreenda como inferior, mais fraca e atrelada a um universo que não lhe cabe questionar, Joana enfrenta Angélica: “É da senhora que eu tenho medo. Ainda não compreendeu que eu agora tenho medo, que todos nós temos medo, que a senhora nos causa um medo horrível? [...] Oh, a senhora não poupa coisa alguma, talvez não saiba disto, mas sempre que olha em torno, destrói alguém” (CARDOSO, 2006, p. 261).

Uma vez que a natureza vampírica de Angélica é revelada logo no primeiro ato – decisão questionada por Sábado Magaldi (1950d, p. 6) por tirar a tensão da peça: “talvez o primeiro ato tenha contido demais os elementos de dramaticidade, esvaziando (porque o tema é muito despido), as possibilidades dos atos seguintes” –, parece-nos que o verdadeiro segredo preservado até o último momento é a real imagem que Joana faz de Angélica. O argumento utilizado por Angélica no primeiro ato para desacreditar

os temores de Joana, o fato de ela ler *livros espíritas* (má literatura) às escondidas, é o mesmo que justificará a sua insurreição, embasando o seu despertar de classe pela obtenção de conhecimento: “A senhora sabe bem que li alguns livros, que nem tudo é segredo para mim. Jamais, patroa, jamais poderia continuar na sua companhia” (CARDOSO, 2006, p. 261). Ainda assim, Angélica persiste no seu velho discurso de classe: “Estou certa de que você é terrivelmente injusta e cruel” (CARDOSO, 2006, p. 262).

Com seu gesto de libertação, Joana quebra a “inercia da estrutura de classes e seus efeitos materiais e simbólicos, em termos bourdieusianos” e “desestabiliza as regras do jogo”, rompendo “uma forma de agir previamente conhecida e naturalizada tanto para as patroas, quanto para as empregadas” (LUNA, 2018, p. 19-20). Através da recusa de Joana, dirigida não ao trabalho digno que exerce, mas às práticas questionáveis de sua empregadora, emerge do “mundo de pesadelo” (VICENT, 1950, p. 7) da peça uma discussão social, que põe em xeque alguns *habitus* vigentes, caricatos na província, mas reproduzidos no seio dos diferentes setores da classe dominante, e em diferentes configurações de família. Ao escolher a autodemissão de Joana como o impacto final de definhamento do poder de Angélica, Lúcio Cardoso provoca o questionamento da reprodução de uma estrutura social naturalizada quanto ao trabalho doméstico.

Já no filme de Manoel de Oliveira, o papel de cuidadora não é atribuído à criada da quinta Das Portas, mas à *senhora dona* Justina, a dona da pensão em que mora Isaac. Na personagem de Justina fricciona-se a condição, simultânea, de ser ela a proprietária e a responsável pela manutenção doméstica, ilustrada pela constante atenção em pôr e tirar a mesa do café, ou na arrumação dos quartos. Assim, coloca-se em observação uma classe social intermediária que, embora tenha conquistado *status* financeiro, simbolicamente continua inferiorizada por suas atividades laborais desprestigiadas na economia das trocas simbólicas. A primeira a pronunciar o nome Isaac, chamando pelo fotógrafo no meio da noite, é Justina, e é ela quem adverte que não seria inteligente recusar o chamado inusitado de uma senhora *muito importante*: “É para o senhor Isaac ir já tirar um retrato à filha... lá na quinta Das Portas [...]. O senhor Isaac faz como entender, mas olhe que é na quinta de uma senhora muito importante, lá isso é... muito importante lhe digo eu senhor Isaac” (ESTRANHO CASO, 2010, 8:05).

Ela é a personagem que mais diretamente, e intimamente, interage com Isaac: questionando o interesse dele por fotografar os cavadores das vinhas, em seu trabalho que *já pouco se faz*, devido à automação agrícola; insistindo que ele cuide da alimentação; advertindo sobre os malefícios de trabalhar demasiado; avisando sobre os seus distúrbios do sono: “O senhor Isaac desculpe, mas eu tenho que lhe dizer, o senhor não pode continuar com esses excessos. Dá cabo do senhor, valha-me Deus [...]. Olhe que o que lhe digo é um aviso. É para o seu bem. Trate bem de si, peço-lhe” (ESTRANHO CASO, 2010, 58:55). Mais do que a impressão de estranheza que Isaac provoca nas demais personagens, para ela: “Este rapaz dá-me cuidado” (ESTRANHO CASO, 2010, 1:06:15). De maneira que, embora ela sirva a mesa e ouça com atenção seus outros hóspedes, é com Isaac que se preocupa de levar o café da manhã ao quarto, por exemplo.

Justina é, de fato, a única personagem que parece se importar com aquele rapaz que ninguém sabe bem de onde veio, ou o que teria ido fazer em Peso da Régua. Além disso, é quem questiona o caráter angelical do fantasma de Angélica, ao colocar a hipótese de que estamos diante de uma história de bruxas e bruxedos: “Foi desgraça que entrou nessa casa” (ESTRANHO CASO, 2010, 1:19:50). Assim como cuida de Isaac, é ela quem alimenta e protege o pintassilgo da gula do gato. Quem lamenta a morte de Isaac, como também a morte do passarinho que funciona como imagem espelhada dele: mostrado na escuridão (e estreiteza) do lençol sobre a gaiola; observado pelo gato/predador que o espreita; morto em corpo e “liberto” em espírito, finalmente. É, ainda, Justina quem zela pelo corpo morto de ambos.

É ela, principalmente, a personagem que representa a vida e as atividades cotidianas. Mais de uma vez diz, literalmente: “e eu vou-me à vida!”, em resposta aos enigmáticos interesses do fotógrafo. É ela quem, ao fim da película, fecha a porta da sacada que dá ao outro mundo, permanendo do lado escuro (e sem resposta) da vida cotidiana. De maneira que Justina não representa qualquer esforço de transformação das relações sociais, tais como elas são vividas e sentidas simbolicamente. Para ela, a ordem do mundo permanece inquestionável. Estranho é quem não segue a rotina esperada, os códigos de convívio social costumeiros. Numa resignação à portuguesa, a única reação que ela demonstra diante da morte de Isaac são os votos de que o “Santo Deus o tenha em sua companhia” (ESTRANHO CASO, 2010, 1:30:32), relativos ao conformismo

religioso. Afinal, “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais” (BOURDIEU, 2002, p. 48).

Entretanto, a personagem da dona da pensão (anônima) do roteiro-fonte, de 1954, foi construída de maneira diametralmente oposta. Não ouvimos, por conta do barulho do rádio manipulado por Isaac, quais são as palavras que ela usa para convencê-lo a ir, de urgência, à quinta Das Portas. Os questionamentos feitos por ela sobre as atitudes de Isaac possuem um tom claro de reprimenda e desaprovação. É apenas ela quem enxerga a criada da quinta Das Portas como atrevida e sirigaita (Isaac não compartilha dessa opinião). Seu tom é de mexerico e não o de cuidado, além disso ela demonstra um frustrado interesse amoroso pelo fotógrafo: “Suspira fundo e continua, irônica: ‘por mim nunca ninguém deixou de comer!’” (OLIVEIRA, 1988, p. 37). Mesmo seu interesse no passarinho é outro. É ela quem decide embalsamá-lo, para tê-lo sempre ao pé de si, em vez de repudiar essa hipótese. Para a dona da pensão, como era próprio daquele período salazarista, Isaac não tem, afinal, muita importância, é apenas mais um refugiado de guerra que passou temporariamente pelas terras portuguesas, ainda que essa circunstância não seja em momento algum explicitada.

De volta ao filme de 2010, é curioso que, dentre as poucas alterações da *mise en scène* com relação ao *script* final, deixou-se de colocar em cena Justina a remover o lençol da gaiola, imagem que vinha do roteiro-fonte. De maneira que, no filme, desaparece esse índice de que seria ela responsável por remover o véu dos mistérios da existência a Isaac e que contribuía para transformá-la em uma personagem mais ambígua. De modo que, a Justina fílmica acaba por se tornar, em todos os aspectos, o “português médio” da expressão de Eduardo Lourenço (2009, p. 67), vivendo mais a sua existência do que compreendendo-a, em sentido semelhante à expressão “homem comum”, que Marc Augé (2016, p. 40 e 48-49) recupera de Freud para discutir “o homem alienado [...] das diversas instituições, [...] aquele a quem chamamos saudável de espírito que é alienado, já que consente em existir num mundo definido pela relação com outrem”, para em seguida aproximar do “indivíduo médio” de Mauss, aquele que “na sociedade moderna” se refere a “qualquer um que não pertença à elite”, como conceitos que ajudariam a compreender a “vulnerabilidade” das “sociedades arcaicas ou

atrasadas”, como o espaço rural, por exemplo, no qual também haveria, diferentemente do espaço urbano, “uma transparência entre cultura, sociedade e indivíduo”.

Enquanto Joana testemunha a transformação de Angélica, é Justina quem fecha a janela para o outro mundo. As duas personagens possuem boa índole e representam o cotidiano laboral das pequenas cidades como “espaço estigmatizado, como ‘província’ definida pela distância económica e social (e não geográfica) em relação ao ‘centro’, quer dizer, pela privação do capital (material e simbólico) que a capital concentra” (BOURDIEU, 1989, p. 126). Lúcio Cardoso e Manoel de Oliveira, dois artistas que tiveram um olhar especial para a mulher, representam o cuidado comumente atribuído às mulheres através dessas tão diferentes serviços domésticos que, possuindo papéis pequenos, tornam-se figuras muito significativas, que perduram na memória do leitor e do espectador.

3.3 Leôncio e a criada presumida

As ambiguidades sugeridas pela onomástica irônica Angélica em personagens que evocam as narrativas de assombro – “Angélica/*maléfica*” (ROSA E SILVA, 2004a, p. 150) – espriam-se, nas duas obras, para figuras da criadagem que, talvez mais do que elas, possuem caráter suspeito: o capataz de Monte-Santo e a criada da quinta Das Portas.

Leôncio é mencionado por Angélica logo na primeira cena como a pessoa que ficará a cargo de tomar as *providências necessárias* para o velório e enterro de Maninha e, ainda no primeiro ato, irá contracenar com Angélica em diálogo que deixa evidente ser ele o responsável também por selecionar as vítimas para a patroa. “Ele entra em cena trazendo um pacote de velas e ela lhe pede que vá ao orfanato e traga outra moça, delicada, bonita, frágil, de quem possa cuidar” (NEVES, 2006, p. 132). Mas essa atuação como cúmplice se estabelece de forma oblíqua e Angélica procura preservar também diante de Leôncio a máscara de benévola protetora de órfãs *delicadas* e *de constituição frágil*, às quais não dedicaria nada mais do que os cuidados maternos de uma *solteirona de meia-idade*.

A referida cena inicia com uma rubrica de caracterização do factótum, “um homem baixo, gordo, de aspecto melífluo e sentimentos concentrados” (CARDOSO, 2006, p. 213), a quem depois Lídia irá atribuir movimentos “que não são os de um homem comum” (p. 237) e Angélica irá chamar de “velho, um traste sujo e miserável” (p. 251). De modo que Leôncio é caracterizado como uma personagem que não é digna de confiança.

Num primeiro momento, ele é reputado como ganancioso, pois Angélica suspeita que Leôncio quereria levar uma parte do dinheiro, ao intermediar uma compensação pecuniária para a mãe da adolescente camponesa, acusando-o, *sibilina*: “Decerto quer me comprar... Pensa que eu tenho dinheiro e não hesitarei em gastá-lo com o que imagina ser minhas pequenas fraquezas!” (CARDOSO, 2006, p. 217). Em vista disso, Leôncio recorre à sua condição de única personagem masculina do elenco como garantia de fidelidade e desinteresse pelos *cochichos de aldeia*: “A senhora desconfia de mim, faz mal. Bem sei que apesar de me ter recolhido também por piedade, e de ser até mesmo um parente distante, não passo aqui de um criado. Mas posso lhe

garantir que não há como os homens para compreender certas almas” (CARDOSO, 2006, p. 217).

Ser aparentado da vampira apenas reforça os índices vilanescos da personagem do *lacaio*, pondo em questão os motivos que o teriam colocado naquela posição subalterna. Mas também o aproxima de Maria de *A luz no subsolo*, a “prima pobre” e parente distante de Madalena, que lhe servia como governanta e que foi a primeira personagem a denunciar os gestos diabólicos de Pedro, “aquele monstro que vivia apenas para si próprio” (CARDOSO, 2003, p. 72) e que “sufocava” a existência de todos a sua volta: “Não sei, não sei de nada! E não posso trabalhar, sinto que ‘ele’ está constantemente me vigiando... É um olhar que atravessa as próprias paredes!” (CARDOSO, 2003, p. 21).

Leôncio seria, afinal, uma das vítimas de Angélica ou seu parceiro mefistofélico?

A entrada de Leôncio exercita a dissimulação da ficção, tentando convencer o espectador/leitor de que essa personagem pode ser Mefistófeles, mentor do pacto. Lúcio Cardoso faz valer a ambivalência do ser humano, apresentando um Leôncio contido, evasivo, indefinido, escorregadio, sub-reptício, melífluo cujos movimentos se identificam como os do “tentador”. Todavia, se trata de uma armadilha: o mal não está nele, e sim na própria Angélica (ROSA E SILVA, 2004a, 149-150)

De todo modo, no segundo ato, revelado já o caráter vampírico de Angélica, é Leôncio quem assusta Lídia ao entrar em cena – embora seja Angélica a lhe causar horror com “suas mãos brancas, sua maneira de falar, sua pele esticada e conservada como se fosse curtida” (CARDOSO, 2006, p. 234). Depois de não conseguir retirar informações de Joana, Lídia tenta desvendar por meio dele o mistério das mortes das moças anteriores, mas ele não faz mais que explicitar a inevitabilidade do contrato: não havia possibilidade de escolha, a *transação* já estava feita, a mãe dela já a havia vendido.

Já nessa altura, Leôncio mal consegue esconder o *pensamento de ordem secreta* que o teria motivado a levá-la para a casa de Angélica e consegue mesmo comover Lídia com a resignação com que experiencia uma paixão impossível de consumir, para logo na sequência assustá-la com uma declaração mais direta e agressiva. “Mas quais são os seus planos, porque me trouxe aqui?” (CARDOSO, 2006, p. 235), esta fala de Lídia guarda o mistério de Leôncio, que demonstra conhecer os

gestos vampíricos de Angélica e julga ser capaz de controlá-los, impedindo que recaiam sobre Lídia. Ou guardaria ele um plano secreto não revelado na peça? Teria já em mente aproveitar os poderes da patroa como instrumento para seduzir a camponesa? Embora Angélica não seja uma personagem confiável, não se pode esquecer que ela deixou Lídia de sobreaviso a respeito de Leôncio, que afinal é seu parente (e possui o mesmo sangue).

No terceiro ato, Leôncio cerca Lídia de perguntas sobre sua saúde e a interação com Angélica antes de expor o que sabe acerca da relação da patroa com as antigas moças: “dia a dia, à medida que as sufocava com peles e cobertores, elas iam perdendo a energia, desfalecendo” (CARDOSO, 2006, p. 246). Diante de Lídia, ele afirma que mataria Angélica, que a impediria de fazer novas vítimas, mas sozinho com a patroa diz-lhe que não proíbe o crime. Teria ele armado uma armadilha quando não hesita em mostrar o fundo dos olhos a Lídia e diz mesmo: “Olha-me bem, talvez você encontre uma sombra” (CARDOSO, 2006, p. 248), de maneira a provar que “o louco não era aquele que pensávamos (Leôncio)” (CARELLI, 1988, p. 98)?

Leôncio, ante a fragilidade de Lídia, muda de atitude: acusa a patroa de querer matá-la, de ser a responsável pelas outras mortes e diz que, se lhe acontecesse alguma coisa, ele mesmo mataria Angélica. A fala revela sua cumplicidade e sua indiferença quanto aos acontecimentos anteriores. Afirma à jovem lhe que [*sic*] a única forma de salvar-se é partindo (NEVES, 2006, p. 136).

É Leôncio quem diz a Angélica que Lídia quer partir, antes de anunciar a sua própria partida, sobre a qual não havia conversado previamente com a camponesa. É ele o gatilho da *conspiração*. O que terá Angélica feito por ele e por sua família a ponto de sentir que ele lhe pertence? Seria ela literal ao chamá-lo de *vagabundo*, *tipo ordinário* e mesmo *assassino*? Leôncio revela a Lídia, na presença de Angélica, o segredo das mortes das outras, atinando para “o mistério dessas naturezas sequiosas” (CARDOSO, 2006, p. 252) e colocando-se na posição de corajoso denunciante do crime:

Ela se irrita porque pela primeira vez escuta a verdade, porque pela primeira vez alguém tem coragem para dizer em voz alta: fuja Lídia, fuja enquanto é tempo, pois é impossível viver junto desta mulher, sem que ela a roube e depaupere lentamente. Não percebeu ainda que isto é que a faz remoçar que torna suportável esta carcaça recoberta pelo seu falso verniz? (CARDOSO, 2006, p. 253).

Diante de Lídia, Angélica sugere novamente a possibilidade de um plano secreto de Leôncio, agora não mais financeiro e sim donjuanesco (e quiçá vampírico): “Estou vendo, Leôncio, que você acertou em cheio [...]. As outras repeliram-no, Leôncio, mas esta o aceitou” (CARDOSO, 2006, p. 253), de maneira que “tais indícios afastam a ideia de um final feliz para a jovem que, ao fugir da casa de Angélica com ele, parece ter apenas trocado de algoz” (NEVES, 2006, p. 138). Porém, a sós com Leôncio, Angélica esclarece que a atitude do capataz é nova – “Por que essa, precisamente essa? Outras não passaram por aqui, não desapareceram?” (CARDOSO, 2006, p. 255) – e este reitera o amor por Lídia, ainda que a sinceridade disso permaneça em dúvida: “Você não me engana, queria apenas devorá-la antes de mim” (p. 256). Mas essas dúvidas são diluídas pela obstinação com que Leôncio recusa tanto os prazeres sexuais oferecidos por aquela beleza feita de tantas belezas conjugadas – em cena na qual se vislumbra a pulsão erótica de Angélica, tão própria da tradição vampiresca, repleta de figuras terríveis, mas fascinantes –, como a herança financeira de uma importante senhora de terras e propriedades.

De maneira que, se Leôncio for mesmo um aspirante à personagem demoníaca, e não apenas uma pista falsa rapidamente descartada, como na referida interpretação de Mário Carelli, terá se mantido até o fim da peça sob o signo do “*discurso-vampiro*, isto é, a narrativa cuja meta é o silêncio, espaço onde as pessoas se destroem, onde os vampiros vivem”, o qual, de maneira oblíqua e indireta, faz referência a uma realidade social que a *diegese* fantástica procura embaçar, “apagar, desaparecer, para deixar em seu lugar simplesmente o que designa e, desse modo, quem sabe, revelar com maior ênfase, sem a mediação da palavra, a realidade vampirizada” (WALDMAN, 1982, p. 13).

A personagem da criada da quinta Das Portas não é tão nuançada quanto Leôncio, mas se revela também uma imagem rebaixada de sua patroa anjo-demoníaca. É ela a primeira a sair da porta de entrada do solar da quinta, prontamente abrindo o guarda-chuva para que a irmã freira pudesse receber, com mais conforto, desde o pé da escadaria, o fotógrafo contactado pelo feitor. Assim como os figurantes que velam o cadáver de Angélica, possui o semblante constrito, mas que não demonstra o mesmo abatimento do marido. Em pé, ao lado da mãe de Angélica, que se agacha para ajeitar a filha morta para a fotografia, tem em mãos o buquê de flores da noiva inerte e

acompanha em silêncio as orientações ao fotógrafo, para depois sentar-se ao fundo do plano, ainda junto à mãe e à irmã. Com o seu uniforme preto com avental branco fica a meio caminho entre o tom escuro das vestimentas dos demais e o vestido da morta, branco, como o de uma noiva. É ela quem vai buscar e oferece a lâmpada a Isaac, para melhor preparo do cenário fotográfico, permanecendo em cena para testemunhar o inexplicável desconcerto do fotógrafo desconhecido, tiradas as fotografias.

Para além de ser interpretada por Isabel Ruth,¹⁶ uma das atrizes diletas da trupe oliveiriana, a personagem da criada somente se diferencia dos figurantes na segunda ida de Isaac ao solar da quinta Das Portas. Estranhamente, ela está em casa para atendê-lo durante o cortejo fúnebre de Angélica, mostrado em contraplano, e desdenha com gestos esnobes a figura daquele homem que lhe parece sem importância, inferior. Primeiro, fecha a porta diante dele, ao vê-lo desatento, e depois impede-lhe a entrada na casa, retirando-lhe das mãos o envelope com as fotografias e indicando-lhe que aguarde do lado de fora. A porta semiaberta, deixando ver o peixe dourado dentro do aquário, em cima de uma mesa, ao fundo. Seja seu gesto uma resposta à estranha atitude do fotógrafo na noite anterior, seja a expressão de um desvalor ao não pertencimento dele à classe social dos frequentadores do solar, a criada marca uma postura a ser desaprovada pelo espectador. Apresenta índices de antagonismo.

Quando dona Justina repassa a Isaac o recado da quinta Das Portas que chega pela manhã, após uma das cenas na sala do café, ele logo a interroga se quem trouxe notícias foi “aquela criada, a presumida” (ESTRANHO CASO, 2010, 1:08:20), adjetivando-a. Curioso que ele pense nela, quando o mais natural teria sido o retorno do feitor, como de fato era. De todo modo, a adjetivação é reconhecida por dona Justina, que também demonstra despreço pela criada. No roteiro-fonte, esta cena marca mais um desvio de caráter da pensionista do que um julgamento acerca da criada, que é de fato quem traz o recado. Isaac ouve *aborrecido* e com pouco interesse o despreço por ela que, em 2010, será atribuído a si. Diz, no roteiro-fonte, a dona da pensão: “E foi

¹⁶ O que faz reverberar outras personagens oliveirianas interpretadas pela atriz, sendo a mais icônica delas a lavadeira muda de *Vale Abraão*, a inesquecível Ritinha, cuja postura de atuação (trabalho com o olhar, os gestos e as pausas calculadas) convida a crer que ela é capaz de ouvir o narrador em voz *over*, assumindo um grau de autoconsciência que, ultrapassando a sua condição servil, torna-a “imbuída de um poder espiritual que falta a tantos outros personagens afortunados”, para referir à leitura que sobre ela traz Jacques Parsi no texto de orelha do livro *Os pobres no cinema de Manoel de Oliveira* (2017). Ou que faz remeter, ainda, à personagem da jovem empregada doméstica interpretada por ela no filme *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, assassinada em resposta a seus sonhos de ascensão social.

mesmo a serigaita da criada toda presumida que me deu o recado” (OLIVEIRA, 1988, p. 37), procurando *ridicularizar* a criada, enquanto repassa o recado imitando-a com *gestos caricatos*.

De volta ao filme, apesar de dizer para dona Justina que iria imediatamente à quinta Das Portas, Isaac vai antes à igreja, onde tira fotografias do coro, e demora-se à porta do cemitério, observando o desconsolo do marido de Angélica diante do túmulo dela. Para mostrá-lo chegar, finalmente, ao solar, o foco narrativo cola-se à personagem da criada, que observava pela janela o chofer preparar a bagagem da família para a viagem a Lisboa antes de confirmar a chegada do fotógrafo, diante da qual expressa um discreto sorriso. De maneira a sugerir, obliquamente, um possível interesse amoroso, que possuiria descompasso semelhante à paixão de Leôncio por Lídia, por conta do contraste da construção imagética do corpo feminino ilustrado pelos opostos figurinos selecionados para a atriz Isabel Ruth, que faz destacar o branco do avental, e para Pilar López de Ayala, que interpreta Angélica, efetivo objeto do desejo de Isaac, em quem o branco do vestido remete ao luxo dos trajes de noiva.

Ao receber o fotógrafo que retorna, a criada mantém os gestos de desprezo de classe, que agora se confundem com uma estratégia de sedução. Ao pronunciar, da porta semiaberta, o nome de Isaac, que mais uma vez aguarda de costas, para observar a vista da cidade, ele a confunde com Angélica e recebe em resposta a dura afirmação: “Angélica? A senhora Angélica morreu” (ESTRANHO CASO, 2010, 1:12:00), a qual consegue contornar explicando que vinha receber a encomenda das fotografias da falecida.

Olhando-o de cima a baixo, a criada retoma sua postura caricaturalmente esnobe e sai de quadro em direção ao interior da casa, orientando-o a esperar na sala, onde se vê agora em primeiro plano o peixe dourado no aquário e um álbum de fotografias de família, no qual Isaac concentra a sua atenção. No roteiro-fonte, indicava-se que, fazendo retornar o motivo musical *angustiado*, o peixe, no aquário, deveria parecer “espreitar Isaque com seus olhos arregalados e tristes” e estaria a “asfixiar, abrindo e fechando a boca”, procurando, “com desespero”, “no vidro uma saída” (OLIVEIRA, 1988, p. 42). Assim, ele funcionaria, tal como o pássaro engaiolado da pensão, como metáfora da condição do rapaz, preso na vida corrente, enquanto a sua amada o esperava no além-vida.

Fantasmagoricamente, no texto-fonte, Angélica (e não a criada) chamaria por Isaac, pronunciar-lhe-ia o nome, convidando-o a entrar no seu quarto fechado, proibido à condição dele de prestador de serviços, que deveria permanecer nos limites da sala de visitas. A criada, que no texto-fonte desiste de entregar o envelope de fotografias esquecido por Isaac (desorientado pela presença cada vez mais incisiva de Angélica), no filme-resultante irá cobrá-lo a atenção profissional à encomenda solicitada e será quem, mais uma vez, o chamará pelo nome, visto que a Angélica filmica não usará palavras uma vez sequer para se dirigir a ele (diferentemente do roteiro de 1954).

A criada presumida da quinta Das Portas será ainda mencionada, uma última vez, por dona Justina, quando ela comenta com os demais hóspedes que ouviu durante a noite ruídos e gemidos estranhos vindos do quarto de Isaac e pensou que ele “tivesse o atrevimento de meter no quarto a sirigaita [...], a tal criada da quinta Das Portas” (ESTRANHO CASO, 2010, 1:21:45), recuperando assim um adjetivo que já teria antes aparecido no roteiro-fonte e que, lá, revelava mais sobre a índole da dona da pensão do que a da criada da quinta, uma vez que, originalmente, essas conjecturas indicariam mais uma postura de despeito, imagetivamente expressa por um *sorriso ambíguo*, em resposta ao desinteresse de Isaac por ela, do que à preocupação moral que se expressa no filme de 2010.

A gíria “sirigaita”, usada para ofender uma mulher tida por pretensiosa e muito saracoteadora e, ainda segundo o dicionário Aurélio, espevitada e esperta, tem uma descrição no dicionário Houaiss mais próxima da conotação sexual – mulher que usa requebros para seduzir e atrair. Ao atribuir à criada atrevida tal qualificador, dona Justina coloca-a como a mais possível responsável pelo *bruxedo* em que Isaac *estaria metido*. No texto-fonte, a dona da pensão seria mais taxativa em suas especulações: “É o que lhe digo, mulher! Anda enfeitiçado. [...] Olhe!... Não sei... Já não sei nada. Mas que não é a mesma pessoa... oh!... isso não é!” (OLIVEIRA, 1988, p. 48).

Nesse sentido, a criada, diferentemente da sua função mais convencional no roteiro-fonte, é construída em *O Estranho Caso* de maneira a compor um retrato burlesco da mulher que seduz. Enquanto Angélica cumpre essa função de forma sublimada, tornando sutis os índices de perversidade da figura de um fantasma que convida um vivente ao suicídio, a criada atrevida vai mais abertamente, e desastradamente, ao encontro da cisão do feminino, que no cinema oliveiriano

caracteriza os papéis sociais das mulheres segundo uma bifurcação (muitas vezes difusa) entre a santa e a pecadora, a amada e a amante. João Bénard da Costa (2005, p. 149) empregou a expressão nietzschiana “eterno feminino” para discutir esse que é um dos principais *leitmotive* do cinema oliveiriano, percebendo que Oliveira recorrentemente faz conjugar a tematização de um “mistério da mulher” (figurada como agente ora da salvação ora da perdição dos homens) com um “erotismo [que] nunca ultrapassa a verbalização, ou a distante sugestão de um elemento do *décor*”, como o abrir-fechar da porta semicerrada que permeia a interação entre Isaac e a criada.

Essa dialética de máscaras que oscilam entre a figura da santa e a da devassa encontra em *A Divina Comédia* um de seus maiores expoentes e reafirma o grande enigma do feminino já antecipado por Vanda, Benilde e Francisca, atingindo seu ápice em Ema (Leonor Silveira) de *Vale Abraão* (1993) – cuja personalidade, sensualidade e beleza fazem os homens debaterem-se por ela e parecem anunciar a elaboração esfíngica de Camila (Leonor Baldaque em *O Princípio da Incerteza*, 2002), a **santa diabólica** que condensa o mistério feminino incorporado por todas as personagens anteriores. (CAMARGO, 2017, p. 14, grifo nosso)

Como se fosse uma espécie de rascunho (mais acessível) dessa *santa diabólica* que irá se manifestar em toda potência na figura de Angélica, a criada atrevida, assim como Leôncio, cumpre a função de ensaiar as potencialidades perversas de suas patroas – ou mesmo satânicas, já que ela põe em risco a respeitabilidade de Isaac junto aos demais hóspedes da pensão (é capaz de fazê-lo cair no inferno social).

Leôncio e a criada atrevida trazem, pois, de forma muito marcada, a perversidade e o traço diabólico que a Angélica cardosiana esconde atrás da beleza, elegância e afeto, antes de cair-lhe a máscara e dar a ver a velhice vampiresca na cena final, e que a Angélica fílmica jamais revela de forma explícita, deixando apenas entrever na ambiguidade de seu sorriso de Mona Lisa que, para Bénard da Costa (2005, p. 130-131), surge no cinema oliveiriano como “representação paradigmática do eterno feminino”, cuja “última e suprema metáfora” é a androginia, uma vez que “para alguns comentadores” o quadro de Leonardo da Vinci traz “a imagem de um rapaz, e não de uma mulher”. Em Oliveira, a androginia vem intensificar a capacidade humana tanto de fazer o bem, quanto de causar o mal, ambiguidade que está na essência da personagem do fantasma de Angélica.

Como Mefistófeles para Fausto, essas duas personagens tornam explícito o que as Angélicas escondem, funcionando como espelhos de seus obscuros desejos. Marshall Berman (2008, p. 52) interpreta a versão de Goethe para o mito fáustico como a obra que “abre novos caminhos no emergente autoconhecimento moderno, que o mito do Fausto sempre explorou”. Pois, para o crítico (2008, p. 52-53), “a força vital que anima o Fausto goethiano, que o distingue dos antecessores e gera muito de sua riqueza e dinamismo é um impulso”, que ele designa como “desejo de *desenvolvimento*”, segundo o qual não interessaria mais os bens “claramente definidos e universalmente desejados: dinheiro, sexo, poder sobre os outros, fama e glória”, mas sim um novo ideal moderno que perfaz “um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, alegria e desgraça juntas, assimilando-as todas a seu interminável crescimento interior; até mesmo a destruição do próprio eu seria parte integrante do seu desenvolvimento”.

Enquanto, na peça, Angélica resiste a esses ideais da modernidade e procura ainda ultrapassar os limites do humano, por meio de um subentendido pacto fáustico, simplesmente para absorver a beleza alheia e ludibriar a velhice; no filme, Isaac fica obcecado pelo mistério da morte, que vai além da compreensão humana, porque, como artista moderno, deseja compreender o sublime na arte, experienciar aquilo que a poesia lhe sugere, ver além do que a câmera fotográfica lhe permite. De fato, vítima ou não de Angélica, em condições ou não de fazer escolhas, Isaac aceita o pacto, rumo ao “ideal cultural do *autodesenvolvimento*” (BERMAN, 2008, p. 53).

3.4 As vizinhas e os outros hóspedes

No artigo “Angélica I”, Sábato Magaldi (1950c, p. 6) identifica que “as vizinhas”, “numa cena muito breve”, “desempenham o papel do coro”, embora “prejudicadas pelo convencionalismo da situação”. Mário Carelli (1988, p. 96) recupera essa percepção crítica, acrescentando que “dona Risoleta e dona Teresa”, “que trazem flores”, “desempenham [...] de modo caricatural, o papel do coro antigo”. Avançando nessa mesma discussão do coro como recurso da caricatura em “Angélica”, Enaura Rosa e Silva (2004a, p. 148) retoma a proposição de Mário Carelli para ponderar que “as duas vizinhas”, “que chegam para as condolências”, “introduzem o olhar do espectador/idealizado, o olhar ficcional da sociedade que interpreta o olhar do espectador/real, verbalizando suas indagações”.

De fato, as duas vizinhas, caracterizadas em rubrica como figuras “humildes e contrafeitas” (CARDOSO, 2006, p. 210), contrastam com o fausto da protagonista e cumprem a dupla função de a bajular e contestar, trazendo para o interior da cena algumas impressões e interrogações que se espera provocar no leitor/espectador acerca da única personagem do elenco “narrada em tôda a pujança” (MAGALDI, 1950c, p. 6), que algumas cenas depois irá confirmar-se uma vampira de almas.

Porém, os traços dessas duas personagens são tão exagerados e distorcidos – e nesse sentido criam o efeito caricato, deformador do objeto representado¹⁷ – que a atuação delas se torna demasiado esquemática e, por isso, acaba por configurar menos uma inserção na cena do espectador ideal e mais a deflagração satírica do caráter parabolar e simbólico da peça.

É importante sabermos que Lúcio escolheu inscrever-se na tradição do “drama psicológico”, com crises, mortos, situações paroxísticas, na linha de Ibsen, Strindberg, Tchekhov. Teve consciência de que para não escrever simples “comédias tristes” tinha de alcançar o registro mítico. [...] A força dessa fábula moderna reside na atualização convincente de uma espécie de mito antigo pleno de profundas ressonâncias. Angélica não deixa de lembrar o Minotauro devorador de crianças, cujo desejo perverso se ocultava no inconsciente do labirinto. Suas constantes alusões ao sangue fresco remetem sobretudo ao mito do vampiro, que só sobrevive por meio de suas vítimas, das

¹⁷ Cf. o verbete “Caricatura” do *e-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia*: <<http://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/caricatura>>, assinado por Carlos Ceia.

quais tira a substância. Essa dimensão simbólica dá ao personagem Angélica uma estatura colossal, arquetípica. (CARELLI, 1988, p. 99 e 97)

Mas essa criatura de *estatura colossal* se preocupa com a opinião popular e se esforça em dar explicações às vizinhas pobres. Nesse jogo de convencimento, cabe à dona Teresa tecer tudo o que surge claramente como comentário elogioso, coadunado com as justificativas de Angélica acerca da morte de Maninha: “Hoje em dia há muitas doenças que ninguém sabe a origem. Devemos temer tudo: os médicos sabem tão pouco!”; “Muitas vezes nos disse [Maninha] que a senhora era uma segunda mãe para ela”; “Pobre Angélica, sempre são as suas protegidas...”; “Adelaide ia sempre à nossa casa”; “[...] toda a cidade comenta largamente os seus dons generosos”; “Deus lhe colocou nas mãos a possibilidade de ajudar a essas pobres desamparadas”; “O que a senhora pratica é um ato de caridade dos mais louváveis. Quando vêm para aqui, essas moças se tornam irreconhecíveis, nem parece que foram criadas no orfanato!”; “A moléstia de Maninha deve tê-la cansado muito” (CARDOSO, 2006, p. 211-212).

Já à dona Risoleta, em contraponto, ficarão atrelados todos os comentários mais contestadores: “Mas nem ao menos conseguiram identificar a doença?”; “Mas os sintomas... a febre...”; “Mas quanto tempo durou essa moléstia, quando se manifestou ela?”; “Esta é a terceira não é, não? Lembro-me tanto de Rosa, tão magrinha!”; “Agora que Maninha morreu... pretende cuidar de outra?”; “É o que eu dizia certa vez a d. Teresa: estas moças são tratadas como se fossem rainhas” (CARDOSO, 2006, p. 210-212). Nas marcas para a encenação da peça, na caligrafia de Lúcio Cardoso, chega mesmo a constar que dona Teresa deveria se aproximar fisicamente de Angélica, enquanto dona Risoleta se manteria afastada.

De maneira que, ao veicular à dona Risoleta o mais pungente comentário elogioso da cena – “podemos lhe garantir: jamais seu aspecto foi melhor. Ultimamente a senhora parece ter remoçado vinte anos!” (CARDOSO, 2006, p. 212) –, ele adquire, em função da estrutura esquemática do diálogo, a conotação de uma afronta velada, um primeiro questionar da relação entre o mistério da eterna juventude de Angélica e as mortes inexplicáveis das adolescentes por ela adotadas. Isso se dá, pois, nos moldes de uma caricatura, desvestido de qualquer proteção retórica, tal como os mistérios dessa ficção, que se revelam de maneira também esquemática e *demasiado despida*. Afinal,

poucas cenas à frente, e ainda no primeiro ato, a natureza vampírica de Angélica será plenamente admitida, em segredo de solilóquio.

Essa construção demasiado caricatural das personagens das vizinhas acaba restringindo o caráter “fundamentalmente ambíguo do coro”, que possui “uma força catártica” ao mesmo tempo que exerce um “poder distanciador” (PAVIS, 2008, p. 74). No contraste comparativo, a função dubiamente épico-dramática do coro teatral aparecerá de forma mais pujante quando observada a dupla função da presença dos outros hóspedes, em *O Estranho Caso*, na medida em que a inserção deles revela uma artificialidade semelhante à das *vizinhas tagarelas* de “Angélica”, mas atinge de forma mais efetiva o *olhar do espectador/real*.

Enquanto *força catártica*, Dona Rosa (Susana Sá), Doutor Matias (José Manuel Mendes) e o Engenheiro (Luís Miguel Cintra, ator dileto de Manoel de Oliveira) são personagens que atuam como interlocutores de dona Justina e mostram-se capazes de melhor ajuizar a estranheza do comportamento de Isaac, por serem figuras externas ao conflito. Nas três cenas à volta da mesa do café (ESTRANHO CASO, 2010, 45:39-57:45; 1:06:13-1:07:50; e 1:19:50-1:23:00), são os outros hóspedes que trazem, tal como as *vizinhas tagarelas*, alguns dados novos sobre Isaac e Angélica, além de comentarem as situações.

Dona Rosa expõe que Angélica estava grávida (ESTRANHO CASO, 2010, 47:05)¹⁸ e repreende a desatenção de Isaac para o que está ou não à volta (1:06:52). Ela cumpre o papel esquemático da maledicência popular, questionando o cuidado de dona Justina para com um estranho (1:06:38) e a inusitada dieta do pintassilgo à base de ovo frito (1:20:08), por exemplo, mas não chega a ser delimitada pela caricatura da “mulher gorda e bonacheirona” do roteiro-fonte (OLIVEIRA, 1988, p. 26).

Aliás, a presença de outros hóspedes no roteiro-fonte, mais nos moldes da caricatura, ficava reduzida a ela e a um velho inexpressivo, funcionando como imagem da degradação social relacionada ao período pós-guerra, pois “os dois vizinhos de Isaac eram mal esboçados e constituíam silhuetas idiotas de pequeno peso” (LAVIN, 2013,

¹⁸ Essa informação, pouco relevante para a trama, remete à história verídica por trás do filme. Nas entrevistas em que menciona a morte da prima de Maria Isabel, sua esposa, Manoel de Oliveira sempre chama atenção para o fato de que a sua parente morreu em decorrência de uma gravidez extrauterina. Chamada Maria Antónia, a mulher que inspirou Angélica morreu naquele mesmo solar e foi velada naquela mesma sala que se mostra no filme, na quinta das Casas Novas. Além disso, era vizinha e grande amiga de Agustina Bessa-Luís. Isso destaca a pessoalidade e a dimensão emocional da obra.

p. 22, trad. nossa).¹⁹ Na autoadaptação de 2010, essas personagens ganham argumentação nova e funcionam como reflexo dos tempos que seguem, de *crack* financeiro. O velho é, pois, desmembrado na figura de dois intelectuais: o doutor Matias, de quem não se explicita a profissão, e o Engenheiro, que não é nomeado.

O doutor Matias, no papel de informador e comentador mais sóbrio do que dona Rosa, admite que Isaac sempre lhe pareceu “uma pessoa reservada, um tanto ensimesmada, e assim se vem tornando” (ESTRANHO CASO, 2010, 46:08). É ele quem atribui a Isaac, pela primeira vez, a designação *estranho*, *enigmático*, considerando que o mistério do rapaz estaria atrelado ao fato de que “ele não se confessa” (48:28) e de que ninguém ali lhe conhecia o passado (48:38). Cabe à sua personagem do intelectual mais velho, portanto, o papel de interpretar a situação, na condição de figura sábia e mais vivida. De maneira que é em torno das explanações do doutor Matias que todos se mostram de acordo quanto à relação que deveria haver entre a mudança de atitude de Isaac, a loucura dele, e a experiência de fotografar a morta (47:30).

O Engenheiro também não deixa de se mostrar interessado no mistério de Isaac, sendo ele a destacar, por exemplo, a hipótese de bruxedo levantada por dona Justina – “Lá diziam os galegos: ‘Não acredito en las bruxas, más que las hay... las hay!’” (ESTRANHO CASO, 2010, 1:22:25). Porém, o faz de forma mais discreta.

É ele o responsável por introduzir o *poder distanciador* do coro de *O Estranho Caso*, trazendo para o interior do filme preocupações pertinentes ao momento histórico e à realidade extradiegética,²⁰ maldisfarçada nos planos de ambientação da cidade e no seu contraste com os cenários preparados na *mise en scène*. A intervenção do Engenheiro permite evocar a situação política contemporânea às filmagens. É ele quem expõe as dificuldades que o *crack* financeiro de 2008-2009, afinal atrelado ao setor

¹⁹ No original: “Il faut ajouter que, dans le scénario, les deux voisins d’Isaac sont à peine esquissés et s’apparentent à des silhouettes muettes de peu de poids, renvoyant surtout l’image d’une dégradation sociale”.

²⁰ O dado extradiegético da personagem do Engenheiro é potencializado por ser ela interpretada por Luís Miguel Cintra, uma presença constante e marcante no cinema oliveiriano, própria de personagem cinematográfica, que traz no corpo e na voz (tão marcante, neste caso) os filmes todos de que participou – e de que o espectador habitual certamente se lembrará, estabelecendo relações. Assim, quando o Engenheiro fala é como se falasse através dele o próprio Luís Miguel Cintra, e quando denuncia a crise na construção civil é como se denunciasse também a crise no cinema e no fomento às artes.

imobiliário, vinha trazendo para as suas atividades profissionais ²¹ e para o desenvolvimento urbanístico de Portugal (nova ponte sobre o Tejo), agravadas pelos crescentes desastres ambientais causados pela ação humana (as cheias).

Talvez em função disso estariam hospedados ali, numa pensão modesta, intelectuais como ele e o doutor Matias – embora essa prática seja comum em cidades pequenas, como Peso da Régua. Diferentemente deles, a *conceituada engenheira* do Brasil, dona Clementina (Ana Maria Magalhães), que vem somar-se ao coro, teria se hospedado em hotel, fazendo lembrar que o *crack* demorou mais para atingir os brasileiros.

A chegada de dona Clementina, amiga do Engenheiro, a pretexto de conhecer o doutor Matias *in loco* (ESTRANHO CASO, 2010, 54:43), intensifica a discussão extradiegética e mobiliza o diálogo mais explicitamente caricatural do filme. As preleções científicas sobre aceleração de partículas e dados de astronomia “guiam a discussão, inesperadamente, para o tema da antimatéria” (LAVIN, 2013, p. 22, trad. nossa)²² e essa condução jocosa, para uma conversa aparentemente séria e embasada, faz questionar o mero uso de diálogos funcionais, ainda que não deixe de ter uma implicação diegética, ao oferecer a Isaac terminologia nova para compreensão da presença do fantasma de Angélica.

Durante a tertúlia, não sabemos quando aderir ou distanciar do que é dito, uma vez que a lição, aparentemente correta e acadêmica, de que “a antimatéria não come a matéria, quando uma partícula encontra a correspondente na antipartícula fundem num abraço que se transforma na sua mais pura essência: energia” (ESTRANHO CASO, 2010, 55:18) – garantia, portanto, de que Isaac poderia confiar no chamado

²¹ E que, no caso do cinema português, representou difícil momento para os financiamentos públicos, sendo que mesmo *O Estranho Caso*, obra do decano que tinha financiamento fixo garantido desde os anos 1990, só foi possível de ser realizado por conta do interesse e da insistência do produtor francês François D’Artemare. Daniel Ribas descreve que “no início de março de 2010”, logo após as filmagens de *O Estranho Caso*, “um grupo de realizadores e produtores do cinema português, encabeçados por Manoel de Oliveira, lançou um ‘Manifesto pelo Cinema Português’. Nesse texto, os signatários relatam dramaticamente que ‘nunca como nos últimos vinte anos teve o cinema português uma tão grande circulação internacional e uma tão grande vitalidade criativa. E nunca como hoje ele esteve tão ameaçado’. Na opinião desse grupo, ‘o cinema português vive hoje uma situação de catástrofe iminente e necessita de uma intervenção de emergência por parte dos poderes públicos’. Este Manifesto surgiu como corolário de uma crescente dramatização da vida financeira do país que paralisou – ou diminuiu drasticamente – os subsídios atribuídos ao cinema português” (in CUNHA; SALES, 2013, p. 268).

²² No original: “orienter la discussion, de manière tout à fait inattendue, sur l’antimatière”.

fantasmagórico de Angélica –, é baseada em um suposto compêndio intitulado *Os sete mosquitos do Apocalipse*, claramente fictício, pois sua autoria é atribuída ao jornalista e roteirista português Rui Cardoso Martins, com quem Manoel de Oliveira trocava impressões sobre o problema da crise econômica.²³ É, portanto, com base nesse falso dado científico que as três personagens intelectuais desenvolvem suas preocupações acerca do fim do mundo, por elas descrito como um apocalipse cósmico, de maneira inusual e caricata.

Recuperando a tematização da impossibilidade de atingir em vida o amor absoluto, *leitmotiv* do cinema oliveiriano (BÉNARD DA COSTA, 2005), o coro de *O Estranho Caso* tangencia a ideia de que um amor iniciado após a morte poderia ser um tipo de relação amorosa que não se possa frustrar. Assim parece crer Isaac, embora a própria remissão à antimatéria preveja que a matéria seria anulada caso se fundisse com sua antimatéria correspondente, para resultar no aproveitamento total de energia. Essa ideia de anulação introduz, discretamente, a possibilidade de que mesmo a relação entre Isaac e Angélica estaria fadada a durar apenas um instante, para depois desaparecer sem deixar vestígios.

O coro da peça “Angélica”, por sua vez, também remete a um *leitmotiv* do projeto estético-literário cardosiano, que “abrange vários códigos, como a pintura, o cinema, o teatro”: o crime dos loucos (ROSA E SILVA, 2004b, p. 173). Dona Teresa e dona Risoleta destrincham as condições sociais, emocionais e financeiras de Angélica que lhe colocam numa posição de poder, tanto para o bem quanto para o mal. Somente a loucura decorrente de uma ânsia narcísica por manter a juventude (e ludibriar a velhice) poderia explicar-lhe o crime, semelhante ao que levaria Donana de Lara a matar o filho e, com isso, sentir-se novamente jovem e livre, habilitada a viver plenamente a sua paixão por Rafael, que, afinal, a abandonaria “frente às ruínas de uma existência despedaçada” (CARDOSO, 1973, p. 186).

O crime do louco surge, em Lúcio Cardoso, assim como os amores frustrados em Manoel de Oliveira, relacionado ao desejo do absoluto que, via morte ou androginia,

²³ Em entrevista para o jornal *Público*, de 2013, Rui Cardoso Martins relata o seguinte: “Temos aqui, quê..., [quantos anos]? No caso do Manoel de Oliveira, 104 anos, 105, 110. (Engraçado. Quando tínhamos o *Contra-Infamação*, o Manoel tinha 96 anos e andámos a discutir... Gastar dinheiro com o boneco? O programa já acabou há três anos e ele ainda está a fazer filmes sobre a crise!)” (disponível em: <<http://anabelamotaribeiro.pt/81027.html>>).

é apenas atingível por seres que não são deste mundo e, por isso, tornam-se capazes de transgredir as leis da moral e a ordem política, vivenciando situações-limite que instigam a reflexão metafísica, ao mesmo tempo que mobilizam o questionamento sociocultural. Assim, esses seres transgressores acabariam por desmascarar a hipocrisia da sociedade burguesa, nas suas raízes oligárquicas e patriarcais, e os desajustes distributivos da economia de mercado que, no processo de autoadaptação de *O Estranho Caso*, tendo sua base no pós-guerra, repercute para uma crítica da economia de consumo atual e que, no campo da “política das artes”, faz ver a virada da busca da “emancipação” dos “movimentos artísticos de vanguarda do pós-guerra”, presente também na peça de Lúcio Cardoso, para o “pensamento de luto” do “fim das utopias políticas” nas “artes pós-modernas e contemporâneas” (RANCIÈRE, 2018, p. 12-13).

3.5 Lídia e os cavadores

Ambientadas em espaços de província, as duas obras dedicam especial atenção à figura social do camponês. É por uma camponesa, e não por mais uma moça do orfanato, que Leôncio se apaixona, cabendo a essa personagem do universo do trabalho rural romper com o ciclo de mortes em Monte-Santo e agir como estopim para a mudança de uma realidade obsoleta. São os camponeses, que ainda no século XXI desempenhariam, por vezes, o pesado trabalho com enxada, que Isaac vai fotografar por conta própria e efetivo interesse artístico, diferentemente das fotos de Angélica, tiradas sob encomenda e a pretexto de um chamado irrecusável. De maneira que é essa figura ligada ao campo que surge, semelhantemente, em ambos os textos, como instrumento de oposição ao poder simbólico exercido pelas Angélicas.

Com o avanço da indústria, acreditou-se que o tipo social do camponês estaria fadado ao desaparecimento, pois ele se tornaria um proletário – segundo a “máxima marxista da proletarização camponesa” (BOSETTI, 2012, p. 20). Isso porque “a sociedade industrial alicerçou-se sobre as ruínas da sociedade camponesa” – essas populações que estão “a meio caminho entre a tribo primitiva e a sociedade industrial” (WOLF, 1976, p. 9) –, fazendo com que o modo de produção camponês, o campesinato, fosse desestruturado pela integração capitalista. Conforme “uma série de mudanças [que] começa a acontecer ao seu redor”, o camponês “se vê acuado, sua jornada torna-se mais árdua, a incerteza inerente à sua atividade é acrescida de outras tão profundas quanto” (BOSETTI, 2012, p. 9).

Nos últimos séculos, muitos “camponeses [foram] brutalmente lançados no mundo industrial”, de forma “muitas vezes violenta e inorganizada” (BOURDIEU, 2003, p. 266). Todavia, “incansável, ele continua sua jornada, mesmo sendo considerado um tipo fadado a desaparecer” (BOSETTI, 2012, p. 9), reafirmando-se como sujeito, nos estudos sociológicos, “ao descortinar o cenário do século XXI”, à medida que se verifica que “o camponês não só continua presente, como pode representar uma forma alternativa ao modelo produtivista hegemônico nas sociedades capitalistas de mercado” (BOSETTI, 2012, p. 22).

Mas, em meados do século XX, quando ambas as obras foram gestadas, o destino do campesinato, nas sociedades ocidentais, passava, ainda, por um período de

grande incerteza, pois o desenvolvimento da indústria, potencializado por novas tecnologias advindas do enfrentamento bélico nas guerras mundiais, mobilizava uma avultante demanda por mão de obra que, aliada ao processo de mecanização da agricultura, provocaria a diminuição massiva da população rural e o conseqüente desgaste do campesinato, invisibilizando sua presença (persistente) na moderna agricultura das sociedades capitalistas.

No contexto histórico do pós-II Guerra Mundial, [...] um processo de modernização nas economias europeias, especialmente nos países capitalistas, se manifestou de forma intensa sobre a agricultura com a modernização do setor. Nessa modernização, fomentada pelas políticas públicas do Estado, a agricultura passou a funcionar segundo uma lógica produtiva eminentemente determinada pelo mercado, fato que exigiu uma racionalização produtiva de caráter empresarial. (BOSETTI, 2012, p. 16)

Embora esse processo tenha se dado de forma menos intensa em Portugal e no Brasil, que vivenciaram, em ritmo diferente dos países hegemônicos, a modernização dos setores produtivos, o camponês, tanto o brasileiro quanto o português, transformou-se, nesta altura, no agricultor moderno, “profissional, adaptado ao cenário da agricultura capitalista” (BOSETTI, 2012, p. 18), e, aos poucos, passou a estar inserido na economia de mercado. Algo semelhante ocorreu na pecuária e demais atividades relativas ao campo. Assim, o campesinato, embora não deixe de existir, diluiu-se em função do dinâmico agronegócio capitalista e do massivo êxodo rural. De modo que, por muito tempo, considerou-se que “o campesinato constitui um resíduo, um setor em extinção, sem relevância para o progresso econômico e social” (ABRAMOVAY, 2007, p. 21). Nesse sentido,

A existência de uma vida camponesa [na modernidade] não envolve meramente uma relação entre camponeses e não-camponeses, mas um tipo de adaptação, uma combinação de atitudes e atividades destinadas a sustentar o cultivo em sua luta pela sobrevivência individual e de toda a sua espécie, dentro de uma ordem social que **o ameaça de extinção**. (WOLF, 1976, p. 34, grifo nosso)

O camponês, como uma das formas da “vida social do homem simples e cotidiano, cuja existência é atravessada por mecanismos de dominação e de alienação que distorcem sua compreensão da História e do próprio destino” (MARTINS, 2008,

p. 9), relaciona-se também com a modernidade, buscando se tornar agente de seu próprio destino e resistir àquilo que *o ameaça de extinção*. Resultado dessa resistência é, por exemplo, a “agricultura familiar tal como se desenvolveu, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, nos países capitalistas avançados” (ABRAMOVAY, 2007, p. 31), bem como as lutas pela reforma agrária e demais instrumentos de justiça social no acesso à terra.

Os camponeses vivem sob a ameaça da expropriação, porta de entrada da exploração e das relações capitalistas de produção. Para eles o capital e o capitalismo aparecem como totalidade e como antagonismo, mesmo quando figurados como entes místicos e maléficos, como é o caso da figuração da propriedade como Besta-fera. O operário já não tem a possibilidade de uma compreensão assim abrangente. Ele já entrou na rotina da reprodução, já foi engolido pelo capital, já não pode vê-lo em perspectiva. Um operário, no subúrbio ou na periferia, praticamente cresce dentro da fábrica. Seu corpo e sua mente são componentes da máquina e do processo de trabalho. (MARTINS, 2008, p. 151)

A dicotomia socialmente construída entre a indústria e a agricultura, a cidade e o campo, acabou por provocar a subalternidade do espaço rural. Embora a modernização acelerada do pós-guerra tenha reformulado também a identidade camponesa, não deixou de devolver o olhar para ela, igualmente, *como totalidade e como antagonismo*, cristalizando representações negativas do espaço rural, dentre as quais, no Brasil, a figura mais emblemática é o indolente Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, tal como recuperado pelo cinema de Mazzaropi.

Entre nós brasileiros, “a fazenda colonial com sua estrutura autárquica foi por muito tempo centro do exercício de poder” (MARSCHNER, 2015, p. 397) e é a partir do Estado Novo varguista, com a sua industrialização acelerada, que se passa a ver o campo como um espaço efetivamente subalterno, já esvaziado dessa centralidade. Em Portugal, o Estado Novo salazarista lidou de forma mais ambígua com o espaço rural, bem visto em suas representações pitorescas (do cinema ficcional, por exemplo), mas indesejável pelos indicativos de provincianismo e dos atrasos técnicos de produção (revelados em alguns filmes documentários). Daí o estabelecimento de um “gênero de discurso ideal acerca de Portugal que se transmite cinematograficamente para o exterior”, no qual “as cenas a apresentar deveriam mostrar um país historicamente rico, rural, sim, mas não pobre e atrasado, não devendo ser filmado nenhum aspecto mais

desfavorável da realidade ou que fosse chocante aos olhos do espectador” (TORGAL, 2011, p. 128), tendo em conta uma cosmovisão cidadina.

Seja Besta-fera (de um lado), seja Jeca Tatu (de outro), as representações, assim como as palavras de ordem, possuem força para “fazer crer” (BOURDIEU, 1985, p. 185). Foram elas que fomentaram, no imaginário coletivo urbano, a ideia de que “o mundo rural e tradicional [...] estava ruindo” (MARTINS, 2008, p. 27) e relegaram à identidade rural “uma vida social que não acompanha o ritmo do tempo” (CANDIDO, 2017, p. 41). A esse respeito, Walter Roberto Marschner (2015, p. 396) relembra que “Pierre Bourdieu entende esse desdobramento de trocas e potenciais imaginativos como uma *luta simbólica*: as representações incorporam a defesa de um estilo de vida de um determinado grupo e asseguram manutenção de um *Ethos*”, uma maneira de enxergar a si mesmo, no contraste com o antagonista, visto que, “para ele, as representações se baseiam em memórias, valores e desejos”, veículos pelos quais “elas ativam processos sociais visando legitimar atores e seu agir” (MARSCHNER, 2015, p. 396) na deslegitimação do diferente.

Nesse embate dicotômico, a “cidade deveria significar vida moderna, intercâmbios sociais intensos, participação na civilização capitalista do Ocidente. Campo significaria tradicionalismo, economia agrária, sentido paternal nas relações entre as classes” (CANDIDO, 2017, p. 39). Anthony Giddens (1991, p. 16) argumenta que a relação da cidade moderna com o campo se difere da relação que este estabelecia com a cidade pré-moderna, pois o urbanismo moderno, pela primeira vez, e diferentemente dos períodos anteriores, procura distinguir-se radicalmente do espaço rural atribuindo a ele tudo o que se quer ultrapassar e transformar por força do desenvolvimento tecnológico. Nesse sentido, “a separação e oposição entre cidade e campo, fruto da divisão social do trabalho e da mistificação da indústria cultural bloqueia a totalidade social [do camponês], relegando um trabalho material desprovido de inteligência ao campo” (MARSCHNER, 2015, p. 410).

Podemos, pois, “isolar na condição do camponês o que ela deve à situação e à prática de trabalhador da terra, ou seja, um certo tipo de relação com a natureza, [...] ou o que deve à posição do camponês numa dada estrutura social”, mas “apesar de esta posição ser bastante variável segundo as sociedades e as épocas, é sempre dominada pela relação com o cidadão e com a vida urbana”, de maneira que, seja nos anos 1950

ou nos dias atuais, “o camponês, enquanto tipo humano, só pode ser definido se referido a cidade, sendo a relação com o citadino e com a vida urbana sob todos os aspectos uma das características constitutivas da existência camponesa” (BOURDIEU, 2015, p. 4).

Para quem está de fora, o camponês é visto, fundamentalmente, como uma fonte de trabalho e bens, com os quais o grupo superior poderá aumentar seu fundo de poder. Mas [...] a unidade camponesa não é [...] somente uma organização produtiva formada por um determinado número de “mãos” prontas para o trabalho nos campos; ela é também uma unidade de consumo, ou seja, ela tem tantas “bocas” para alimentar quanto “mãos” para trabalhar. [...] Certamente, os camponeses estão conscientes do preço do trabalho e dos bens do mercado – sua sobrevivência econômica e social depende disso. A sagacidade dos camponeses é proverbial. (WOLF, 1976, p. 28-29)

A peça de Lúcio Cardoso e o filme de Manoel de Oliveira, por meio das personagens Lídia e os cavadores, não deixam de refletir essa dicotomia e o olhar citadino sobre o campo, mas valorizam esse saber *proverbial* dos camponeses, construindo suas representações em dissonância com uma figuração negativa e subalternizada do espaço rural.

O nome Lídia não chega a ser mencionado durante o trato entre Leôncio e Angélica para trazer à casa uma nova moça “sã, mas de uma constituição frágil”, ao longo do qual o factótum menciona saber de “uma em boas condições” (CARDOSO, 2006, p. 214) e utiliza de diferentes argumentos para convencer a patroa de que essa adolescente do campo, e não do orfanato como as outras, poderia oferecer o vigor que ela estava procurando.

Leôncio explica que Lídia era uma moça forte, uma jovem acostumada ao trabalho do campo, tal como a Sinhá, de *O viajante*, circunstancialmente abatida por uma desilusão amorosa. Teria sido também um homem da cidade, semelhante ao caixeiro Rafael, quem iludira Lídia, vencendo a “resistência de uma pobre mocinha da roça como aquela” (CARDOSO, 1973, p. 14)? Também como Sinhá, Lídia foi “vendida” pela mãe e afastada da liberdade que os trabalhos do campo lhe proporcionavam: “Via-se no Arraial, debruçada à cêrca, espiando o caminho que a lua iluminava de lado a lado” (CARDOSO, 1973, p. 38).

A atuação de Lídia é, talvez, a menos esquemática da peça, pois ela, que se chama Aurora em uma das versões do texto,²⁴ é o ser luminoso que dialoga com os demais com alguma naturalidade, que pensa e raciocina como se fosse uma pessoa de carne e osso, embora seu vocabulário nem sempre condiga com a sua condição de moça da roça. Com dezenove anos de idade, ela demonstrou imediato interesse pela ideia de sair de casa, “ver coisas novas” e deixar o ambiente onde, em função da desilusão amorosa, “tudo lembrava uma vida que [...] precisava esquecer” (CARDOSO, 2006, p. 223).

Na sua primeira conversa com Angélica, em cena que abre o segundo ato, Lídia de pronto esclarece que se dedicou aos estudos e que leu alguns livros, pois “tencionava ser professora”, só tendo desistido desses planos devido às dificuldades financeiras que a morte do pai trouxe à família. Atente-se que Angélica, portadora de meios para realizar esse sonho, na condição de madrinha rica, diz antes o seguinte: “Pobrezinha! Mas aqui você não terá necessidade de estudos...” (CARDOSO, 2006, p. 224). De maneira que Lídia faz uma interpretação bastante natural diante dessa colocação, imaginando-se numa entrevista para emprego doméstico, à qual responde garantindo sua boa saúde (apesar da constituição franzina), sua disposição para fazer muita coisa na casa, para arrumá-la *muito bem*, e advertindo a empregadora de suas lacunas de currículo, como o fato de não saber costurar. Consciente de sua condição de classe, Lídia expressa a estranheza da situação, de querer Angélica, antes, transformá-la em dama de companhia, condição geralmente ocupada por mulheres solteiras de “boa origem”, mas com poucos recursos financeiros – com diferente capital social, portanto.

Diante das colocações naturais e plausíveis de Lídia, os gestos artificiais de Angélica, tal como o jogo de perder/encontrar o leque, ficam mais salientados, no sentido de maldisfarçar a sua natureza maligna, de um ser que não é deste mundo. Em contraste com as palavras corriqueiras de Lídia, Angélica estranhamente fala em povoar a casa, manter a vida nos “corredores intermináveis”, em ter ao lado alguém com

²⁴ Nas versões da peça “Angélica” depositadas no Arquivo Lúcio Cardoso não há alterações relevantes no texto, para além de: pequenas correções vocabulares – ex. “Não, é de si[você] mesmo que eu preciso”; páginas faltantes, de uma para outra; ou a indicação a lápis de cortes de alguns trechos, todos eles constantes na edição de 2006, muito bem cotejada. A alteração mais significativa é mesmo a troca de nome da personagem da camponesa, que aparece com a designação Aurora, mas apenas em um dos fragmentos avulsos da peça, constando o nome Lídia nas três versões completas. O nome Aurora tem uma carga simbólica bem mais rica do que Lídia, mas talvez explícita demais, para Lúcio Cardoso.

“sangue quente correndo nas veias”, com “energia” e com “calor concentrado” (CARDOSO, 2006, p. 226-227). Angélica é, para lembrar um texto de Lúcio Cardoso,²⁵ “como um deus livre e cheio de desespero”, um “deus dum culto ao contrário, [...] monstruoso e satânico, um Deus dum panteísmo de sangue”. Enquanto Lídia preenche todas as fragilidades de uma pessoa comum, ainda que advertida intelectualmente. Daí o desespero, para além da simples contestação, tão logo Angélica rompe as formalidades da conversa, invadindo assuntos de âmbito privado, pessoal, no que diz respeito à sua vida amorosa.

É a partir dessa mudança de tom, que torna mais pessoal a conversa, que Angélica começa a fazer uso de sua sedução vampiresca, prometendo cuidados, mimos, roupas caras, uma fortuna a deixar de herança. O que ela desenvolve sem esconder os *acidentes extraordinários* que levaram a óbito as protegidas anteriores, advertindo que o destino de Lídia seria diferente porque ela estaria sofrendo apenas de um mal de amor e não de uma doença propriamente dita.

Mas Lídia persiste em sua resistência, como vítima diferente das anteriores, à medida que expõe um pensamento alinhado com os valores modernos: a necessidade de trabalhar, de passar as horas com atividades úteis, mas com direito a tempo livre, a uma vida independente. Para melhor convencê-la, Angélica sai de cena para buscar os vestidos, de maneira a mudar sua estratégia de convencimento, colocando diante dos olhos daquela moça pobre elementos concretos da riqueza por ela prometida, a qual tornaria desnecessária qualquer labuta, qualquer rotina laboral.

Leôncio entra em cena na sequência, trazendo a mala de Lídia e explicitando o perverso da situação: na verdade Lídia não tinha qualquer possibilidade de escolha, o trato já tinha se definido, longe dali e em transação financeira, por ele e pela mãe dela. Mesmo assim, ele argumenta que a mãe estava apenas pensando no conforto da filha e que ele próprio não teria segundas intenções por trás de seu amor platônico e resignado, ainda que, como já dissemos, a sua declaração se desenvolva num crescendo de agressividade, até que Lídia volta a afirmar, com firmeza, que não ficaria. O que dá ensejo à reentrada de Angélica e saída de Leôncio, de maneira a criar condições para reputar de louco aquele homem que “parece um camponês, mas fala de um modo

²⁵ Trata-se da Conferência “Fernando Pessoa: um supra Camões”, ministrada por Lúcio Cardoso em Belo Horizonte em 1951 (Arquivo Lúcio Cardoso, pasta LC Pi 06 254, 13 fls.).

estranho”, isso porque “houve uma época em que chegou a estudar alguma coisa. Seria até um homem aproveitável” (CARDOSO, 2006, p. 237).

Nessa segunda conversa, Angélica mostra maior habilidade na argumentação, parece compreender melhor os interesses de Lídia. Argumenta que os vestidos aumentarão suas possibilidades de casamento, diz-lhe que não perderá a liberdade de ir e vir e propõe amparar financeiramente a sua família, sobretudo os irmãos mais novos, de maneira que Lídia decide-se a ficar, concluindo o seguinte: “Como a senhora é boa, como a senhora é boa” (CARDOSO, 2006, p. 241).

Entretanto, já a primeira cena do terceiro ato expõe o engodo. Adoentada, Lídia mal conseguiria se deslocar pela casa, permanecendo recostada numa poltrona enquanto recebe os cuidados de Joana. Quando a cena muda e é Leôncio a interagir com ela, Lídia demonstra mais claramente o quão efetivo é o seu abatimento e, apesar de concordar com a ideia da fuga, é apenas na cena seguinte, em que ela e Leôncio enfrentam Angélica, que Lídia mostra recuperar as forças, diante da acusação moral:

Angélica (*com um riso breve*)

O que as outras não quiseram, essa pequena vagabunda não hesitou em aceitar.

Lídia (*pondo-se de pé e atirando fora o cobertor*)

A senhora está me devolvendo a vida. Agora posso dizer porque saí de sua casa.

Angélica (*enérgica*)

Sente-se! Ou quer morrer por aí como um animal perdido?

Lídia

Nenhuma força mais me fará ficar na sua companhia.

(CARDOSO, 2006, p. 253-254)

Cabe a Lídia algumas das sentenças mais belas e/ou prudentes deste texto de Lúcio Cardoso (2006): “Bem sei, não há esperança. Só este pensamento bastaria para tornar doente quem ousasse pensar um pouco” (p. 224); “Com que direito poderia eu imaginar que estas riquezas um dia seriam minhas?”; “Como pode falar assim de moças que considerava como filhas?” (p. 229); “O senhor que as conheceu, de que morreram? Por que se extinguíram como uma fonte de que se extrai toda a água?” (p. 232); “E imaginam agora que eu vá aceitar este posto, que me será possível viver do modo que planejaram?”; “Quero apenas o que eu sempre tive” (p. 233); “Tudo o que dizem nesta casa é extraordinário” (p. 239); “Sua própria vida já é uma agonia vagarosa. Ela morre

desde que percebeu sua inutilidade”; “Não sei, tudo isto é misterioso. Temo que estejamos atravessando os limites do entendimento humano” (p. 247); “Só me fio agora naquilo que eu vejo”; “Não, não há nada. Se você me atemoriza, é por outra coisa”; “Só há o ser inquieto e triste que existe dentro de todos nós” (p. 248); “Sei apenas que é impossível saber o que se passa no fundo da alma humana” (p. 253); “Não é mais razoável que eu me retire sem luta? Assim nenhum de nós sentirá remorso” (p. 254); “Em cinco minutos pode-se reaver uma existência inteira de perdão. É o tempo necessário para eu ir buscar minha mala” (p. 255).

Embora pare a dúvida sobre as intenções de Leôncio, certamente Lídia mostra a força e a consciência de uma nova geração que, vinda do povo, teve oportunidade de estudar e sabe reivindicar os seus direitos. Não se trata de uma insurreição que parte, apenas, do interesse amoroso do capataz, mas, principalmente, está ligada à modernidade democrática. Lídia é a figuração do camponês que, à revelia da construção de estereótipos do meio rural pelo *status quo* urbano, afirma “a defesa do direito à educação no campo para superar as desigualdades educacionais, econômicas, políticas, sociais e culturais entre pessoas do campo e da cidade”, revelando a sensibilidade de Lúcio Cardoso para “uma questão de justiça social” que, ainda hoje, e de uma maneira mais ampla, está relacionada à urgência da “democratização da sociedade com a colaboração da educação escolar”, considerando-se, pois, “a escola como instrumento capaz de contribuir para a superação da marginalidade” na “luta contra a seletividade, a discriminação e o rebaixamento do ensino das camadas populares” (EVANGELISTA, 2017, p. 23-24).

A figuração dos cavadores, em *O Estranho Caso*, possui contornos menos definidos, ou antes, torna-se mais ambígua à medida que se interpela o roteiro de 1954 e o filme de 2010, o contexto pós-guerra e o *crack* financeiro, o projeto estético do jovem Manoel de Oliveira e o do decano do cinema português. Os trabalhadores modestos que cavam nas encostas ao longo do rio Douro, produzindo manualmente os belíssimos socalcos da região – classificada pela Unesco em 2001 como patrimônio mundial e “a mais antiga vinícola demarcada e regulamentada do mundo, uma vez que as suas origens remontam a 1756” (SOUSA, 2007, p. 19) –, surgem, diferentemente, como figuras ameaçadoras no texto-fonte e como objetos do olhar artístico no texto-alvo.

No roteiro-fonte, Isaac não demonstra qualquer interesse em fotografar os cavadores, cujos uivos e cantilenas o acordam pela manhã. Da sacada de seu quarto de pensão, observa distraidamente aquele trabalho manual e, assim como o feitor, que fiscaliza o trabalho à distância, parece impassivo à letra da canção que os homens entoam, idêntica, porém com mais estrofes do que a que ouvimos no filme de 2010, e que fala acerca de roupas velhas e desalinhadas, em denúncia sutil à penúria do tempo da guerra, sobre a qual a censura não permitia abordar. “Os trabalhadores, um a um, passam ante a câmara, subindo um ligeiro degrau que os enquadra perfeitamente nesse momento da sua passagem. Têm uma expressão dura e sombria. Ao fundo, distante, o rio Douro” (OLIVEIRA, 1988, p. 34).

O Isaac do texto-fonte passa pelos cavadores algumas vezes enquanto transita pela Régua. São semelhantes a eles “as cabeças dos carregadores, homens rudes que levam aos ombros o caixão [de Angélica]. O rosto suado e a expressão grave denotam a impressão de suportar um enorme peso. Descem, afundando-se”, enquanto “alguns trabalhadores melhor vestidos descobrem-se, olhando o caixão que se aproxima. Têm uma expressão dura, resignada e respeitadora” (OLIVEIRA, 1988, p. 30-31). Mas, aos poucos, esses trabalhadores do campo vão se transformando em figuras bestiais, que uivam como hienas e mostram dentes de fera, “levantando ameaçadoramente a enxada”, nos pesadelos de Isaac, que “recebe todas estas ‘pancadas’ como se fossem sobre ele” (OLIVEIRA, 1998, p. 49). Ao longo do texto-fonte, o som da enxada faz lembrar os coveiros de *Hamlet*, que despertam a consciência do leitor/espectador para a morte como degradação do corpo. São os cavadores que, por fim, invadem as alucinações de Isaac para lhe provocar a morte dolorosa, numa “grande algazarra de urros e gritos” (OLIVEIRA, 1998, p. 50).

No texto filmico, a atenção de Isaac para com os cavadores não está de nenhum modo ligada a barulhos desconfortáveis. Pelo contrário, eles estão tão distantes que é preciso observá-los de binóculos. Antes de revelar as fotos de Angélica, Isaac libera espaço no incoerente varal de secagem,²⁶ retirando uma bela fotografia a preto e branco

²⁶ Pois a revelação de fotos à moda antiga, como a que é feita por Isaac, exige a utilização de um ambiente totalmente escuro, com iluminação vermelha. Deste modo, a claridade da janela queimaria as imagens no papel fotográfico em processo de secagem. Além disso, o próprio colorido das fotos de Angélica e dos cavadores não coincide com o tipo de coloração que se consegue obter nesse processo artesanal de revelação.

de dois burros de carga que, junto com outras duas fotografias, também a preto e branco, de trabalhadores rurais, demonstra o seu interesse prévio pelo projeto de fotografar o campo. Essas fotografias a preto e branco parecem ter sido tiradas em uma época distante e, somadas aos livros, ao aparelho de rádio e à própria câmera fotográfica, todos antigos, fazem intuir que Isaac pertence a outro tempo. É o próprio Manoel de Oliveira dos anos 1940-1950 que retorna a Peso da Régua. Essa hipótese é reforçada pelo fato de ele não manusear nenhuma tecnologia mais recente, como celular ou televisor,²⁷ bem como pelas suas vestimentas antiquadas, ou, antes, próprias para ocasiões de luto, ou ainda, próprias do homem judeu.

Mathias Lavin (2008, p. 271-272) propõe o termo “moderno arcaico” [*moderne archaïque*], ou “modernidade arcaica” [*modernité archaïque*], para pensar as diferentes maneiras como a anacronia penetra os filmes de Manoel de Oliveira, sobretudo para discutir a história do cinema, ou sua natureza fantasmagórica. Nesse sentido, o crítico destaca que, no cinema oliveiriano, “a fotografia da pose seria preferível à foto instantânea”.²⁸ Daí o gosto pelo plano fixo, pelo *tableaux vivant*, pela imagem que perdura na tela e demais procedimentos estéticos que carregam os filmes de Manoel de Oliveira de uma dimensão supratemporal, metafísica mesmo. Parece-nos mais precisa, no entanto, a proposta de Cyril Béghin (2013, p. 19) de discutir *O Estranho Caso* segundo o conceito de “ucronia” [*uchronie*], o não tempo que, na ficção científica, corresponde ao tempo histórico fictício e que, neste filme, dá a sensação de que o cineasta “inventou um tempo histórico à parte, a meio caminho entre o contemporâneo e a ficção intemporal, de que o episódio autobiográfico faz parte”.²⁹

Dessa maneira, pode-se compreender como Isaac consegue representar, a um só tempo, tanto o Manoel de Oliveira do projeto de “Os Gigantes do Douro” quanto o centenário Manoel de Oliveira da noção de fantasmagoria do cinema. O artista que deseja registrar o trabalho nas vinhas, característico daquela região, e o que procura

²⁷ Diferentemente de *Singularidades de Uma Rapariga Loura*, filme que trabalha com semelhante ambiguidade temporal, mas no qual se dá a ver, entre os pertences do rapaz apaixonado (Ricardo Trêpa), um computador, ainda que sempre desligado. Ou *La Lettre*, em que a Mme de Clèves (Chiara Mastroianni), apesar de agir como se fosse de outra época, integra-se completamente ao tempo diegético contemporâneo, vai aos *shows* de Pedro Abrunhosa e assiste televisão com seus familiares requintados.

²⁸ No original: “dans laquelle la photographie de pose serait préférée à la photo instantanée”.

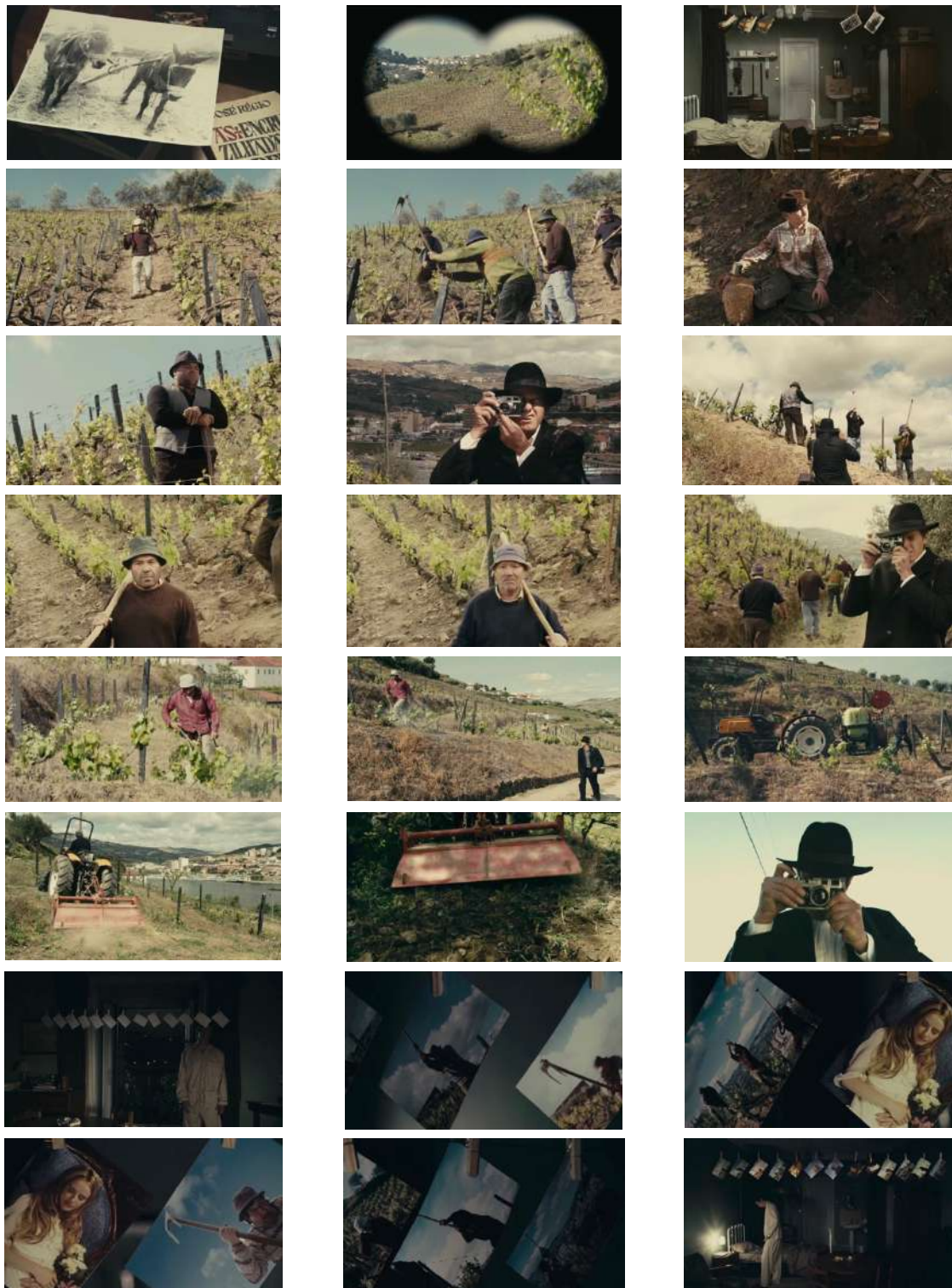
²⁹ No original: “le sentiment qu’il invente un temps historique à part, à mi-chemin du contemporain et d’une fiction intemporelle dont l’épisode autobiographique fait partie”.

fixar uma realidade que está desaparecendo: “E é o trabalho à moda antiga que também quero. E vou já para lá” (OLIVEIRA, 2010, 23:48).

No filme de 2010, os cavadores chamam a atenção de Isaac na circunstância em que ele, assustado ao perceber que a foto revelada da morta também consegue se mexer – tal como fez antes o corpo dela, ao ser enquadrado pela objetiva –, resolve voltar-se para o mundo exterior, observando a rua e a paisagem do Douro, aquela realidade para além da sacada do quarto. São os cavadores que motivam o uso do binóculo, através do qual – em plano subjetivo equiparado aos olhos de Isaac, semelhante ao plano subjetivo emoldurado pela objetiva, que havia focalizado o despertar de Angélica – o espectador também consegue ver o que estava invisível a olho nu. Penetrando sem aviso ou explicação o espaço do trabalho corriqueiro do campo, é Isaac quem parece estranho e fantasmagórico aos olhos do “rapazola com um barril ao ombro” (OLIVEIRA, 1988, p. 29), e não mais os cavadores patibulares que lhe haveria de perturbar os sonhos com Angélica, segundo o texto-fonte.

Nesse universo do labor diário, o feitor não fica mais apenas vigiando de forma indolente, ele participa da atividade, conduzido a cantilena que motiva os trabalhadores. A letra da canção que remetia às penúrias da guerra, também cabe ao período de crise econômica, que justificaria a escassez de maquinário e o retorno do trabalho à moda antiga. Isaac acompanha a irrigação à bomba e, depois, a aragem com trator, como se ele estivesse a fotografar o próprio processo de automação da agricultura, que reduz o trabalho braçal e faz diminuir a demanda por mão de obra, um problema social que, se era sanado pela expansão da indústria no século XX, promotora do êxodo rural, tornou-se central no século XXI, em que as mais diferentes profissões se veem em risco de obsolescência.

Figura 19. O projeto artístico de Isaac



Fonte: *O Estranho Caso de Angélica* (20:52-30:30; 33:30-34:00; 1:00:05-1:01:45; 1:02:45-1:05:48).

Por fim, depois de reveladas, as fotos dos cavadores vão compor o varal “à mistura com os retratos da menina morta” (ESTRANHO CASO, 2010, 46:57). Como se constituíssem planos alternados de um mesmo filme, as fotografias coloridas dos trabalhadores e de Angélica alternam-se entre si ao longo do varal, enquanto Isaac caminha de uma extremidade a outra, dando-lhes o movimento pelo trajeto do seu olhar, novamente em plano subjetivo – recurso, afinal, bastante utilizado nas sequências ligadas ao projeto artístico de Isaac. Tratam-se de imagens de algo que existiu, mas que está desaparecendo. Ou, ainda, constituem as duas faces da moeda das dúvidas existenciais do fotógrafo-autor: Cavadores ou Angélica? Vida ou morte? Movimento ou fixidez? Resistência (por meio do trabalho) ou resignação (do corpo inerte)?

Apesar de estar a desligar do real, Isaac nunca deixa de fotografar os trabalhadores nas vinhas da margem do Douro, como que à procura de algo que se prende com a terra e que espera encontrar através da fotografia [...], os trabalhadores do Douro fundem-se com a paisagem, tornando-se num só elemento [...]. Protagonista e realizador procuram algo que parece estar escondido na paisagem, na vida que existe nela. (MAGALHÃES DA SILVA, 2015, p. 34)

A ligação de Manoel de Oliveira à terra e ao passado da região do Douro, seja como proprietário da quinta Da Portelinha, seja como cineasta que foi impedido de filmar “Os Gigantes do Douro”, é tanto artística quanto afetiva. Este projeto não foi concretizado por razões financeiras,³⁰ mas, sobretudo, por preocupações ideológicas, pois o filme “devia apresentar”, em pleno regime salazarista, “o trabalho gigantesco dos trabalhadores vitícolas, não sob um ângulo político, mas social”, segundo Manoel de Oliveira: “O assunto era bastante forte. Foi, creio eu, o que matou toda a possibilidade de fazer o filme” (in BAECQUE; PARSI, 1999, p. 147).

Em atenção ao “Douro dos ‘gigantes’ que perseguiram a sua imaginação desde a infância e habitavam as margens do rio” (CORREIA, 2015, p. 66), o filme retrataria as reminiscências do difícil labor humano nas lavouras, antes do advento do moderno maquinário agrícola, que logo transformaria completamente o processo de produção do

³⁰ O filme havia sido encomendado pelo Instituto dos Vinhos do Porto e seria um documentário ficcionalizado sobre as quatro fases do cultivo dos vinhedos portuenses – erguida, poda, cava e vindima – perfazendo um ano completo de trabalho na região do Douro. O despreparo técnico da equipe para manusear os equipamentos de captação de som, acabado de importar da Inglaterra pela Lisboa Filme, atrasou as filmagens, mas o instituto teria decidido retirar a verba do projeto, principalmente, devido aos esforços de alinhamento com o Estado Novo.

vinho do Porto. No filme *Porto da Minha Infância*, Manoel de Oliveira lamenta a perda irreparável que a interrupção desse projeto representa ao cinema e à história de Portugal.

Aqui, recolhido, escrevi quase toda a planificação dum filme, “Gigantes do Douro”, que estupidamente me impediram de fazer por nele se mostrar o esforço dos trabalhadores para transformar em socalcos as íngremes encostas. E depois plantar e cultivar a vinha até a extração do precioso néctar, que é o nosso vinho do Porto. Tempos que já lá vão, é certo, mas que deixaram esquecido um trabalho *sui generis*, duro, cruel, que hoje é feito por máquinas. (PORTO da Minha Infância, 2001, 37:26-37:50)

Na entrevista a Baecque e Parsi (1999, p. 147), Oliveira dá mais detalhes do interesse social e histórico do projeto interrompido.

Na época, não sabia nada da região. O Douro desse tempo já não existe. Mesmo se o filme não tivesse sido grande coisa, teria ficado como um documento precioso. O termo *Gigantes* tem um duplo sentido: designa, ao mesmo tempo, as montanhas e as gentes que estão nas montanhas, gente que são pequenos homens, mas que fazem trabalhos de gigantes. Fazem tudo manualmente. Trabalham a terra, fazem os socalcos, as plantações, carregam a uva nos cestos, sessenta quilogramas por homem, estrumam a vinha... Fazem isto a cantar, e no fim do dia, depois de terem comido, dançam à noite. Põem velas nas abóboras esvaziadas e fazem máscaras. Só se vêem aqueles rostos fantásticos que dançam. Conheci, a pouco e pouco com profundidade, o trabalho da vinha e as outras quintas e propriedades.

Testemunhos como esses confirmam a importância da região do Douro para Manoel de Oliveira, expressa, em *O Estranho Caso*, no esforço obstinado do fotógrafo Isaac, alguém que, sendo de fora, sabe melhor estimar o que ali se preserva. Aparentemente, Isaac aliena-se dos problemas práticos e contemporâneos, mas seu interesse pelos cavadores das vinhas, atores do duro trabalho rural, demonstra a sensibilidade do seu olhar de artista para o esforço humano, no seu poder de superação das dificuldades. Em tempos em que o capital financeiro assume o protagonismo, anteriormente reivindicado pela indústria, em detrimento do campo, *O Estranho Caso* vem ilustrar que, na crise, é preciso lembrar que o futuro da vida humana está na terra; esta que, muitas vezes, somente a arte consegue apreciar.

No livro *História e memória*, Jacques Le Goff (2013, p. 390) destaca o fato de que os grupos dominantes foram sempre os agentes da história e, por isso, o discurso histórico oficial é construído em torno da seleção de eventos privilegiados pelas elites,

de maneira que “a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder”, pois os “senhores da memória e do esquecimento” são aqueles “que dominaram e dominam as sociedades históricas” e “os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva”. Entretanto, em tempos difíceis, a memória histórica dos grandes esforços (dos pequenos gigantes) da humanidade só teria a contribuir para a recuperação do otimismo coletivo, assim como a memória dos autoritarismos do passado é essencial para o refinamento da reflexão crítica no presente.

Com projetos como “Os Gigantes do Douro”, Manoel de Oliveira confrontou os interesses das autoridades salazaristas ao tentar mostrar facetas de uma realidade portuguesa que interessava silenciar e esquecer. Por trás de seus projetos autocentrados, Lúcio Cardoso, semelhantemente, não deixou de representar os dilemas sociais de facetas da sociedade brasileira que foram camufladas pelo verniz do progressismo conservador da Era Vargas e de seus continuadores.

O camponês e o homem simples, que não interessava dar a ver, assim como não interessava educar corretamente para agir com postura crítica no mundo moderno, surgem, ainda, no contexto histórico que a peça e o roteiro-fonte reverberam, indiretamente, como o principal montante das incontáveis vidas humanas sacrificadas pelas guerras e, mais particularmente, na Segunda Guerra. As “questões mal resolvidas de um conflito terminado em 1945”, que o Brasil enfrentou no esforço de redemocratização, enquanto Portugal “depois de 1945, [...] viveu [ainda] durante muitos anos sob o efeito sombrio de ditadores” deixaram, aqui como lá, e por todo o mundo, “o trauma que estava por trás das imagens de desolação e desesperança que atraíram a atenção dos observadores em 1945” (JUDT, 2011, p. 17, 24 e 33).

A Segunda Guerra Mundial e suas ramificações globais foi o maior desastre da história provocado pelo homem. As estatísticas de mortos – sejam elas 60 ou 70 milhões – vão muito além da nossa compreensão. O tamanho dos números é perigosamente desorientador, como Vasily Grossman compreendeu instintivamente. Em sua opinião, o dever dos sobreviventes era tentar reconhecer os milhões de fantasmas nas valas comuns como indivíduos, e não gente sem nome em categorias caricatas, pois este tipo de desumanização era precisamente o que os perpetradores tinham tentado. (BEEVOR, 2015, p. 1.002)

Segundo Marc Augé (2016, p. 31 e 63), “os horrores do século XX (inéditos por sua amplitude, mas possibilitados pela tecnologia)” tiveram a sua faceta mais perversa no “sacrifício daqueles que tombaram pela pátria”, nesses números impossíveis de precisar. De maneira que, “a Segunda Guerra Mundial pairou sobre sucessivas gerações de modo mais insistente que qualquer outro conflito na história”, na medida em que “ela provoca sentimentos confusos que nunca farão jus a esta imagem, principalmente porque metade da Europa teve de ser sacrificada [...] para salvar a outra metade” (BEEVOR, 2015, p. 1.003). Em função disso, “a sociedade mudou em todos os níveis. Os males dos seres humanos eram aparentes. Faltava pessoal necessário para construir famílias fortes. As fronteiras dos países mudaram. O mundo mudou ao longo do período da Segunda Guerra Mundial” (MEAKER, 2017, p. 32) e, com ele, “os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira que não tem precedentes” (GIDDENS, 1991, p. 14).

[...] as atrocidades das guerras mundiais, dos totalitarismos e das políticas de genocídio, que não atestam – e isso é o mínimo que se pode dizer – um progresso moral da humanidade; o fim das grandes narrativas, dos grandes sistemas de interpretação que pretendiam dar conta da evolução de conjunto da humanidade. (AUGÉ, 2016, 27-28)

A lição deixada pela Segunda Guerra não impediu, entretanto, que, pouco tempo depois, a Europa colonizadora voltasse a mandar seus jovens (camponeses³¹ e proletários, em sua maioria) novamente para o campo de batalha, em África. Exemplo evidente de que a aprendizagem histórica, como ensina Le Goff, permanece a serviço da classe dominante e de seus interesses políticos e financeiros. A sensibilidade artística que, em ambas as obras, faz ver “o mundo camponês tradicional com os seus trajes tão intemporais como os seus costumes” (BOURDIEU, 1989, p. 268-269), aponta caminhos de resistência aos desmandos do poder ao encontrar no campesinato um espaço social de liberdade (física e intelectual) e, quiçá, de veículo para transformação social.

³¹ É significativo, a esse respeito, que o soldado mandado para lutar em África foi representado, muitas vezes, no cinema português de ficção, pelo camponês ou pelo pescador. Vide, por exemplo, os filmes: *Mudar de Vida* (1966) de Paulo Rocha; *Os Demónios de Alcácer Kibir* (1977) de José Fonseca e Costa; *Um Adeus Português* (1986) de João Botelho; *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990) de Manoel de Oliveira; *A Idade Maior* (1991) de Teresa Villaverde; *Deus Não Quis* (2007) de António Ferreira.

Todavia, se Lúcia é salva, não sabemos se Leôncio a irá “engolir” depois. Se Angélica conduz Isaac para a morte, ficamos sem saber se ela é anjo decaído ou “anjo salvador nos momentos difíceis”.³² Se, por um lado, como escreveu Patrick Laudet, no prefácio de Lavin (2013, p. 5, trad. nossa), a Angélica oliveiriana viria “nos tirar da gaiola estreita de uma realidade muito comum e regulamentada, sem nos entregar às patas do gato”,³³ por outro lado, no roteiro-fonte de 1954, o espectro de Isaac deixa para trás – no mesmo chão em que o médico, naquele exato instante, demorava-se a encontrar os óculos caídos –, um corpo ainda vivo e consciente de outro Isaac. Indicando que o Isaac de carne e osso, afinal, foi deixado de lado. “A imagem tombada de Isaque agarra-se ainda aos ferros da varanda e olha para a outra sua imagem desdobrada que, feliz, abraça Angélica, **indiferente** à primeira imagem como se não existisse”. Contemplando a própria alma como algo externo a si, como um outro, de fato: “Isaque desfalece escorregando-lhe as mãos nos ferros da varanda e tombando sobre estes a sua cabeça empanada” (OLIVEIRA, 1988, p. 53, grifo nosso).

A indiferença do espectro de Isaac para com o Isaac corpóreo ainda consciente corrobora a ideia de que o coprotagonismo Angélica-Isaac permite, entre outras possibilidades de leitura, a interpretação de que eles ilustram um gesto de dominação muito semelhante àquele trabalhado de forma mais evidente na fabulação da Angélica cardosiana, que “vive ricamente na sua casa sombria, sugando a mocidade de suas protegidas que murcham e morrem com cara de velhas” (VINCENT, 1950, p. 7). Embora Manoel de Oliveira apresente um olhar menos incisivo do que Lúcio Cardoso na contestação da elite tradicional, que cada um deles esforçou-se por representar ficcionalmente, a discussão da realidade social certamente é, neles, tão urgente quanto a reflexão, mais íntima, sobre o que nos faz humanos.

³² Como teria dito Manoel de Oliveira na cobertura de imprensa da RTP1 para a inauguração da Sala Manoel de Oliveira do Cinema São Jorge, em Lisboa, a 28 de abril de 2011; ocasião em que foi exibido *O Estranho Caso de Angélica* (disponível em: <<https://youtu.be/LVV9-9ws808>>).

³³ No original: “nous sortir ainsi de la cage étroite d’un réel très ordinaire et réglé, autrement qu’en nous livrant aux pattes du chat”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao inquirir possibilidades de traçar relações crítico-comparativas entre as personagens de “Angélica” de Lúcio Cardoso e *O Estranho Caso de Angélica* de Manoel de Oliveira, sem desconsiderar outros elementos e aspectos das duas obras, mas colocando esses seres ficcionais no centro da discussão, assumiu-se o risco que formulações de ordem psicológica e sociológica oferecem aos estudos das artes, podendo não apenas nos levar para longe dos textos, mas também nos afastar das especificidades estéticas, em si uma problemática complexa quando se mobilizam analiticamente objetos de diferentes formas de arte, e tão dissemelhantes quanto uma peça de teatro em sua publicação escrita, e póstuma, e um filme resultante da autoadaptação de roteiro original engavetado, viabilizado muitos anos depois pelo interesse de um produtor estrangeiro.

Confiantes, porém, de que a personagem, “como fundamentalmente linguagem, e linguagem que só por força do aspecto do mundo dos seres componentes, nos remete a um referente humano” (SEGOLIN, 1999, p. 116), não deixaria de impor as suas características formais nos meandros de uma discussão que arrisca confrontar as suas relações com a realidade, insistiu-se em uma leitura que procura ziguezaguear por características dos textos e dos contextos, do que está nas obras e do que está na trajetória de seus autores, em um recorte de local (o campo) que evoca um recorte de época (o pós-guerra e a crise).

Isso em razão do interesse crítico-literário de argumentar acerca da pertinência dessa pouco provável comparação, que propõe a leitura conjugada de duas obras que, aparentemente, só possuem em comum o jogo onomástico do título,¹ mas que,

¹ Que remete, também, a obras tão dissemelhantes quanto os filmes *La Prima Angelica* (1974) de Carlos Saura e *Angelica* (2015) de Mitchell Lichtenstein, por exemplo. Filmes que, apesar de igualmente tematizarem a morte e o sobrenatural, não possuem maiores pontos de contato com as obras aqui analisadas, para além dos planos do *incipit* do filme de Lichtenstein, que fazem revelar, por meio da fotografia daguerreotípica, os fantasmas que existem acerca daquelas personagens vitorianas. Para além do título, pode-se lembrar também da protagonista Angélica, a bruxa de Monte Córdova, de Camilo Castelo Branco, que, de maneira oposta a nossas protagonistas requintadas, é uma belíssima camponesa que adquire o estigma diabólico em função dos amores proibidos com um padre, jovem e ingênuo como ela, mas de ascendência fidalga. Há, ainda, no interior das obras de Lúcio Cardoso e Manoel de Oliveira, duas personagens secundárias chamadas Angélica; no caso do primeiro, a Angélica prostituta de *A luz no*

confrontadas com instrumentos de análise comparativa, têm potencial para oferecer uma à outra novos matizes interpretativos, as quais nos esforçamos para identificar ao longo deste trabalho, resultante de uma trajetória de formação acadêmica ligada aos estudos comparados das literaturas, dos cinemas e das artes de língua portuguesa.

Nesse sentido, não se teve aqui a preocupação de utilizar o conteúdo integral das duas obras analisadas, ou a intenção de esgotá-las – explorando à exaustão suas possibilidades interpretativas –, por considerar, assim como Jacques Rancière (2014, p. 21), que a construção da argumentação, nos estudos fílmicos e não só, funciona como uma redefinição de um número limitado de cenas, problemas ou eventos do discurso e, por isso, visa melhor o *recorte* e a definição de *uma* maneira de ler *entre outras*, visto que “não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos [...] que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical”.

Procurou-se, portanto, relacionar as trajetórias de Lúcio Cardoso e de Manoel de Oliveira, no seio da geração de 1930, no Brasil e em Portugal, na literatura/teatro e no cinema, como se poderia fazer com quaisquer outros artistas que se colocaram em dissidência com as tendências conflitantes dessa geração e, no processo, acabaram no entremeio de uma polaridade política que contaminou, também, o debate estético.

Ao recuperar os dados biobibliográficos de ambos os autores teve-se em vista, além disso, explicitar, em momento oportuno da análise (vide o tópico 2.4), como protagonistas das duas obras conformariam imagens duplicadas de cada um deles: Lúcio – Angélica; Oliveira – Isaac. Enquanto as semelhanças entre Isaac e Oliveira são explicitadas e debatidas nos estudos críticos de *O Estranho Caso* (BENIS, 2017; BÉGHIN, 2010; DELGADO, 2016; LAVIN, 2013; PRETO, 2014), as similitudes entre Lúcio e Angélica não tinham ainda vindo à superfície, embora sejam igualmente significativas, evidenciando a personalidade bastante autocrítica do escritor, pois, desde a rubrica de apresentação da personagem, a Angélica cardosiana é mostrada de forma destacadamente negativa e reprovável.

Nas passagens do diário que evidenciam que Lúcio Cardoso, assim como Clarice Lispector, enxerga a si mesmo como alguém que esconde um ser de pupilas

subsolo, assassinada por Bernardo, e, no caso do segundo, a Angélica esposa infiel de *O Passado e o Presente*, abandonada pelo amante enfasiado.

brancas: “Dentro de mim, sombra – mas fria e calma. Fora, sombra onde cumpro os gestos que todos sabem” (CARDOSO, 2012b, p. 203) fica também sugerida a preocupação dele em desmascarar o ridículo e os excessos da classe dominante, da qual emerge como ovelha negra.² De maneira que os diários dão a ver, simbolicamente, na personalidade de Lúcio Cardoso, a extravagância das vestimentas e dos discursos de personagens tão marcantes quanto Angélica, Inácio ou Timóteo, que surgem “como a própria caricatura do mundo que representavam – um ser de comédia, mas terrível” (CARDOSO, 1999, p. 474). Figuras que subvertem os gestos comuns da sua condição de classe para afirmar a liberdade do indivíduo a ser reivindicada, mesmo que em prejuízo dos outros, em atos de maldade, ou apenas de anarquia, que o escritor denuncia enquanto enaltece, uma vez que as personagens demoníacas do universo ficcional cardosiano, de modo geral, acabam por se transformar em vítimas de si mesmas.

Na sua produção poética, Lúcio Cardoso retoma a questão da liberdade do louco como manifestação semelhante ao vampirismo de Angélica, apresentando, por exemplo, no poema “A loucura”, um eu lírico cindido em dois, que vê despertar nesse ser outro, escondido dentro de si, o impulso atroz que a sanidade esconde.

[...]
 Vejo-te enorme sobre as casas fechadas,
 espreitando as cortinas onde o crime estremece.
 Vejo o sangue espirrar sobre os alvos cetins,
 portas violadas, o incêndio e o tumulto.
 E vejo-te dentro de mim mesmo,
 no esforço atroz de uma luta primitiva,
 aprisionada em mim como o silêncio num cadáver...
 (CARDOSO, 2011, p. 280)

Ou, por exemplo, no poema “Autorretrato”, em que o eu lírico percebe, em autoexame, um ser angélico escondido dentro de si. Mas anjo arrancado das sombras, decaído, tal como o Lúcifer bíblico.

A frente onde uma veia denuncia a vida concentrada,
 pensamentos breves, desejos que se avolumam ao correr das horas
 [graves,

² “Na verdade, Lúcio Cardoso nunca esteve do lado ‘correto’ da vida: rebelde e insurrecto desde os anos de ginásio, vivendo sempre longe da presença paterna, foi, como poucos, fiel até o fim aos seus princípios e visão de mundo, ainda que à custa de isolamento e solidão. Seu diário traz testemunhos desse estranhamento, dessa marginalidade” (RIBEIRO, 2006, p. 40).

uma centelha – e o mistério sempre renovado da música que nasce.
 Os olhos, alvo onde se fundem os elementos de discórdia,
 como o azul e o negro sobre os mares abertos,
 como o riso e o pranto nos delírios de amor.
 Sombras, ainda sombras dolentes ao longo das narinas que fremem,
 os lábios que se abrem ávidos para os turvos vinhos da terra,
 para a memória maldita dos beijos sem resposta.
 E de tantas sombras que se misturam nesta face humana,
 qualquer coisa que lhe empresta um ar alucinado,
 como se uma força maior, de suprema distância,
 tentasse arrancar das trevas o anjo adormecido.
 (CARDOSO, 2011, p. 273)

Para além dessa pontual discussão, que envolve similitudes entre Lúcio – Angélica e Oliveira – Isaac, procurou-se, de fato, averiguar como o fenômeno do duplo poderia orientar, em contraste comparativo, a análise das personagens protagonistas: Angélica na peça de Lúcio Cardoso e Angélica/Isaac, em protagonismo compartilhado, no filme de Manoel de Oliveira. Para isso, buscou-se, antes de mais, contextualizar as duas obras, investigando, por conta disso, facetas da produção dos dois artistas ainda pouco discutidas – o Teatro de Câmera no Brasil e os projetos não realizados do decano do cinema português –, além de, em alguma medida, apresentar os dois textos como um todo, antes de concentrar a discussão no recorte sugerido.

Em seguida, ampliou-se a discussão para os dois conjuntos de personagens secundárias, num esforço de estabelecer relações comparativas capazes de evidenciar aspectos da dimensão sociopolítica de ambos os textos, imbricados a outras preocupações formais e temáticas. De todo modo, é preciso destacar que tanto Manoel de Oliveira como Lúcio Cardoso compreendiam-se pertencentes a “um campo artístico relativamente autônomo”, buscando sempre a “definição da função do artista e de sua arte” segundo “uma legitimidade propriamente artística”, ligada ao “campo da forma e do estilo”, “ignorando as exigências externas de uma demanda social subordinada a interesses religiosos ou políticos”, ideológicos ou comerciais (BOURDIEU, 2015, p. 101).

Entretanto, ficaram fora da análise as personagens de pouco vulto, para não comprometer a concisão da proposta, e concentrar a discussão nos pontos de convergência identificados. Por conta disso, optou-se por não discutir a função dos familiares angélicos e das personagens menores da economia fílmica.

Por familiares angélicos, considera-se, aqui, a origem de classe das duas Angélicas. No caso da Angélica cardosiana, diz respeito ao pai, apenas brevemente mencionado na peça, para justificar os *dons generosos* e explicitar que ela, de fato, teria meios financeiros para sustentar as suas excentricidades. Angélica diz, “abaixando a cabeça, modesta”: “Se não tivesse meios... Bem sabe que na partilha dos bens de meu pai, tocou-me Monte-Santo, a fazenda mais rica da região” (CARDOSO, 2006, p. 211).

Nas suas breves aparições nas cenas de velório da *Crônica da casa assassinada* e de *O viajante*, Angélica só é reconhecida por Valdo e por Donana, respectivamente, quando eles se recordam ser ela filha do Barão de Santo Tirso. O episódio narrado na *Crônica* seria, pois, anterior aos fatos da peça, já que o Barão ainda estava vivo. Esse dado corrobora a hipótese de que seriam as roupas “contaminadas” de Nina a causa das mortes das jovens amadrinhadas por Angélica. É esse pai, depois de morto, a verdadeira figuração de uma riqueza antiga, sustentada por títulos de nobreza, que estava desaparecendo.³

Já no caso do texto fílmico, coloca-se, mesmo, em cena, a mãe (Leonor Silveira, atriz diletta do cineasta), a irmã freira (Sara Carinhas), o marido (Filipe Vargas), o irmão (António Reis) e suas duas crianças, bem como, de maneira alargada, as amigas que velam o corpo de Angélica na igreja, as senhoras que conversam com Isaac durante os preparativos da fotografia *post-mortem* e os demais membros do círculo social da família, que “participam da vigília, mantidos na escuridão da sala, como se fossem também presenças fantasmagóricas” (LAVIN, 2013, p. 21, trad. nossa).⁴ Dentre eles, apenas o marido perde a compostura diante da morte de Angélica. Todos os demais, sobretudo a mãe, mantêm os pequenos gestos simbólicos que caracterizam o refinamento da sua classe social – por vezes reveladores de uma cortesia hipócrita, como no caso da freira, que claramente desaprova o contato com um judeu, ainda que em situação de urgência.

³ Na *Crônica*, o Barão de Santo Tirso é a “personagem que atravessa a obra no imaginário dos Meneses, sobretudo de Demétrio. Faz sua aparição no velório de Nina, constituindo-se numa figura grotesca e ridícula” (ROSA E SILVA, 2004b, p. 237). De maneira que a visita do Barão, “ilustre membro da família mais importante da região, seguida dos Meneses [...], representa o coroamento da gestão familiar de Demétrio, pois sua presença não é corriqueira nos arredores e uma deferência assim evidencia o valor que os Meneses possuem, apesar de tudo” (CARDOSO, E., 2013a, p. 254).

⁴ No original: “le reste de la pièce maintenue dans une obscurité qui renvoie de la sorte les autres participants de la veillée à des présences fantomatiques”.

O desconcerto do marido e a ida da família para Lisboa, ainda que venham a constituir um estado provisório, corroboram para a imagem de que a elite vinhateira do Douro estaria desaparecendo, tal como Angélica. De maneira que a quinta Das Portas, como outras tantas da região, poderia se converter em uma casa-museu ou hotel fazenda, deixando de investir na produção agrícola que Isaac então fotografava às pressas, antes que findasse. Nesse sentido, o fotógrafo, ao mesmo tempo em que estaria dando a ver aspectos das mazelas sociais, estaria cumprindo, inconscientemente, uma das funções sociais dos artistas e intelectuais, explicitada e debatida por Pierre Bourdieu (1989, p. 12) como contributo irrefletido da manutenção do poder simbólico da classe dominante.

A classe dominante é o lugar de uma luta pela hierarquia dos princípios de hierarquização: as fracções dominantes, cujo poder assenta no capital económico; têm em vista impor a legitimidade da sua dominação quer por meio da própria produção simbólica, quer por intermédio dos ideólogos conservadores os quais só verdadeiramente servem os interesses dos dominantes *por acréscimo*, ameaçando sempre desviar em seu proveito o poder de definição do mundo social que detêm por delegação; a fracção dominada (letrados ou “intelectuais” e “artistas”, segundo a época) tende sempre a colocar o capital específico a que ela deve a sua posição, no topo da hierarquia dos princípios de hierarquização.

Para além das personagens diretamente ligadas à Angélica oliveiriana e à classe dominante, cabe lembrar das personagens menores da economia fílmica: o feitor, a mulher do fotógrafo, o homem da gabardine, o padre, o coro da igreja, o chofer, as duas senhoras do povo, o médico, a enfermeira, entre outras.

Destaca-se, dentre elas, certamente, a figura do mendigo (Ricardo Aibéo), sem correspondência na peça cardosiana. Ele funciona como uma espécie de contraimagem dos cavadores, pois o pobre pedinte de porta de igreja vai se transformando, ao longo do filme, na representação jocosa do oportunista. A cada vez que Isaac passa por Godim, na igreja ou no cemitério, lá está o mendigo para repetir o ato de estender a mão ao fotógrafo, provocando o riso do espectador com esse gesto, tornado caricato pela repetição. Essa personagem surge como sintoma dos discursos de pessimismo estéril que acompanham uma depressão econômica e que levam muitas pessoas a desistir do trabalho, escasso e mal remunerado, como o dos cavadores. De maneira que a mendicância surge, em *O Estranho Caso*, como recurso de *fuga* – fuga do labor, na

composição diegética, e fuga da seriedade discursiva do texto fílmico, pelo humor sugerido em camada extradiegética – o qual é também construído, mais sutilmente, através dos diálogos que envolvem os outros hóspedes.

O esmoleiro da Igreja de São José de Godim é caracterizado, pois, à semelhança da representação dos mendigos que surge no filme *Porto da Minha Infância*, quando Manoel de Oliveira, em voz *over*, confia que a pobreza foi um de seus grandes medos de infância, em confabulação pueril que o levava a se perguntar se seria capaz de empreender um trabalho braçal, como o ofício de pedreiro, ou se acabaria mendigando à porta da igreja, acompanhado da mãe.

A mendicância é tema central de *A Caixa*, adaptação da peça teatral homônima de Prista Monteiro, filme que associa, mais explicitamente, a figura do mendigo ao “cruzar de braços” diante da escassez econômica, como alegoria da posição de Portugal na União Europeia durante os anos 1980 e 1990. A caixa de esmolas do cego (Luís Miguel Cintra) é cobiçada por todas as demais personagens e é o motor das intrigas que acabam por levá-lo à morte. A filha do cego (Beatriz Batarda), que seguia penosa e honestamente no ofício de passadeira, encontra a “salvação” na tragédia do pai, ao se tornar, enquanto órfã, a nova merecedora de esmolas e a renovada fonte de cobiça da vizinhança.

Lúcio Cardoso e Manoel de Oliveira, pela maneira como constroem as suas personagens, investindo em uma estética muito própria e particular, conseguem investigar “as zonas obscuras do ser”, o que aparentemente não seria possível nas artes do espetáculo, pela dificuldade de fazer funcionar, na *mise en scène*, a “imponderabilidade” (ALMEIDA PRADO, 2018, p. 88-89). Mesmo quando não as adensam psicologicamente, optando por figuras humanas mais esquemáticas ou caricatas, ou mesmo, por vezes, trabalhando, metalinguisticamente, com os *fantasmas funcionais* descritos por Segolin (1999, p. 96), conseguem carregá-las de ambiguidades interiores e exteriores, em figurações das angústias existenciais e sociais, no sentido de libertar o público da letargia mental das ficções que demandam, apenas, uma interpretação simples e direta, sem as nuances e as imprecisões polêmicas que autores como eles provocam.

Nas duas obras, a opção por colocar diferentes personagens da realidade moderna “no mundo da antiga fábula e até de primitivas concepções mágicas e xamanísticas” (CALVINO, 2009, p. 51), onde é possível cruzar com fantasmas e vampiros, promove um modo distinto de pensar a modernidade e as suas implicações na dinâmica social, atribuindo ao leitor e ao espectador a responsabilidade de, diante de um texto que o desconcerta, questionar seus parâmetros de vida e de arte. Disfarçadas de fábula intemporal, situada num espaço rural que permanece pouco alterado ao longo da História, essas duas obras de arte moderna, à primeira vista demasiado subjetivas, confluem na maneira como perscrutam indícios de verossimilhança social numa imaginária sobre-realidade, onde o tempo e o espaço (mesmo quando demarcados) parecem distantes e difusos (com tons arcaizantes), no sentido de denunciar as pequenas hipocrisias das relações humanas, destacadas pelo aceleração do processo de transformação tecnológica e pelas mudanças socioculturais dele decorrentes, que ilustram o muito que ainda é preciso fazer pela igualdade de direitos e pela democracia.

BIBLIOGRAFIA

Geral

ABRAMOVAY, Ricardo. **Paradigmas do capitalismo agrário em questão**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2007. 296 p.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. 9. ed. 5. reimp. Campinas: Papyrus, 2016. 112 p.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 106 p. (50 Anos.)

BEEVOR, Antony. **A segunda guerra mundial** [recurso eletrônico]. Trad. Cristiana Cavalcanti. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2015. 1.097 p. 5,7 MB; azw. Kindle Edition.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. 10. reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996. 256 p. (Obras Escolhidas.)

BOSETTI, Cleber José. O camponês no olhar sociológico: de fadado ao desaparecimento à alternativa ao capitalismo. **IDEAS**, v. 5, n. 2, p. 8-32, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989. 314 p. (Memória e Sociedade.)

_____. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. 160 p.

_____. **Questões de sociologia**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003. 290 p.

_____. **Coisas ditas**. Trad. Cássia R. da Silva e Denise Moreno Pegorim. 1. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2004. 234 p.

_____. **O senso prático**. Trad. Maria Ferreira. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. 472 p.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sergio Miceli e outros. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. 362 p. (Estudos, 20.)

CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de (orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. 398 p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Trad. Vera da Costa e Silva et al. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018. 996 p.

DAMÁSIO, António. **A estranha ordem das coisas: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura** [recurso eletrônico]. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 399 p. 754 kB; ePub. Google Play Edition.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem.** 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1988. 340 p.

EVANGELISTA, José Carlos Sena. **O direito à educação no campo: superando as desigualdades** [recurso eletrônico]. Curitiba: Appris, 2017. 87 p. 2,2 MB; ePub. Google Play Edition.

FERNANDO, Emídio. **Jonas Savimbi: no lado errado da história** [recurso eletrônico]. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2012. 155 p. 999 kB; ePub. Google Play Edition.

FIGUEIREDO, Cândido de. **Nôvo dicionário da língua portuguesa: compreendendo além do vocabulário commum aos mais modernos dicionários da língua.** Lisboa: Tavares Cardos & Irmão, 1899. 838 p. Digitalizado. Disponível em: <<https://archive.org/details/novodiccionriod00figugoog/page/n9>>.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Obras completas**, v. XVII: Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918) [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 138-162. Disponível em: <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-17-1917-1918.pdf>>.

_____. O inquietante (1919). In: **Obras completas**. Volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a, p. 329-376.

_____. O mal-estar na civilização (1930). In: **Obras completas**. Volume 18: O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias e outros textos (1930-1936). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b, p. 13-122.

_____. Fetichismo (1927). In: **Neurose, psicose, perversão** [recurso eletrônico]. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 337-348. online. Scribd Edition. (Obras Incompletas, 5.)

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade.** Trad. Raul Fiker. São Paulo: Ed. Unesp, 1991. 194 p. (Biblioteca Básica.)

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte.** Trad. Cristina de Sousa. Rio de Janeiro: LTC, 2013. 1.046 p.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. Trad. Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973. 330 p.

_____; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2009. 493 p.

GRENFELL, Michael (org.). **Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais** [recurso eletrônico]. Trad. Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2018. 483 p. on-line. Scribd Edition.

HACQUARD, Georges. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Edições Asa, 1996. 320 p.

JOURDAIN, Anne; NAULIN, Sidonie. **A teoria de Pierre Bourdieu e seus usos sociológicos** [recurso eletrônico]. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2017. 177 p. on-line. Scribd Edition. (Sociologia: Pontos de Referência.)

JUDT, Tony. **Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945** [recurso eletrônico]. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. 1.124 p. 1,9 MB; azw. Kindle Edition.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 405 p.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. 7. ed. rev. Campinas: Ed. da Unicamp, 2013. 500 p.

LUNA, Suzy. Antigos *habitus*, novos direitos: a persistente desigualdade no trabalho doméstico. **42º Encontro Anual da Anpocs**, Caxambu: Finep, 21 p., 2018.

MARTINI, André de; COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. Novas notas sobre “O estranho”. **Tempo Psicanalítico**, Rio de Janeiro, v. 42, n. 2, p. 371-402, 2010.

MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Contexto, 2008. 210 p.

MEAKER, Scott S.F. **A inesquecível Segunda Guerra Mundial: as consequências da Grande Guerra** [recurso eletrônico]. Trad. Gerlon de Jesus Magalhães Santos. s.l.: Balbercube. 2017, 34 p. on-line. Scribd Edition.

PLATÃO. Livro VII. In: **A República**, vol. 2. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965, p. 110-113.

_____. **O banquete** [recurso eletrônico]. Trad., introdução e notas de Aderson de Paula Borges. Petrópolis: Vozes, 2017. 132 p. on-line. Scribd Edition.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. 4. reimp. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2018. 72 p.

RANK, Otto. **O duplo: um estudo psicanalítico**. Porto Alegre: Dublinense, 2014. 160 p.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. 124 p. (Sabor Literário.)

SILVA, Marusa Bocafoli da; SILVA, Marinete dos Santos. Permanências e avanços do trabalho doméstico: um olhar sobre Campos dos Goytacazes-RJ. **Praça**, Revista Discente da Pós-graduação em Sociologia, Recife: UFPE, v.1, n. 1, p. 154-175, 2017.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**: ensaios [recurso eletrônico]. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 163 p. 684 kB; ePub. Lev Edition.

_____. **Doença como metáfora; AIDS e suas metáforas** [recurso eletrônico]. Trad. Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012. 156 p. 793 kB; ePub. Lev Edition.

SOUSA, Fernando de. O Alto Douro: da demarcação pombalina à classificação de patrimônio mundial. **População e Sociedade**, Porto: CEPESE-Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, n. 13, p. 19-30, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. 134 p. (Babel.)

WOLF, Eric R. **Sociedades camponesas**. Trad. Oswaldo Caldeira C. da Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. 150 p.

Estudos Comparados

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: Ed. Senac, 2002. 179 p. (Livre Pensar.)

_____. Fluxos comunitários: jangadas, margens e travessias. **Via Atlântica**, São Paulo: FFLCH/USP, n. 8, p. 11-42, 2005.

_____. **De vôos e de ilhas**: literatura e comunitarismos. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007. 312 p. (Estudos Literários, 15.)

_____. **Literatura comparada & relações comunitárias, hoje**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. 328 p.

_____. Literatura, história e política: reflexões sobre um percurso crítico. **Crioula**, São Paulo: FFLCH/USP, n. 17, 15 p., jun. 2016.

_____. (org.). **Estudos comparados**: teoria, crítica e metodologia. Cotia: Ateliê Editorial, 2014. 480 p.

BERNHEIMER REPORT. A report to the American Comparative Literature Association (ACLA) – report on professional standards, 1993. on-line. Disponível em: <<http://www.umass.edu/complit/aclanet/SyllPDF/Bernheim.pdf>>.

BRUNEL, Pierre; PICHOIS, C.L.; ROUSSEAU, A.-M. **Que é literatura comparada?** Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1990. 160 p. (Estudos, 115.)

CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. In: **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 211-215. SCAN.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói: Abralic, n. 1, p. 9-21, mar. 1991.

_____. **Literatura comparada** [recurso eletrônico]. São Paulo: Ática, 2011. 76 p. 152 kB; ePub. (Princípios, 58.) Lev Edition.

COUTINHO, Eduardo F. Do uno ao diverso: breve histórico crítico do comparatismo. **Organon**, Revista do Instituto de Letras da UFRGS, v. 10, n. 24, p. 25-33, 1996a.

_____. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Abralic, n. 3, p. 67-73, 1996b.

_____. **Literatura comparada: reflexões**. São Paulo: Annablume, 2013. 152 p. (Língua, Discurso e Literatura.)

_____; CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Vários tradutores. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 384 p.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão [recurso eletrônico]. Extratos traduzidos do francês por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. 172 p. 7 MB; PDF.

GUILLÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso**: introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy). Barcelona: TusQuets, 2005. 499 p. (Marginales, 229.)

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988. 212 p.

NITRINI, Sandra. Teoria literária e literatura comparada. **Estudos Avançados**, São Paulo: FFLCH/USP, v. 8, n. 22, p. 473-480, 1994.

_____. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010. 312 p.

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

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru: EdUSC, 1999. 392 p.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 7. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1999. 300 p. (Bibliotecas das Ciências do Homem; Sociologia, Epistemologia.)

_____. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SOUSA SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do sul** [recurso eletrônico]. São Paulo: Cortez, 2013, p. 25-62. 1,9 MB; ePub. Google Play Edition.

_____. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do sul [recurso eletrônico]. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. 570 p. 1,5 MB; ePub. Google Play Edition.

Estudos de Literatura e Cinema

AYALA, Francisco. **El escritor y el cine**. Madrid: Cátedra, 1996. 162 p. (Signo e imagen.)

BELLO, Maria do Rosário Lupi. **Narrativa literária e narrativa fílmica**: o caso de *Amor de perdição*. 2. ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCG-FCT), 2008. 492 p. (Textos universitários de Ciências Sociais e Humanas.)

CARELLI, Fabiana; BUENO, Fátima; CUNHA, Maria Zilda da (orgs.). **Texto e tela**: ensaios sobre literatura e cinema [recurso eletrônico]. São Paulo: FFLCH/USP, 2014. 362 p. 39 MB; PDF.

CORRIGAN, Timothy. Film and Literature in the crosscurrents of history. In: **Film and literature**: an introduction and reader. s.l.: Prentice Hall; Pearson, 1999, p. 7-54.

HATTNER, Alvaro Luiz. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre Literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo; Rio de Janeiro: Abralic, v. 12, n. 16, p. 145-155, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechnel. 2. ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013. 280 p.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: **Lingüística e comunicação**. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 63-72.

MARINHO, Carolina. **Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura**. Belo Horizonte: Autêntica; PUC-Minas, 2009. 184 p.

MELLO, Ana Maria Lisboa de et al. (orgs.). **Literatura e cinema: encontros contemporâneos** [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Dublinense, 2015. 276 p. 1,3 MB; ePub. Google Play Edition.

PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2003. 148 p.

RICHARDSON, Robert. **Literature and film**. Bloomington: Indiana University Press, 1969. 149 p.

ROWLAND, Clara; BÉRTOLO, José. **A escrita do cinema: ensaios**. Lisboa: Documenta, 2015. 340 p.

SILVA, Marcos (org.). **Metamorfoses das linguagens: histórias, cinemas, literaturas**. São Paulo: LCTE, 2009. 192 p.

SOUSA, Sérgio Guimarães de. **Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema**. Braga: Universidade do Minho, 2001. 318 p. (Hospérides)

_____. Breve apontamento sobre o cinema *avant la lettre*. In: BRANCO DE OLIVEIRA, Anabela Dinis et al. (orgs.). **Diálogos lusófonos: literatura e cinema. Literatura, cinema e multiculturalismo no mundo lusófono 2006-2007**. Vila Real: Centro de Estudos em Letras; Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2008, p. 211-219. (Cultura, 1.)

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. 512 p. (Humanitas.)

VICENTE, Adalberto Luis; JUNQUEIRA, Renata Soares (orgs.). **Teatro, cinema e literatura: confluências** [recurso eletrônico]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. 308 p. 747 kB; PDF.

Estudos Literários

ALBÉRÈS, R.-M. **Historia de la novela moderna**. Trad. español Fernando Alegria. México: Uteha, 1966. 398 p. (La Evolucion de la Humanidade, 4-143.)

ARRUDA, Luiza Valentina Pereira de. **Lucíola: a ambiguidade na construção da personagem**. São Paulo, 2009. 63 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – PUC-SP.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva; EdUSP, 1971. 498 p. (Estudos, 2.)

BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França**, pronunciada a 7 de janeiro de 1977. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013. 108 p.

_____. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. 6. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2015. 78 p. (Elos.)

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 468 p.

BOSI, Alfredo. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. **Estudos Avançados**, São Paulo: USP, v. 28, n. 80, p. 236-246, 2014.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017. 176 p. (Princípios, 3.)

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo (verbete). In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Susssekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 261-288.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. 1. reimp. São Paulo: EdUSP; Campinas: Ed. Unicamp, 2015. 712 p.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Penguin Companhia, 2009. 56 p. (Clássicos.)

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. **Novos Estudos**, São Paulo: Cebrap, v. 2, n. 4, p. 27-36, abr. 1984.

_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. 316 p.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 12. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. 204 p.

_____. Entre campo e cidade. In: **Tese e antítese**. 6. ed. 1. reimp. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017, p. 39-59.

_____. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 13. ed. 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 51-80. (Debates, 1.)

CEIA, Carlos (ed.). **e-Dicionário de termos literários**. website. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt>>.

CORDEIRO, Juan. **Romance e viagem em *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino**. Belo Horizonte, 2014. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, UFMG.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1976, p. 263-304.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999. 140 p.

CUNHA, João Manuel dos Santos. Da palavra-imagem à imagem-palavra: análise do *incipit* filmico de *Lavour Arcaica*. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Abralic, v. 9, n. 10, p. 95-125, 2007.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação** [recurso eletrônico]. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2016. 619 p. on-line. Scribd Edition. (Estudos, 135.)

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador de romance: e outras considerações sobre o romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. 174 p.

GARCIA, Flávio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (orgs.). **O insólito e seu duplo: simpósios**. Anais do VI Painel Reflexões sobre o Insólito na Narrativa Ficcional e I Encontro Regional do Insólito como Questão na Narrativa Ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010. 240 p.

GASPAR SIMÕES, João. **José Régio e a história do movimento da “presença”**: autobiografia. Porto: Brasília, 1977. 382 p. (Obras Completas.)

KALINA, Eduardo; KOVADLOFF, Santiago. **O dualismo: estudos sobre *O retrato de Dorian Gray***. Trad. Oswaldo Amaral. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. 120 p. (Psicologia, Psicoterapia, Psicanálise.)

LOURENÇO, Eduardo. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 222 p.

_____. **O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português**. 6. ed. Lisboa: Gradiva, 2009. 180 p.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**: um ensaio filosófico sobre as formas da grande épica. Trad., posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009. 236 p. (Espírito Crítico.)

MARSCHNER, Walter Roberto. As representações do espaço rural na literatura modernista, a exemplo do personagem Jeca Tatú. **Estudos de Sociologia**, Recife: UFPE, vol. 2, n. 21, p. 393-414, 2015.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. 25. ed. São Paulo: Cultrix, 2000. 608 p.

REIS, Carlos. Narratologia(s) e teoria da personagem. **Desenredo**, Revista do Programa de Pós-graduação em Letras, Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, v. 2, n. 1, p. 26-36, jan.-jun. 2006.

_____. Para uma teoria da figuração: sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 129-136, abr.-jun. 2017.

_____. **Pessoas de livros**: estudos sobre a personagem [recurso eletrônico]. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; FCT, 2018. 228 p. 5,1 MB; PDF.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

_____. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 13. ed. 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 9-49. (Debates, 1.)

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. 2. ed. São Paulo: Olho d'Água, 1999. 200 p.

SOUSA COSTA. **Camilo**: no drama de sua vida – à margem do *Romance de Camilo* de Aquilino Ribeiro. Porto: Livraria Civilização Editora, 1959. 392 p.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. 3. ed. Vários tradutores. Porto Alegre: Globo, 1976. 280 p.

VENTURA, António. **José Régio e a política**. 2. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2003. 110 p.

WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste**: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Hucitec; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1982. 138 p.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. José Palla e Carmo. 3. ed. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1976. 382 p.

Estudos de Cinema

ALVES COSTA, Henrique. **Breve história do cinema português (1896-1962)** [recurso eletrônico]. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978. 154 p. 5,40 MB; PDF. (Biblioteca Breve, 11.)

ARAÚJO, Inácio. **Cinema: o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995. 104 p. (História em Aberto.)

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 16. ed. 1. reimp. Campinas: Papyrus, 2012a. 332 p. (Ofício de Arte e Forma.)

_____. **As teorias dos cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. 3. ed. 2. reimp. Campinas: Papyrus, 2012b. 192 p. (Campo Imagético.)

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 5. ed. 2. reimp. Campinas: Papyrus, 2013. 336 p.

_____. et al. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. 9. ed. 2. reimp. Campinas: Papyrus, 2013. 304 p. (Ofício de Arte e Forma.)

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. Introdução de Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1991. 326 p.

BÉNARD DA COSTA, João. **Cinema português: anos Gulbenkian**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Cinemateca Portuguesa, mai. 2007. 76 p.

BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner dos. **O autor no cinema: a política dos autores – França, Brasil anos 1950 e 1960** [recurso eletrônico]. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Sesc, 2018. 246 p. 820 kB; azw (ePub). Kindle Edition.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 122 p. (Opus, 86.)

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008. 352 p. (Campo Imagético.)

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 408 p.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. 5. ed. São Paulo: Summus, 2018. 1.058 p.

CRUZ, Jorge et al. (orgs.). **Aspectos do cinema português**. Rio de Janeiro: UERJ, SR-3, Edições LCV, 2009. 244 p.

CUNHA, Paulo. Para uma história das histórias do cinema português. **Aniki**, Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, Lisboa: AIM, vol. 3, n. 1, p. 36-45, 2016.

_____; SALES, Michelle (orgs.). **Cinema português: um guia essencial**. São Paulo: Sesi-SP Ed., 2013. 324 p. (Selo Audiovisual.)

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. 244 p.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. 338 p.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **O cinema português: aproximações à sua história e indisciplinaridade**. São Paulo: Alameda; Fapesp, 2013. 238 p.

_____. (org.). **O cinema português através dos seus filmes**. Lisboa: Edições 70, 2014. 326 p. (Arte & Comunicação.)

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico** [recurso eletrônico]. Trad. Álvaro Ramos. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 578 p. 944 kB; ePub. Lev Edition.

GAUDREAU, André; MARION, Phillipe. **O fim do cinema?: um meio de comunicação em crise na era digital**. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas: Papyrus, 2016. 206 p.

GERBASE, Carlos. **Direção de atores: como dirigir atores no cinema e TV**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003. 128 p.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. Helena Ignez: ator-autor entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução. **VII Congresso da Associação Brasileira de Pós-graduação em Artes Cênicas**. Porto Alegre: Abrace, v. 13, n. 1, 5 p., 2012.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. 2. reimp. Campinas: Papyrus, 2013. 432 p. (Campo Imagético.)

MATOS-CRUZ, José de. **O cais do olhar: fonocinema português**. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1981. 208 p.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972. 296 p. (Debates, 54.)

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013. 216 p. (Campo Imagético.)

OLIVEIRA, Juliano de. **A significação na música de cinema** [recurso eletrônico]. Jundiaí: Paco, 2018. 482 p. on-line. Scribd Edition.

PINA, Luís de. **História do cinema português**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986. 222 p. (Saber, 190.)

PRADO COELHO, Eduardo. **Vinte anos de cinema português (1962-1982)** [recurso eletrônico]. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Ministério da Educação e Cultura, dez. 1983. 185 p. 1,35 MB; PDF. (Biblioteca Breve, 78.)

PUDOVKIN, Vsevolod I. **O ator no cinema**. Trad. Wilma Lucchesi. Atualização de Hermilo Borba Filho. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956. 158 p.

RANCIÈRE. **A fábula cinematográfica**. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013. 192 p. (Campo Imagético.)

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014. 128 p.

SALES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 112 p. (Leitura.)

_____. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 13. ed. 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 103-119. (Debates, 1.)

SEABRA, Jorge. **O cinema no discurso do poder: dicionário da legislação cinematográfica portuguesa (1896-1974)** [recurso eletrônico]. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016. 386 p. 6.549 kB; PDF. Google Play Edition.

TORGAL, Luís Reis (coord.). **O cinema sob o olhar de Salazar**. 2. ed. Lisboa: Temas e Debates, 2011. 430 p.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. 7. ed. 2. reimp. Campinas: Papirus, 2013. 144 p. (Ofício de Arte e Forma.)

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 382 p.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 9. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2019. 212 p.

_____. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Vários tradutores. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz & Terra, 2018. 392 p.

Estudos de Teatro

ALMEIDA PRADO, Décio de. **O teatro brasileiro moderno**. 3. ed. 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2009. 150 p. (Debates, 211.)

_____. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 13. ed. 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 81-101. (Debates, 1.)

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Ed. Senac, 2002. 188 p.

ASSUMPÇÃO, Maria Elena Ortega Ortiz. Teatro x narrativa: gêneros intercambiáveis? **Linha d'Água**, São Paulo: FFLCH-USP, n. spe, p. 59-70, set. 2010.

BARRETO LEITE, Luiza. **Teatro e criatividade**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975. 220 p. (Ensaaios.)

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2017. 578 p.

BOND, Fernanda Coutinho. O ator-autor: a questão da autoria nas formas teatrais contemporâneas. **VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**, Campinas: Abrace; Unicamp, v. 11, n. 1, 6 p. 2010.

BRANDÃO, Roberto. Falta tudo ao teatro nacional: estão faltando também críticos, tradutores, empresários e produtores. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 6 jun. 1948, p. 1 e 7. Digitalizado. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/43861>.

DORIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1975. 194 p. (Ensaaios.)

JANUZELLI, Antonio (Janô). **A aprendizagem do ator**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. 96 p. (Princípios, 64.)

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno português** [recurso eletrônico]. São Paulo: Ed. Unesp, 2013. 200 p. 7,3 MB; PDF.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975. 152 p. (Ensaaios, 3.)

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. 3. reimp. São Paulo: Global, 2014. 328 p.

MICHALSKI, Yan. **Ziembinski e o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Hucitec; Funarte, 1995. 518 p. (Teatro, 30.)

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. 226 p. (Debates, 330.)

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (coords.). 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 482 p.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. 4. reimp. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019. 128 p.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6. ed. 4. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2017. 176 p. (Debates, 193.)

SOUSA, Camila Maria Bueno. **Ziembinski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959)** [recurso eletrônico]. São Paulo: Ed. Unesp; SciELO, 2015. 231 p. on-line. Google Play Edition.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. 2. ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Prefácio Robert Lewis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. 265 p. (Teatro Hoje.)

_____. **A construção da personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. Introdução de Joshua Logan. 28. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. 396 p.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 184 p.

Literatura/Teatro em Geral

ANDERSEN, Hans Christian. A pequena sereia. In: **Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros**. Trad. Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 220-240.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Contos impopulares**. 5. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2004. 224 p.

_____. **Breviário do Brasil e outros textos**. Prefácio de Pedro Mexia. Rio de Janeiro: Tinta-da-china, 2016. 280 p. (Grandes Escritores Portugueses.)

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 220 p.

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Trad. Renata Maria Parreira Cordeiro e Eliane Gurjão Silveira Alambert. São Paulo: Landy, 2003. 432 p.

CASTELO BRANCO, Camilo. **A bruxa de Monte Córdova**. 7. ed. Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 1970. 275 p. (Obras de Castelo Branco, 26.)

_____. **O senhor do Paço de Ninães**. Porto: Lello & Irmão, 1987, p. 171-332. (Obras Completas, 7.)

CARVALHAL, Álvaro do. **Contos**. Fixação e posfácio de Gianluca Miraglia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. 326 p.

CLAUDEL, Paul. **Le soulier de satin**: version intégrale. Paris: Gallimard, 1929. 446 p.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O duplo**: poema petersburguense. Trad. Paulo Bezerra. Desenhos de Alfred Kubin. 2. ed. 2. reimp. São Paulo: Ed. 34, 2017. 256 p. (Leste.)

FUENTES, Carlos. **Aura**. Trad. Olga Savary. Porto Alegre: L&PM, 1981. 66 p.

GARRETT, Almeida. Frei Luís de Sousa. In: **Frei Luís de Sousa e Viagens na minha terra**. Edição dirigida e apresentada por Antônio Soares Amora. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965, p. 37-138. (Clássicos Garnier.)

GRIMM, Jacob e Wilhelm. **Branca de Neve** [recurso eletrônico]. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 12 p. 120 kB; ePub. Lev Edition.

GUIMARÃES ROSA, João. **Primeiras estórias** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. 208 p. 2,60 MB; ePub. Lev Edition.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. O espelho. In: **Papéis avulsos**. Introdução de John Gledson. Notas de Hélio Guimarães. 7. reimp. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2018, p. 208-220.

MATOS, Gregório. **Poemas atribuídos**: Códice Asensio-Cunha, volume 4. Edição e estudo de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. 430 p.

MAUPASSANT, Guy de. *O luar*: um conto [recurso eletrônico]. s.l.: Companhia das Palavras, 2009. 20 p. 885 kB; PDF. (Curtas Bilingues Ficções.)

MONTEIRO LOBATO, José Bento. **Urupês** [recurso eletrônico]. São Paulo: Globo, 2007. p. 157. 874 kB; azw. Kindle Edition.

_____. **Ideias de Jeca Tatu** [recurso eletrônico]. São Paulo: Globo, 2008. p. 227. 741 kB; azw. Kindle Edition.

PASCOAES, Teixeira de. **São Paulo**. Apresentação de António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Assírio & Alvim, 1984. 248 p.

PENNA, Cornelio. **A menina morta**: romance. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. 458 p. Digitalizado. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2873>>.

QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias**: episódios da vida romântica [recurso eletrônico]. Edição comentada e ilustrada. Posfácio de Monica Figueiredo. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. 674 p. 3,7 MB; azw. Kindle Edition.

_____. **Dez contos escolhidos**. Organização de Mário Feijó. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017. 256 p.

QUENTAL, Anthero de. **Os sonetos completos**. Organização de J. P. Oliveira Martins. Porto: Livr. Portuense de Lopes, 1886. 126 p. Digitalizado. Disponível em: <<http://purl.pt/122>>.

_____. **Melhores poemas** [recurso eletrônico]. Seleção de Benjamin Abdala Junior. São Paulo: Global, 2013. 92 p. 785 kB; azw. Kindle Edition.

RÉGIO, José. **As encruzilhadas de Deus**. Poesia. 6. ed. Lisboa: Portugalia, 1970. 210 p.

RODRIGUES, Nelson. **Vestido de noiva**: drama em três atos; peça psicológica [recurso eletrônico]. Roteiro de leitura e notas de Flávio Aguiar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 77 p. 571 kB; ePub. Kobo Edition.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997. 140 p. (L&PM Pocket, 4.)

_____. **A comédia dos erros** [recurso eletrônico]. Trad. Beatriz Ytégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2013. 58 p. 269 kB; azw (ePub). Kindle Edition. (L&PM Pocket.)

SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida** [recurso eletrônico]. Posfácio de Baulio Tavares. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 69 p. 410 kB; ePub. Lev Edition. (Saraiva de Bolso.)

STOKER, Bram. **Drácula** [recurso eletrônico]. Trad. José Francisco Botelho. Organização, introdução e notas de Maurice Hindle. Prefácio de Christopher Frayling. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2014. 534 p. 894 kB; azw. Kindle Edition.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray** [recurso eletrônico]. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2012. 228 p. 736 kB; azw. Kindle Edition.

Filmografia Geral

ADEUS Português, Um. João Botelho, Portugal, 1986, Drama, 85', cor/pb, mp4.

ANGELICA. Mitchell Lichtenstein, EUA, 2015, Drama; Horror, 95', cor, mp4.

- BAILANDO ao Sol. António Lopes Ribeiro, Portugal, 1928, Documentário, 20', pb. (Perdido.)
- CANÇÃO da Terra, A. Jorge Brum do Canto, Portugal, 1938, Drama, 115', pb, mp4.
- CANÇÃO de Lisboa, A. José Cottinelli Telmo, Portugal, 1933, Comédia, 85', pb, mp4.
- CET OBSCUR Objet du Désir. Luis Buñuel, França; Espanha, 1977, Comédia, 102', cor, mp4.
- DANÇA dos Paroxismos, A. Jorge Brum do Canto, Portugal, 1929, Fantasia, 46', pb, mp4.
- DEMÓNIOS de Alcácer Kibir, Os. José Fonseca e Costa, Portugal, 1977, Drama, 91', mp4.
- DEUS Não Quis. António Ferreira, Portugal, 2007, Romance, 15', cor, mp4.
- FÁTIMA Milagrosa. Rino Lupo, Portugal, 1928, Drama, 159', pb, mp4. (Fragmentos.)
- FAUST. F. W. Murnau, Alemanha, 1926, Drama; Horror, 107', pb, mp4.
- HUNGER, The. Tony Scott. Inglaterra; EUA, 1983, Horror, 97', cor. mp4.
- IDADE Maior, A. Teresa Villaverde, Portugal; Alemanha, 1991, Drama, 118', cor, mp4.
- JECA Tatu. Milton Amaral; Amácio Mazzaropi, Brasil, 1960, Comédia, 95', pb, mp4.
- L'ANTRE des Esprits. Georges Méliès, França, 1901, Fantasia, 3', pb, mp4.
- MUDAR de Vida. Paulo Rocha, Portugal, 1966, Drama, 90', pb, mp4.
- NAZARÉ, Praia de Pescadores. José Leitão de Barros, Portugal, 1929, Documentário, 15', pb, mp4.
- NOSFERATU, Eine Symphonie des Grauens. F. W. Murnau, Alemanha, 1922, Horror, 94', pb, mp4.
- PHANTOM. F. W. Murnau, Alemanha, 1922, Drama, 125', pb, mp4.
- PRIMA Angelica, La. Carlos Saura, Espanha, 1974, Drama, 107', cor, mp4.
- SEVERA, A. José Leitão de Barros, Portugal, 1931, Drama, 110', pb, mp4.
- STREGA in Amore, La. Damiano Damiani, 1966, Itália, Drama; Horror, 109', pb, mp4.
- VERDES Anos, Os. Paulo Rocha, Portugal, 1963, Drama, 91', pb, mp4.
- WRONG Man, The. Alfred Hitchcock, EUA, 1956, Crime, 105', cor, mp4.

Lúcio Cardoso*Obras consultadas*

Contos da ilha e do continente. Organização, seleção, notas e prefácio de Valéria Lamago. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012a. 250 p.

Crônica da casa assassinada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 518 p.

Diários. Edição de Écio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012b. 756 p.

Dias perdidos: romance. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005a. 406 p.

Inácio, O enfeitiçado e Baltazar: novelas. Prefácio e organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 382 p.

Livro de Job, O. Trad. Lúcio Cardoso. Ilustrações de Gustave Doré e Alix Fautereau. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. 190 p. (Sabedoria e Pensamento.)

Luz no subsolo, A. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 368 p.

Maleita: romance. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005b. 240 p.

Poesia completa. Edição crítica de Écio Macedo Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2011. 1.120 p.

Salgueiro: romance. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 258 p.

Teatro reunido. Posfácio Antonio Arnoni Prado. Curitiba: Ed. UFPR, 2006. 402 p. (Letras do Brasil, 4.)

Três histórias da cidade: Inácio, O anfiteatro e O enfeitiçado. Rio de Janeiro: Bloch, 1969b. 350 p. (Roteiro.)

Três histórias de província: Mãos vazias, O desconhecido e A professora Hilda. 2. ed. Rio de Janeiro: Bloch, 1969a. 360 p. (Roteiro.)

Viajante, O: obra póstuma. Nota de Aduardo Lúcio Cardoso e introdução de Octavio de Faria. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. 328 p.

Publicações sobre o autor consultadas

Livros

ALMEIDA, Teresa de. **Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa**. São Paulo: EdUSP, 2009. 240 p. (Ensaio de Cultura, 42.)

BRANDÃO, Ruth Silviano (org.). **Lúcio Cardoso: a travessia da escrita**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. 160 p. (Humanitas.)

CARDOSO, Elizabeth. **Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2013a. 347 p.

CARELLI, Mario. **Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. 250 p.

DAMASCENO, Beatriz. **Lúcio Cardoso em corpo e escrita**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. 142 p.

RANGEL, Rosângela Florido; LEITÃO, Eliane Vasconcellos (orgs.). **Inventário do arquivo de Lúcio Cardoso**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Ministério da Cultura, 1989. 120 p. (CLB, 4.)

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. **Dossiê Lúcio Cardoso**, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 28, n. 39, 260 p., jan.-jun. 2008.

RIBEIRO, Ésio Macedo. **O riso escuro, ou, O pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso e Bibliografia anotada (1934-2005)**. São Paulo: Nankin; Edusp, 2006. 292 p.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira**. Prefácio de Bernard Emery. Maceió: Ed. UFAL, 2004b. 250 p. (Ensaio.)

SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas: Mercado das Letras, 2001. 224 p.

SANTOS, Hamilton dos. **Lúcio Cardoso: nem leviano, nem grave**. São Paulo: Brasiliense, 1987. 74 p. (Encanto Radical.)

Artigos

ALBERGARIA, Consuelo. Espaço e transgressão. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mário Carelli. São Paulo: CNPq, 1991, p. 681-688. (Arquivos.)

ARNONI PRADO, Antonio. Uma retórica do desespero. In: CARDOSO, Lúcio. **Teatro reunido**. Posfácio Antonio Arnoni Prado. Curitiba: Ed. UFPR, 2006, p. 385-393. (Letras do Brasil, 4.)

BOSI, Alfredo. Lúcio Cardoso. In: **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. 7. reimp. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 464-467.

BRANDÃO, Roberto. Sobre Teatro de Camera – ano I. **Diário Carioca**: Teatro, Rio de Janeiro, 14 dez. 1947, p. 1 e 7. Digitalizado. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/093092_03/30890>.

BUENO, Luís. Somos todos doidos: o teatro de José Régio e de Lúcio Cardoso. **Revista Letras**, Curitiba: Ed. UFPR, n. 71, p. 121-137, jan.-abr. 2007.

CARELLI, Mario. Angélica. In: **Corcel de fogo**: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968). Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 96-98.

CARDOSO, Elizabeth. A prosa de Lúcio Cardoso durante a década de 1940. **Todas as Letras**, v. 15, n. 1, p. 182-193, 2013b.

COUTO, Cláudio André. “Angélica”, peça de Lúcio Cardoso. Resenha crítica. on-line. Disponível em: <<http://tijuann.blogspot.com/2007/12/anglica-pea-de-lcio-cardoso.html>>.

FARIA, Octavio. A estréia do Teatro de Câmera. **Letras e Artes**, Rio de Janeiro, 26 out. 1947, p. 3. Digitalizado. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/114774/801>>.

MAGALDI, Sábado. A propósito do “Teatro de Câmera”. **Diário Carioca**: Teatro, Rio de Janeiro, 30 set. 1950a, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/4224>.

_____. O escravo. **Diário Carioca**: Teatro, Rio de Janeiro, 9 jul. 1950b, p. 10-11. Digitalizado. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/2568>.

_____. Angélica I. **Diário Carioca**: Teatro, Rio de Janeiro, 17 nov. 1950c, p. 6. Digitalizado. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/5019>.

_____. Angélica II. **Diário Carioca**: Teatro, Rio de Janeiro, 18 nov. 1950d, p. 6. Digitalizado. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/5031>.

NEVES, Júnia Nogueira. Angélica. In: **Dramas da clausura**: a literatura dramática de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro, 2006, p. 127-138. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, UFRJ.

RESENDE, Otto Lara. Notícia sobre o Teatro de Câmera. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 4 set. 1947, p. 1 e 7. Digitalizado. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/40132>.

RICARTE, Patrícia Chanely Silva. O espelho invertido de Íon: o percurso do dizer-a-verdade na narração de Padre Justino, em *Crônica da casa assassinada*. **Caletrosópio**, Ouro Preto: UFOP, v. 2, n. 2, p. 53-74, 2014.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. Angélica: uma personagem faústica na dramaturgia de Lúcio Cardoso. In: AQUINO, Ricardo Bigi de; MALUF, Sheila Diab (orgs.). **Dramaturgia e teatro**. Maceió: EdUFAL, 2004a, p. 141-152.

SILVA, Maria Lucilene da. Angústia e culpa em *O escravo*, de Lúcio Cardoso. **Leitura: Literatura Dramática**, Maceió: UFAL, n. 26, p. 119-135, 2000.

VINCENT, Claude. Angélica. **Tribuna da Imprensa**: Teatro, Rio de Janeiro, 13 nov. 1950, p. 7. Digitalizado. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/3043>.

Monografias

CONCEIÇÃO FILHO, Ozéias Pereira da. **O duplo na literatura brasileira**: o caso Lúcio Cardoso. São Cristóvão, 2015. 94 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, UFS.

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

NATAL, Rivaldene Rodrigues. **Uma “Arquitetura de sonho e permanência”**: a representação da decadência oligárquica em *Crônica da casa assassinada*. Goiânia, 2013. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, UFG.

NEVES, Júnia Nogueira. **Dramas da clausura**: a literatura dramática de Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro, 2006. 176 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, UFRJ.

PAIVA, Rejane Debbie Fernández Loureiro de. **Fluidez e estagnação**: a espacialização do tempo em *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. Belo Horizonte, 2013. 129 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, UFMG.

QUARESMA, Paulo Sérgio Andrade. **A morte, os mortos e o morrer na Crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso**. Rio Grande, 2007. 251 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRG.

RICARTE, Patrícia Chanely Silva. **Um grito para o céu**: arte e pensamento em *Crônica da casa assassinada*. Goiânia, 2007. 143 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, UFG.

ROSA, Cristiano de Jesus. **As metamorfoses do vampiro na trilogia de Lúcio Cardoso**. São Cristóvão, 2014. 94 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Sergipe.

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

SILVA, Guilherme Ferreira. **Formas de evasão em Lúcio Cardoso**. São Paulo, 1972. 94 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, USP.

SOUSA, Paula Francioli de. **A manifestação do grotesco nos romances de Lúcio Cardoso**. Belo Horizonte, 2013. 142 f. Dissertação (Mestrado Estudos Literários) – Faculdade de Letras, UFMG.

SOUSA, Rafael Batista de. **Um concerto de vozes dissonantes: o moderno e o arcaico em *Crônica da casa assassinada***. Brasília, 2011. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, UnB.

Publicações relacionadas

BARRETO LEITE, Luiza. **Teatro e criatividade**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975. 220 p. (Ensaios.)

CARDOSO, Maria Helena. **Vida-vida: memória**. Nota de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed., 1973. 386 p.

_____. **Sonata perdida: anotações de uma velha dama digna**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. 270 p.

_____. **Por onde andou meu coração: memórias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 574 p.

CARVALHO, Tania (org.). **Aracy Balabanian: nunca fui anjo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura, 2005. 224 p. (Aplauso.)

DORIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1975. 194 p.

LISPECTOR, Clarice. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Maria Helena. **Vida-vida: memória**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed., 1973, p. ix-x.

_____. **Correspondências** [recurso eletrônico]. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2015. 326 p. 2,5 MB; ePub. Google Play Edition.

STERNHEIM, Alfredo (org.). **Luiz Carlos Lacerda: prazer & cinema**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. 256 p. (Aplauso.)

Filmes relacionados

ALMAS Adversas. Léo Marten, roteiro de Lúcio Cardoso, Brasil, 1952, Drama, 85', pb, mp4.

CASA Assassinada, A. Paulo César Saraceni. Brasil, 1971, Drama, 103', cor, mp4.

DESCONHECIDO, O. Ruy Santos. Brasil, 1975, Drama, 120', cor, mp4.

DESPERTAR de um Horizonte, O. Iginio Bonfioli, texto de Lúcio Cardoso. Brasil, 1964, Documentário, 60', pb, mp4.

ENFEITIÇADO: Vida e Obra de Lúcio Cardoso, O. Luiz Carlos Lacerda. Brasil, 1968, Documentário. 11', pb, mp4.

INTRODUÇÃO à Música do Sangue. Luiz Carlos Lacerda. Brasil, 2015, Drama, 95', cor, mp4.

LÚCIO Cardoso. Eliane Terra e Karla Holanda. Brasil, Documentário, 19', cor, mp4.

MÃOS vazias. Luiz Carlos Lacerda. Brasil, 1971, Drama, 80', cor, mp4.

MULHER de Longe, A. Luiz Carlos Lacerda. Brasil, 2012, Documentário, 75', pb, mp4.

PORTO das Caixas. Paulo César Saraceni, roteiro de Lúcio Cardoso, Brasil, 1963, Drama, 80', pb, mp4.

VIAJANTE, O. Paulo César Saraceni, Brasil, 1998, Drama, 100', cor, mp4.

Material em vídeo

5º CICLO da Academia Brasileira de Letras – Conferência de Valéria Lamego “É quase tudo ficção: Lúcio Cardoso e o crime do dia” (11/7/2017), mp4.

PROGRAMA Agenda – Entrevista a Leandro Garcia, Diretor do Acervo de Escritores Mineiros, sobre Lúcio Cardoso (13/9/2018), mp4.

PROGRAMA Ciências e Letras, Canal Saúde – Entrevista sobre Lúcio Cardoso, com Beatriz Damasceno e Valéria Lamego (2012), mp4.

PROGRAMA De Lá Pra Cá – Episódio Lúcio Cardoso: 100 anos de nascimento (2012), mp4.

PROGRAMA Imagem da Palavra – Episódio Centenário Lúcio Cardoso (16/8/2012), mp4.

Manoel de Oliveira

Filmes consultados

- ACTO da Primavera. Portugal, 1963, Docuficção, 94', cor, mp4.
- AMOR de Perdição. Portugal, 1978, Drama, 252', cor, mp4.
- ANIKI-Bóbó. Portugal, 1942, Drama, 71', pb, dvd.
- BELLE Toujours. França; Portugal, 2006, Drama, 68', cor, dvd.
- BENILDE ou a Virgem Mãe. Portugal, 1975, Drama, 112', cor, mp4.
- CAÇA, A. Portugal, 1963, Drama, 21', cor, mp4.
- CAIXA, A. Portugal; França, 1994, Comédia, 93', cor, dvd.
- CANIBAIS, Os. Portugal; França; Alemanha; Itália; Suíça, 1988, Drama; Ópera, 98', cor, mp4.
- CHAFARIZ das Virtudes. Portugal; Áustria, 2014, Fantasia, 1', cor, mp4.
- CONQUISTADOR Conquistado, O. Portugal, 2012, Fantasia, 10', cor, mp4.
- CONVENTO, O. Portugal; França, 1995, Drama; Mistério, 91', cor, dvd.
- CRISTÓVÃO Colombo – O Enigma. Portugal; França, 2008, Drama, 75', cor, dvd.
- DIA do Desespero, O. Portugal; França, 1992, Drama; Biografia, 75', cor, mp4.
- DIVINA Comédia, A. Portugal; França; Suíça, 1991, Drama, 140', cor, dvd.
- DO VISÍVEL ao Invisível. Portugal; Brasil, 2005, Drama, 6', cor, mp4.
- DOURO, Faina Fluvial. Portugal, 1931 (1934, 1994), Documentário, 20', pb, dvd.
- ESPELHO Mágico. Portugal, 2005, Drama, 137', cor, mp4.
- ESTRANHO CASO de Angélica, O. Portugal; Espanha; França; Brasil, 2010, Drama, 97', cor, dvd.
- FAMALICÃO. Portugal, 1940, Documentário, 23', pb, dvd.
- FILME Falado, Um. Portugal; França; Itália, 2003, Drama; História, 96', cor, dvd.

- FRANCISCA. Portugal, 1981, Drama, 166', cor, mp4.
- GEBO et l'Ombre, Le. França; Portugal, 2012, Drama, 95', cor, mp4.
- HULHA Branca. Portugal, 1932, Documentário, 20', pb, mp4.
- INQUIETUDE. Portugal; França; Espanha; Suíça, 1998, Drama, 110', cor, dvd.
- JE RENTRE à la Maison. França; Portugal, 2001, Drama, 90', cor, dvd.
- LETTRE, La. França; Portugal; Espanha, 1999, Drama, 107', cor, dvd.
- LISBOA Cultural. Portugal; Itália, 1983, Documentário TV, 58', cor, mp4.
- MON Cas. França; Portugal, 1986, Drama, 92', cor, dvd.
- NICE, À Propos de Jean Vigo. Portugal; França, 1983, Documentário, 58', cor, mp4.
- NON, ou a Vã Glória de Mandar. Portugal; Espanha; França, 1990, Drama; Histórico, 110', cor, dvd.
- PAINÉIS de São Vicente de Fora – Visão Poética. Portugal, 2010, Fantasia, 16', cor, mp4.
- PALAVRA e Utopia. Portugal; Brasil; França; Espanha; Itália, 2000, Drama; Biografia, 130', cor, dvd.
- PÃO, O. Portugal, 1959, Documentário, excerto, cor, mp4.
- PARTY. França; Portugal, Comédia, 1996, 95', cor, dvd.
- PASSADO e o Presente, O. Portugal, 1972, Drama, 115', cor, mp4.
- PEDRO Abrunhosa: Momento. Portugal, 2002, Videoclipe, 5', cor, mp4.
- PINTOR e a Cidade, O. Portugal, 1956, Documentário, 27', cor, mp4.
- PINTURAS do Meu Irmão Júlio, As. Portugal, 1965, Documentário, 15', cor, mp4.
- PORTO da Minha Infância. Portugal; França, 2001, Drama; Autobiografia, 61', cor, dvd.
- PORTUGAL Já Faz Automóveis. Portugal, 1938, Documentário, 9', pb, mp4.
- PRINCÍPIO da Incerteza, O. Portugal; França, 2002, Drama, 133', cor, dvd.
- QUINTO Império – Ontem Como Hoje, O. Portugal; França, 2004, Drama, 127', cor, dvd.
- RENCONTRE Unique. França, 2007, Comédia, 3', pb, mp4.

- SÉCULO de Energia, Um. Portugal, 2015, Documentário, 15', cor, mp4.
- SINGULARIDADES de uma Rapariga Loura. Portugal; Espanha; França, 2009, Drama, 64', cor, dvd.
- SOULIER de Satin, Le. França; Portugal, 1985, Drama, 410', cor, mp4.
- VALE Abraão. Portugal; França; Suíça, 1993, Drama, 187', cor, dvd.
- VELHO do Restelo, O. Portugal; França, 2014, Fantasia; Literatura, 19', cor, mp4.
- VIAGEM ao Princípio do Mundo. Portugal; França, 1997, Drama; Autobiografia, 95', cor, dvd.
- VIDA e a Morte: O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta, A. Portugal, 2008, Drama; Biografia, 7', cor, mp4.
- VIDA e a Morte: Romance de Vila do Conde, A. Portugal, 2008, Drama; Biografia, 7', cor, mp4.
- VISITA ou Memórias e Confissões. Portugal, 1982, Documentário autobiográfico, 70', cor, mp4.

Publicações sobre o cineasta consultadas

Livros

- ANDRADE, Sérgio C. **Ao correr do tempo**: duas décadas com Manoel de Oliveira. Entrevistas, reportagens e outros trabalhos jornalísticos (1988-2008). Prefácio de João Benárd da Costa. Lisboa: Portugalia, dez. 2008. 96 p.
- ARAÚJO, Nelson (org.). **Manoel de Oliveira**: análise estética de uma matriz cinematográfica. Lisboa: Edições 70, 2014. 152 p. (Arte & Comunicação.)
- BAECQUE, Antoine de; PARISI, Jacques. **Conversations avec Manoel de Oliveira**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1996. 192 p.
- _____. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Trad. Henrique Cunha. Porto: Campo das Letras, 1999. 236 p. (Campo do Cinema.)
- BÉGHIN, Cyril. **Manoel de Oliveira: L'Étrange Affair Angélica**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2010. 22 p. (Lycéens et Apprentis au Cinéma.)
- BELLO, Maria do Rosário Lupi. **Narrativa literária e narrativa fílmica**: o caso de *Amor de perdição*. 2. ed. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a

Ciência e a Tecnologia (FCG-FCT), 2008. 492 p. (Textos universitários de Ciências Sociais e Humanas.)

BÉNARD DA COSTA, João (ed.). **Ciclo de cinema Manoel de Oliveira 90 anos**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998. 34 p.

_____; OLIVEIRA, Manoel de. **Manoel de Oliveira: cem anos**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu de Cinema, out. 2008. 276 p.

BESSA-LUÍS, Agustina; OLIVEIRA, Manoel. **Um concerto em tom de conversa**. Organização e introdução de Aniello Angelo Avella. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 114 p.

BUISEL, Júlia. **Antes que me esqueça**. Prefácio de Luis Miguel Cintra. Posfácio uma carta de Manoel de Oliveira. Guimarães: Associação II Sorpasso; Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, 2012. 136 p.

CONTRERA, Ximena Isabel León. **Um Filme Falado: a história e o Mediterrâneo na obra de Manoel de Oliveira**. São Paulo: Humanitas; Capes, 2016. 308 p. (História Diversa.)

CORREIA, Rute Silva. **Manoel de Oliveira: o homem da máquina de filmar** [recurso eletrônico]. Alfragide: Oficina do Livro, 2015. 261 p. 7.070 kB; ePub. Kobo Edition.

FERNANDES, João (ed.). **M.O. Manoel de Oliveira 1/3**. Porto: Museu Serralves; Civilização Ed., out-dez. 2008a. 100 p.

_____. (ed.). **M.O. Manoel de Oliveira 2/3**. Porto: Museu Serralves; Civilização Ed., out-dez. 2008b. 84 p.

_____. (ed.). **M.O. Manoel de Oliveira 3/3**. Porto: Museu Serralves; Berlin: Ausstellung in der Akademie der Künste, 2008c. 102 p.

FERREIRA, Carolin Overhoff (ed.). **Dekalog2: on Manoel de Oliveira**. London; New York: Wallflower, 2008. 148 p. (The New Home for Serious Film Criticism.)

_____. (org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre sua obra**. São Paulo: Ed. Fap-Unifesp, 2012. 264 p.

JOHNSON, Randal. **Manoel de Oliveira**. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2007. 200 p. (Contemporary Film Directors.)

JUNQUEIRA, Renata Soares. **O cinema épico de Manoel de Oliveira**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2018. 216 p. (Estudos, 359.)

_____. **Glauber Rocha e Manoel de Oliveira: cinema épico em português**. São Paulo: Todas as Musas, 2019. 116 p.

_____. (org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. Estudos de literatura e cinema. São Paulo: Perspectiva; Fapesp; Lupo, 2010. 288 p. (Estudos.)

_____. (org.). **Os pobres no cinema de Manoel de Oliveira**: estudos interdisciplinares de Cinema, Literatura e Sociedade. São Paulo: Todas as Musas, 2017. 269 p.

LAVIN, Mathias. **La parole et le lieu: le cinéma selon Manoel de Oliveira** [recurso eletrônico]. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008. 319 p. 1,8 MB; ePub. Kobo Edition. (Spectaculaire; Cinéma.)

_____. **Manoel de Oliveira: L'Étrange Affaire Angélica**. Mayenne: Au Singulier Arts Cinéma; CNDP-CRDP, 2013. 56 p.

LOPES, João. **Manoel de Oliveira: 100 anos**. Lisboa: Zon Lusomundo, 2008. 126 p.

MACHADO, Alvaro (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 240 p. (Mostra Internacional de Cinema.)

MATOS-CRUZ, José de. **Manoel de Oliveira e a montra das tentações**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores; Dom Quixote, 1996. 220 p. (A Obra e o Autor.)

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas**. Vol. 1. Trad. Diogo Henriques et al. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Inhotim, 2009. 200 p.

OLIVEIRA, Manoel de. **Alguns projectos não realizados e outros textos**. Edição de João Bénard da Costa. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1988. 118 p.

_____. **Angélica (1954): un découpage**. Trad. francesa de Jacques Parsi. Paris: Dis Voir, 1998. 128 p.

_____. L'étrange affaire Angélica. **L'Avant Scène Cinéma**, n. 581, mar. 2011. 52 p.

_____. **L'Étrange Affaire Angélica: Scénario du film** [recurso eletrônico]. Paris: Presses Électroniques de France, 2015. 156 p. 821 kB; ePub. Google Play Edition. (L'Avant Scène Cinéma.)

_____. **Je rentre à la maison (2001)** [recurso eletrônico]. Paris: Encyclopaedia Universalis, 2016. 17 p. 739 kB; ePub. Kobo Edition. (Les Fiches Cinéma.)

PARSI, Jacques. **Manoel de Oliveira: cinéaste portugais XX^e siècle**. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2002. 194 p. (Arts du Spectacle.)

PITA, António Pedro (org.). **Régio, Oliveira e o cinema**. Vila do Conde: Câmara Municipal; Cineclube, 1994. 54 p.

PRETO, António. **Manoel de Oliveira: o cinema inventado à letra**. Trad. Joana Caspuro. Porto: Público; Fundação Serralves, out. 2008. (Arte Contemporânea Público Serralves, 11.)

REVISTA CAMÕES. **Manoel de Oliveira**, Lisboa: Instituto Camões, n. 12-13, 160 p., jan.-jun. 2001.

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. **Dossiê Manoel de Oliveira**, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 30, n. 43, 200 p., jan.-jun. 2010.

REVISTA L'ART DU CINEMA. **Manoel de Oliveira**, Paris, n. 21/22/23, 185 p., out. 1998.

SALES, Michelle; CUNHA, Paulo (orgs.). **Olhares: Manoel de Oliveira**. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010. 152 p.

Artigos

ANDRADE, Sérgio C. Angélica, uma história de assombração. **Ípsilon**, on-line, 11 mai. 2010. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2010/05/11/culturaipsilon/noticia/angelica-uma-historia-de-assombracao--256452>>.

AVELLA, Aniello Angelo. Portugal e o Mediterrâneo: uma peregrinação artística de Manoel de Oliveira em busca das raízes comuns. **Baleia na Rede**, Revista online do Grupo de Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura, Marília: UNESP, v. 1, n. 2., p. 50-56, 2005.

BARBOSA, Maicon. O fascínio da imagem: a experiência do fora e o filme *O estranho caso de Angélica*. **Outra Travessia**, Florianópolis: UFSC, n. 18, p. 249-267, 2014.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. A instável estabilidade: aproximações e afastamentos entre Dreyer e Oliveira. **Repositório Aberto**, Lisboa: Universidade Aberta, 2009a. 17 p. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.2/1309>>.

_____. Palavra, silêncio e vida: a “presença” de Bresson no cinema de Oliveira. **Repositório Aberto**, Lisboa: Universidade Aberta, 2009b. 27 p. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.2/1308>>.

BÉNARD DA COSTA, João Bénard. A pedra de toque: o dito ‘eterno feminino’ na obra de Manoel de Oliveira. In: MACHADO, Alvaro (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 116-157. (Mostra Internacional de Cinema.)

BENIS, Rita. *O Estranho Caso de Angélica*: afinidade entre o fantástico e o documental. **Aniki**, Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, Lisboa: AIM, v. 4, n. 1, p. 5-26, 2017.

BOURGOIS, Guillaume. Quand il prit la photo, le fantôme vint à sa rencontre: *O estranho caso de Angélica* (Manoel de Oliveira, 2011). **L'art du Cinema**, Paris: Spectres, n. 77-78, p. 117-126, 2012.

_____. Entrevista sobre *O estranho caso de Angélica*. In: PINHEIRO, Fátima. **Rasante**: crónicas diárias no Expresso online 2013-2014. Lisboa: Chiado Editora, 2014, p. 71-72. 697 kB; ePub. Google Play Edition.

DELGADO, Ana Maria. *O estranho caso de Angélica* de Manoel de Oliveira, um “viajar fora do tempo”: diálogo com a pintura de Marc Chagall. **Colóquio Manoel de Oliveira: a poetics of dissent**, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 7-8 abr. 2016. Comunicação apresentada com PowerPoint cedido pela autora.

_____. *O estranho caso de Angélica* de Manoel de Oliveira: um viajar fora do tempo. **Arquivo Maaravi**, Revista Digital de Estudos Judaicos, Belo Horizonte: UFMG, v. 12, n. 23, 16 p., nov. 2018.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. Da memória dos lugares aos lugares sem memória: construção espacial em Manoel de Oliveira. **Visualidades**, Goiânia: UFG, v. 12, n. 1, p. 183-195, jan.-jun. 2014.

FURTADO, Filipe. *O estranho caso de Angélica* de Manoel de Oliveira: o sorriso de Angélica. **Cinemática, Cinema e Crítica**, on-line, nov. 2010. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/angelica.htm>>.

JUNQUEIRA, Renata Soares. A par de *Orpheu*: a poesia da presença e os seus influxos sobre a cinematografia de Manoel de Oliveira. **Diálogos Mediterrânicos**, n. 11, p. 50-59, dez. 2016.

MONTEIRO, João César. *O Passado e o Presente*: um necrofilme de Manoel de Oliveira. In: **Morituri et Salutant**. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem; Arcádia, 1974, p. 33-43.

OLIVEIRA, Manoel de; GODARD, Jean-Luc. Conversa. **Contracampo**, Revista de Cinema. on-line. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/53/godardoliveira.htm>>.

PARSI, Jacques. Les films qu'on ne verra jamais. In: **Manoel de Oliveira**. Paris-Milan: Centre George Pompidou-Mazzotta, 2001, p. 71-91.

_____. Conversas com Jacques Parsi a propósito de Manoel de Oliveira: entrevista concedida a Renata Soares Junqueira, Edimara Lisboa, Fernanda Camargo e Mariana Copertino. Trad. Pedro Maciel Guimarães. **Todas as Musas**, Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte, ano 10, n. 2, p. 171-180, jan.-jun.2019.

PINHEIRO, Fátima. Oliveira revela-se: o ser caso com “Angélica”!. In: **Rasante**: crónicas diárias no Expresso online 2013-2014. Lisboa: Chiado Editora, 2014, p. 73-74. 697 kB; ePub. Google Play Edition.

PRETO, António. *O estranho caso de Angélica*. In: ARAÚJO, Nelson (org.). **Manoel de Oliveira**: análise estética de uma matriz cinematográfica. Lisboa: Edições 70, 2014, p. 109-115. (Arte & Comunicação.)

SALES, Michelle. Manoel de Oliveira: um cineasta-escritor. In: LÍRIO, Gabriela; COUTINHO, Angélica (orgs.). **Interseções: cinema e literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 101-113.

Monografias

BAIOTTO, Cristiane Costa. **Olhares cruzados**: a figuração da personagem feminina em Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís. Belo Horizonte, 2017. 252 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, UFMG.

CAMARGO, Fernanda Barini. **Na santa a devassa**: figurações do feminino em Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís. Araraquara, 2017. 174 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP.

COELHO, Sandra Straccialano. **A adaptação em *Vale Abraão***: do romance de Agustina Bessa-Luís ao filme de Manoel de Oliveira. Campinas, 1999. 116 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, UNICAMP.

MAGALHÃES DA SILVA, Mário Rui. **As representações do rio Douro no cinema de Manoel de Oliveira**. Porto, 2015. 93 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Audiovisual e Multimédia) – Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação, Universidade Lusófona do Porto.

LISBOA, Edimara. **Eterno Regresso: biografia como espaço de memória e reflexão**. Portugal sobre-enquadrado por Manoel de Oliveira. São Paulo, 2013. 170 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

LOPES, Célia Maria Sousa. **O bovarismo ou a busca do absoluto no filme *Vale Abraão de Manoel de Oliveira***. Lisboa, 2010. 186 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Francófonos) – Universidade Aberta.

PRETO, António. **Manoel de Oliveira: cinéma et littérature**. Paris, 2011. 808 f. Tese (Doutorado em Langue, Littérature, Image) – Université Paris-Diderot/Paris 7.

ROMÃO, Moisés Henrique Mietto. **Belle Toujours e a eloquência do silêncio**: considerações sobre o épico no filme de Manoel de Oliveira. Araraquara, 2019. 139 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP.

SANTOS, William Pianco dos. **A alegoria histórica em Manoel de Oliveira: *Um Filme Falado***. São Carlos, 2011. 246 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – UFSCar.

_____. **A alegoria histórica nos filmes de viagem Manoel de Oliveira**. Algarve, 2017. 201 f. Tese (Doutorado em Comunicação, Cultura e Artes) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve.

SILVA, Mariana Veiga Copertino Ferreira da. **O cinema de Manoel de Oliveira: um caso singular**. Araraquara, 2014. 132 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP.

Filmes relacionados

AGUSTINA Bessa-Luís: Nasci Adulta e Morrerei Criança. António José de Almeida, Portugal, 2005, Documentário TV (RTP2), 56', cor, mp4.

AO CORRER do Tempo – Duas Décadas com Manoel de Oliveira. Sérgio C. Andrade, Portugal, 2008, Documentário, 97', cor, dvd.

CANÇÃO de Lisboa, A. José Cottinelli Telmo, Portugal, 1933, Comédia, 85', pb, mp4.

CINEMA, Manoel de Oliveira e Eu, O. João Botelho, Portugal, 2016, Documentário; Drama, 80', cor, dvd.

CONVERSA Acabada. João Botelho, Portugal, 1982, Biografia, 100', cor, mp4.

CONVERSAZIONE a Porto: Manoel de Oliveira e Agustina-Bessa-Luís. Daniele Segre, Itália, 2006, Documentário, 80', cor, mp4.

DIA na Vida de Manoel de Oliveira, Um. Gilles Jacob, França; Portugal, 2001, Documentário, 10', cor, mp4.

FÁTIMA Milagrosa. Rino Lupo, Portugal, 1928, Drama, 159', pb, mp4.

LISBON Story. Wim Wenders, Alemanha, 1994, Drama, 100', cor, mp4.

MANOEL de Oliveira: 50 Anos de Carreira. Miguel Cardoso e J. M. Alves da Silva, Portugal, 1981, Documentário TV (Programa Ecran/RTP), 50', cor, mp4.

MANOEL de Oliveira – O Arquitecto. Paulo Rocha, Portugal; França, Documentário, 1993, 75', cor, mp4.

MANOEL de Oliveira – O Caso Dele. Sérgio C. Andrade, Portugal, 2007, Documentário, 56', cor, mp4.

Material em vídeo

EXTRAS da Caixa Comemorativa Manoel de Oliveira 100 Anos, ZON Lusomundo, 2008. 150', cor, dvd.

FESTIVAL Internacional de Cannes, Entrevista relacionada a *O Estranho Caso de Angélica*, França, 7', cor, mp4.

FESTIVAL Internacional de Veneza, Manoel de Oliveira em Entrevista, Itália, 10', cor, mp4.

PROGRAMA Archive INA – Manoel de Oliveira, 1998, 30', cor, mp4.

PROGRAMA Câmara Clara – Debate sobre Manoel de Oliveira no com João Lopes e João Mário Grillo. RTP-2, Portugal, 64', cor, mp4.

PROGRAMA Grande Entrevista – Manoel de Oliveira. RTP-1, Portugal, 2009, 30', cor, mp4.

PROGRAMA Portret de Artist – Entrevista de Manoel de Oliveira a Manuela Golescu. SensoTV. 26', cor, mp4.

PROGRAMA Roda Viva – Manoel de Oliveira (entrevista). TV Cultura, Brasil, 2000, 85', cor, dvd.

PROGRAMA Só Visto – Manoel de Oliveira (entrevista sobre *O Estranho Caso de Angélica*). RTP1, 3', cor, mp4.

APÊNDICE A – Lista das obras de Lúcio Cardoso*

Romances

- 1934 – *Maleita*
 1935 – *Salgueiro*
 1936 – *A luz no subsolo*
 1943 – *Dias perdidos*
 1959 – *Crônica da casa assassinada*
 1973 – *O viajante* (inacabado) (ed. Octávio de Faria)

Novelas

- 1938 – *Mãos vazias*
 1940 – *O desconhecido*
 1940 – “Céu escuro” (na revista *Vamos Lêr!/A Noite*)
 1944 – *Inácio*
 1946 – *A professora Hilda*
 1946 – *O anfiteatro*
 1954 – *O enfeitiçado*
 1954 – *Baltazar* (inacabada)
 1962 – Introdução à música do sangue (inérita) (pasta LC Pi 23)
 1969 – *Três histórias de província* (reed. “Mãos vazias”,
 “O desconhecido” e “A professora Hilda”)
 1969 – *Três histórias da cidade* (reed. “Inácio”, “O anfiteatro” e
 “O enfeitiçado”)
 2002 – *Inácio, O enfeitiçado e Baltazar* (coord. André Seffrin)

* Destacou-se com itálico os títulos publicados de forma independente nas referidas datas e entre aspas os que constam no interior de volumes. No caso das reedições, indica-se apenas aquelas que trazem novidades no assentamento do texto.

Poesia

- 1939 – “10 poemas de Lúcio Cardoso” (na revista *Cadernos da Hora Presente*)
 1941 – *Poesias*
 1944 – *Novas Poesias*
 1982 – *Poemas inéditos* (org. Octávio de Faria)
 2011 – *Poesias completas* (ed. Ésio Macedo Ribeiro)

Contos

- 1929 – “Contos policiais” (no jornal *A Bruxa*)
 1939 – *Histórias da lagoa grande* (infantil)
 1944-1950 – Suplemento literário “Letras e Artes” (do jornal *A Manhã*)
 1947-1957 – Coluna “Diário não íntimo” (no jornal *A Noite*)
 1952 – Coluna “O crime do dia” (no jornal *A Noite*)
 1957 – Coluna “Novelinha do dia a dia” (no jornal *A Noite*)
 1961 – Opúsculos (para Campanha de Educação de Adolescentes e Adultos do MEC)
 1962 – Participação no romance coletivo *O mistério dos MMM* (coord. José Condé)
 1985 – “A voz de um profeta” (ensaio) (em *Três poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa*, org. Edson Nery da Fonseca)
 2012 – *Contos da ilha e do continente* (ed. Valéria Lamego)

Teatro

- 1929 – Reduto dos deuses (perdida)
 1945 – *O escravo*
 1947 – A corda de prata
 1947 – “O filho pródigo” (na revista *Colégio*)

- 1949 – O coração delator (atribuída a Graça Mello) (perdida)
- 1949 – O general (perdida)
- 1950 – Angélica
- 1961 – O homem pálido
- 1961 – “O filho pródigo” (em *Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia do teatro negro brasileiro*, org. Abdias do Nascimento)
- 2006 – *Teatro reunido* (ed. Antonio Arnoni Prado): com as oito peças completas que deixou em arquivo – “O escravo”, “O filho pródigo”, “A corda de prata”, “Angélica”, “O homem pálido” e “Os desaparecidos” (em três atos); “Auto de natal” e “Prometeu libertado” (em um ato)

Diários

- 1960 – *Diário I (1949-1951)*
- 1970 – *Diário completo*
- 2012 – *Diários* (ed. Ésio Macedo Ribeiro)

Traduções

- 1932 – Textos avulsos de Ibsen, Pirandello e Dostoiévski (na *Sua Revista*)
- 1940 – *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen
- 1940 – *Fuga*, de Ethel Vance
- 1941 – *O fim do mundo*, de Upton Sinclair
- 1943 – *O livro de Job*
- 1943 – *Ana Karenina*, de Léon Tolstoi
- 1943 – *Drácula: o homem da noite*, de Bram Stoker
- 1944 – *O fantasma da ópera*, de Gaston Leroux
- 1944 – *A ronda das estações*, de Emily Brontë
- 1944 – *O vento da noite*, de Emily Brontë

- 1944 – “A caverna”, de Eugênio Zamiatin (em *O livro de ouro dos contos russos*, org. Rubem Braga)
- 1945 – *Os segredos de Lady Roxana*, de Daniel Defoë
- 1945 – *O assassino*, de Liam O’Flaherty
- 1946 – *A princesa branca*, de Maurice Baring
- 1947 – *As confissões de Moll Flanders*, de Daniel Defoë
- 1948 – *Memórias*, de Johann von Goethe

Roteiros

- 1948 – Almas adversas (inédito) (pasta LC Pi 32) (para o filme realizado por Léo Marten em 1952)
- 1949 – A mulher de longe (incompleto) (perdido) (o filme começou a ser realizado pelo próprio Lúcio Cardoso concomitantemente) – parte da película foi recuperada por Luiz Carlos Lacerda em 2012, para compor seu filme homônimo, e encontra-se depositada na Cinemateca Brasileira
- 1958 – O despertar de um horizonte (perdido) (para o documentário realizado por Igino Bonfioli em 1964)
- 1961 – Porto das caixas (perdido) (para o filme realizado por Paulo César Saraceni em 1963)

Pintura

- 1965 – Exposição de 39 obras na Galeria Goeldi
- 1965 – Capa para a antologia *Novíssima poesia brasileira II* (org. Waldir Ayala)
- 1965 – Capa para o livro de poesia *O muro amarelo*, de Marcos Konder Reis
- 1965 – Capa para o livro de poesia *Absalão (1959-1962)*, de Júlio José de Oliveira

- 1965 – Capa para o número 3 da revista *Cadernos Brasileiros*
- 1966 – Capa para o romance *A sombra de Deus*, de Octávio de Faria
- 1966 – Capa para o livro de poesia *Jogo fixo*, de Lúcia Ribeiro da Silva
- 1966 – Exposição de 30 obras na Galeria Atrium, em São Paulo
- 1966 – Exposição de 26 obras no Automóvel Clube, em Belo Horizonte
- 1968 – Capa para a 2. ed. de *Por onde andou meu coração*,
de Maria Helena Cardoso
- 1968 – Exposição de 23 obras na Galeria Décor

APÊNDICE B – Lista das obras de Manoel de Oliveira*

Longas-metragens

- 1942 – *Aniki-Bóbó*
 1963 – *Acto da Primavera*
 1972 – *O Passado e o Presente*
 1975 – *Benilde ou a Virgem Mãe*
 1978 – *Amor de Perdição*
 1981 – *Francisca*
 1981 – *Visita ou Memórias e Confissões*
 1985 – *Le Soulier de Satin*
 1986 – *Mon Cas*
 1988 – *Os Canibais*
 1990 – *Non, ou a Vã Glória de Mandar*
 1991 – *A Divina Comédia*
 1992 – *O Dia do Desespero*
 1993 – *Vale Abraão*
 1994 – *A Caixa*
 1995 – *O Convento*
 1996 – *Party*
 1997 – *Viagem ao Princípio do Mundo*
 1998 – *Inquietude*
 1999 – *La Lettre*
 2000 – *Palavra e Utopia*
 2001 – *Je Rentre a La Maison*

* Destacou-se com itálico as obras que costumam ser exibidas de forma independente (muitas delas foram assim lançadas em DVD) e entre aspas as que geralmente são apresentadas em complemento de sessão, são episódio de série televisiva ou segmento de filme coletivo e/ou constam em extras de DVDs. No caso dos projetos não realizados, constam entre aspas os textos que foram publicados no interior do volume *Alguns projetos não realizados e outros textos* (1988). Ficaram, portanto, sem destaque os títulos inéditos ou perdidos.

- 2001 – *Porto da Minha Infância*
 2002 – *O Princípio da Incerteza*
 2003 – *Um Filme Falado*
 2004 – *O Quinto Império – Ontem Como Hoje*
 2005 – *Espelho Mágico*
 2006 – *Belle Toujours*
 2008 – *Cristóvão Colombo – O Enigma*
 2009 – *Singularidades de uma Rapariga Loura*
 2010 – *O Estranho Caso de Angélica*
 2012 – *Le Gebo et l’Ombre*

Curtas e médias-metragens**

- 1931 – “Douro, Faina Fluvial”
 1932 – Estátuas de Lisboa
 1932 – “Hulha Branca”
 1937 – Os Últimos Temporais – Cheias do Tejo
 1938 – “Portugal Já Faz Automóveis”
 1938 – Miramar, Praia das Rosas
 1940 – “Famalicão”
 1956 – “O Pintor e a Cidade”
 1958 – O Coração
 1959 – “O Pão” (em duas versões: curta e média)
 1963 – “A Caça”

** Média-metragem é uma obra cinematográfica de duração intermediária entre curta-metragem e longa-metragem, não havendo um padrão internacional para definir os seus limites. No Brasil, a Medida Provisória 2.228, de 6/9/2001, em seu Capítulo 1. “Das definições”, artigo 1º, inciso VIII, definiu a obra audiovisual de média-metragem como aquela cuja duração é superior a 15 min. e igual ou inferior a 70 min. Este dispositivo dá existência legal a um tipo de filme que normalmente é considerado curto demais para ter lançamento comercial em salas de cinema, mas também é longo demais para ser exibido como complemento na mesma sessão de um longa-metragem. No tocante à obra de Manoel de Oliveira, pareceu-me mais coerente considerar a metragem entre 30 e 60 min. para determinar seus médias-metragens. Nessa proposta, seriam considerados médias-metragens apenas os filmes *O Pão* (na versão de 51 min.), “Lisboa Cultural”, *Nice, À Propos de Jean Vigo* e *En Une Poignée de Mains Amie*.

- 1964 – *Vilaverdinho – Uma Aldeia Transmontana*
- 1965 – “As Pinturas do Meu Irmão Júlio”
- 1983 – “Lisboa Cultural” (Episódio 9 da série *Capitali Culturali d’Europa*)
- 1983 – *Nice, À Propos de Jean Vigo*
- 1987 – “A Propósito da Bandeira Nacional” (com Manuel Casimiro)
- 1996 – *En Une Poignée de Mains Amies* (com Jean Rouch)
- 2002 – “Pedro Abrunhosa: Momento” (videoclipe)
- 2005 – “Do Visível ao Invisível” (segmento de *Mundo Invisível*)
- 2006 – “O Improvável Não É Impossível”
- 2007 – “Rencontre Unique” (segmento de *Cada Um com Seu Cinema*)
- 2008 – “A Vida e a Morte: Romance de Vila do Conde”
- 2008 – “A Vida e a Morte: O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta”
- 2010 – “Painéis de São Vicente de Fora – Visão Poética”
- 2012 – “O Conquistador Conquistado” (segmento de *Centro Histórico*)
- 2014 – “O Velho do Restelo”
- 2014 – “Chafariz das Virtudes”
- 2015 – “Um Século de Energia”

Projetos não realizados

- 1931 – “A Bruma”
- 1932 – Os Gigantes do Douro
- 1932 – Desemprego
- 1932 – Ritmos da Água
- 1938 – Miséria (ou Luz)
- 1940 – Prostituição (ou A Mulher que Passa)
- 1944 – Saltimbancos
- 1948 – Noite de Luar
- 1954 – “Angélica”
- 1955 – Pedro e Inês
- 1956 – Vilarinho da Furna

- 1957 – O Bairro de Xangai
- 1958 – Do Ano Dois Mil Não Passarás
- 1963 – “A Velha Casa”
- 1964 – A Mulher do Ladrão
- 1965 – O Palco de Um Povo
- 1972 – “O Caminho”
- 1979 – “O Negro e o Preto”
- 1986 – “A Carta (ou Teatro de Mulheres)”
- 1987 – “A Estátua”
- 1987 – “De Profundis” (*script* e peça)
- 2011 – A Igreja do Diabo

ANEXOS

Anexo A – Resenhas críticas de Sábato Magaldi sobre “Angélica” de Lúcio Cardoso

1. “Angélica I”

TEATRO	CINEMA
<p style="text-align: center;">“ANGÉLICA” - I - SÁBATO MAGALDI</p>  <p>“Angélica” é o estudo de um temperamento vigoroso, que se alimenta dos seres aniquilados por seu poder asfixiante e destruidor. No plano puramente natural, retrata a influência que exerce um fenômeno de natureza psíquica sobre a condição biológica. Ao passo que morriam as jovens sob sua guarda, mais se acentuava a mocidade de Angélica. Quando lhe escapa o último ensêjo de realizar-se com nova morte, sobrevém o próprio aniquilamento, e ela se suicida. Como expressão ética, a peça desenvolve a psicologia de um ser na fronteira da loucura, que o súbito despertar provocado pela reação dos outros leva a readquirir a consciência e mergulhar no desespero. Não há um drama cristão, no sentido de que a personagem se afundava no pecado, e a solidão que a cercou não a redimiu mas trouxe pecado mais grave. Apenas, Angélica, defrontando-se consigo mesma no território onde nenhum engano é possível, procura na morte a unidade perdida, o encontro (“Quem sou eu?”, diz ela agonizante) da personalidade que fora contraditória e agora repousaria no sono definitivo. Transposição de uma premissa cristã, de que a vida é separação, luta, afastamento, e a morte concilia a alma adversa. Pouco importa, no caso, se o faz para mergulho total na treva.</p> <p>A criação literária de Lucio Cardoso pertence à mesma linha das outras personagens de sua obra romanesca. Sópro idêntico alimenta Angélica e a professora Hilda, por exemplo. Tipos noturnos, loucos aparentemente lúcidos, que vivem a normalidade dos outros destinos, mas estão possuídos de uma força à parte, desagregadora e terrível. Assim os define uma passagem do texto, aliás das mais belas como poder descritivo.</p> <p>Na ação dos três atos, Angélica é a personagem que preocupa especialmente o autor. Um pouco em virtude do seu próprio caráter, já que um traço que a marca é o poder de anular as criaturas ao redor; um pouco pela feitura da peça, onde é ela o objeto principal da narrativa — os outros personagens são subsidiários, ali existem na dependência direta do drama de Angélica. Leôncio, o criado que se opõe à consumação de nova vítima, foi, entre eles, o mais bem caracterizado como tipo. Natureza em muitos aspectos semelhante à de Angélica (o texto se refere ademais a parentesco de ambos), a diversa situação doméstica, como complemento ao amor pela menina, é o motivo que o sustenta na revolta, encaminhando-o para o bem. A menina, situada em função do problema de Angélica, não chega a ter presença pessoal muito nítida, reagindo simplesmente ao que os outros a obrgam. Joana, a criada, serve de elemento de composição, um pouco “gauche”, pois necessita de justificar suas observações pela leitura de alguns livros. As vizinhas, que desempenham o papel do coro, numa cena muito breve, são prejudicadas pelo convencionalismo da situação, que não conseguiu fugir da pintura pouco expressiva das vigílias de morte. Vê-se, daí, que Lucio Cardoso fez dos outros personagens o pano de fundo em que se deveria realizar o destino de Angélica. Ela é a criatura narrada em toda a pujança. Um novo tipo da estranha galeria de solitários pintada pelo autor.</p> <p>Esta, em síntese, a sugestão dos personagens, no espetáculo que o Teatro de Bolso lançou no sábado e no domingo últimos.</p>	<p style="text-align: center;">“FLECHAS”</p> <p>Em cartaz no ODEON, S. L. MADUREIRA e ODEON (Niterói) “EROKEN ARROW”. Produzido 20th. Century-Fox; dirigido por de Michael Blankfort, baseada n Elliott Arnold; cinegrafia de Erv Friedhofer. ELENCO: James Stewart, Basil Ruydael, Will Greer, J nicut e outros.</p> <p>Apesar de ser uma história de índios em luta contra os brancos, “Flechas de Fogo” procura romper um pouco o esquema que estabelece entre as duas facções uma rivalidade sempre orlunda de motivos invariáveis e, às vezes, não justificados. A ação do filme se passa em 1870, no Arizona, girando os episódios em torno das “demarches” entre emissários do governo federal e um chefe da coligação dos apaches — Cochise — no sentido de que os primeiros garantissem o direito dos nativos sobre suas terras e os últimos pudessem manter, sem risco de vida, seus serviços de comunicação e transportes com os centros mais próximos da civilização. Tom Jeffords (James Stewart) procura indígenas, estuda os costumes e mente entra em contato com C revela um estadista e um gen Jeffords se apalxona pela Índia consegue de Cochise uma paz “bem quando surgem os óbvios ditados por ambas as partes e de</p>
<p style="text-align: center;">para Você!</p> <p style="text-align: center;">A MODA DE PARIS</p> <p style="text-align: center;">O Clássico Vestido de Baile</p> <p style="text-align: center;">De Simone Pascal da France Presse</p> <p style="text-align: center;">O vestido de baile, em o qual sonham, aproximadamente, noventa</p>	

2. "Angélica II"

TEATRO

"ANGÉLICA"

— II —

SABATO MAGALDI



"Angélica" apresenta, na nossa dramaturgia, duas qualidades ponderáveis: refere-se a primeira à linguagem da peça, vasada em padrão literário poucas vezes atingido nos textos de hoje. A segunda diz respeito ao próprio tema, que enriquece o nosso teatro de um gênero quase nunca visitado pelos nossos autores. É verdade que, mesmo quanto a esses aspectos, há restrições a fazer ao trabalho de Lucio Cardoso. O diálogo perde em certos trechos a objetividade exigida pela cena, e, se tem frases de belo conteúdo poético, não se ajusta em alguns momentos à fluência natural da conversa. Quanto ao tema, a

nudez com que o tratou o autor torna a peça um pouco pobre no desenvolvimento, sem os recursos e as possibilidades que conferem estrutura mais sólida ao entrecho. Tais restrições não ressaltam, porém, em face do significado das qualidades, que fazem de Lucio Cardoso um dos dramaturgos mais expressivos da arte cênica brasileira.

O palco do Teatro de Bolso não era indicado para a representação de "Angélica". A exiguidade do espaço, que não permitiu uma encenação adequada, acredito tenha impedido a completa realização dos valores dramáticos da peça. Não se pode agulatar o conteúdo cênico de "Angélica" pelas representações de sábado e domingo na deliciosa casa de Ipanema. Entretanto, é necessário dizer que o espetáculo se, em muitos trechos, revelou dramaticidade apreciável, em algumas cenas se diluiu em diálogos pouco autênticos, onde o vigor das situações estava a exigir outro tratamento. No primeiro ato, por exemplo, a solução dos monólogos, entremeados com a presença de outros personagens, retardou o ritmo dramático, que não se mantém num equilíbrio permanentemente desejável. A vontade de fuga da menina, como motivo dominante do segundo ato, se possibilita o conhecimento pleno da atmosfera do ambiente, torna um pouco monótono, também, o itinerário da narrativa. Momentos de grande intensidade são, contudo, realizados, distinguindo-se pela beleza poética o final do terceiro ato. No conjunto da peça, talvez o primeiro ato tenha contido demais os elementos da dramaticidade, esvaziando (porque o tema é muito despidido), as possibilidades dos atos seguintes.

A apresentação de "Angélica", em princípio pelas limitações do palco, e depois pela ausência de ensaios, prejudicou-se grandemente no espetáculo de estréia. A sessão de domingo, que me foi dado presenciar, embora mais ajustada, se ressentia ainda dos defeitos da véspera. A encenação amarrou-se na pequena área, sem oferecer a exigida naturalidade aos intérpretes. O vestuário, muito próprio para o temperamento psicológico de Angélica, não teve o necessário realce no palco. Pôde-se ver, porém, que Lucio Cardoso cuidou de sua escolha.

No desempenho, Luiza Barreto Leite, apesar de pouco se-
gura no papel, fez uma bela criação. Viveu sutilmente as di-

para Você!

CÍCIOS

Por DIANA DAWN

ARTES

AS INFLUÊNCIAS



com a arte moderna, que possui museus e na arte antiga.

Aliás, não há rigorosamente conforme já diziam os antigos e mulado no texto do Eclesiastas.

Se os acadêmicos viviam do romana, os modernos têm também, que são variadas, partindo d primitivos, até os temas específicos queriam os futuristas.

No lugar da Venus de Milo, tua do Benin, voltando assim a arte clássica.

Substituiu uma tradição po ostensivas e estabelecendo tamber

É este o comentário que sup Blance Jean Taurines-Méry, apai casso se estende por um períodc mais agitado da história, inclusive

A EXPOSIÇÃO DE ALMIR MAVIGNIER

Inaugurou-se ontem à tarde, no Instituto de Arquitetos do Brasil, a Exposição de pintura de Almir Mavignier, jovem pintor moderno antigo aluno de Axel Lescochek, Henrique Boese e Arpad Szenes, que hoje se dedica à orientação terapêutica do Centro de Psiquiatria Nacional na Seção de Pintura e Escultura.

A mostra é patrocinada pela Comissão de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, cujo principal objetivo é apresentar novos artistas e estimular vocações de jovens brasileiros.

TERMINOU O CONCURSO PARA

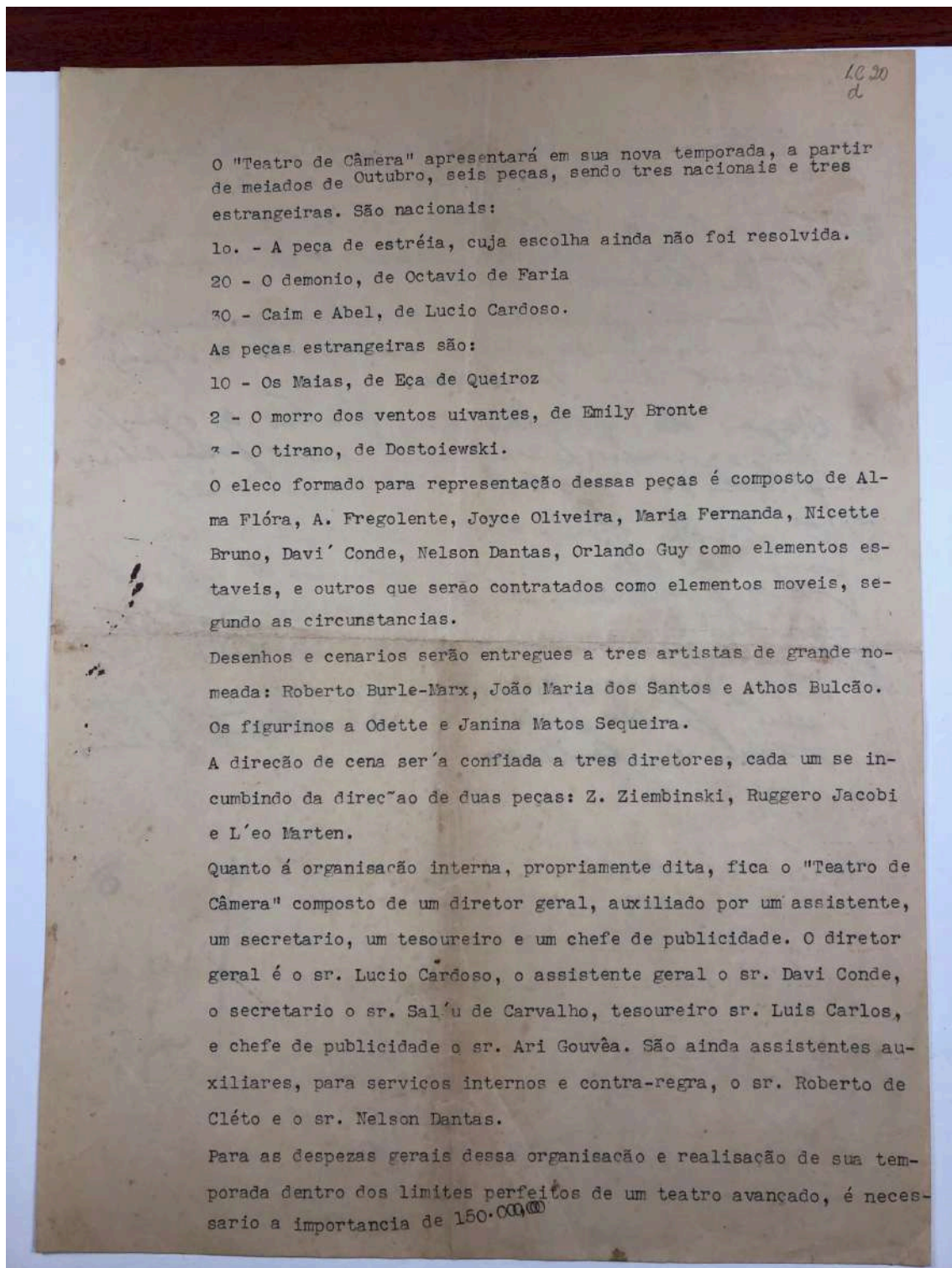
A SATEDRA DE MODELO VIVO

Após as provas regulamentares, foi concluído o concurso para o provimento da cadeira de Desenho de Modelo Vivo, da Escola Nacional de Belas Artes da Universida-

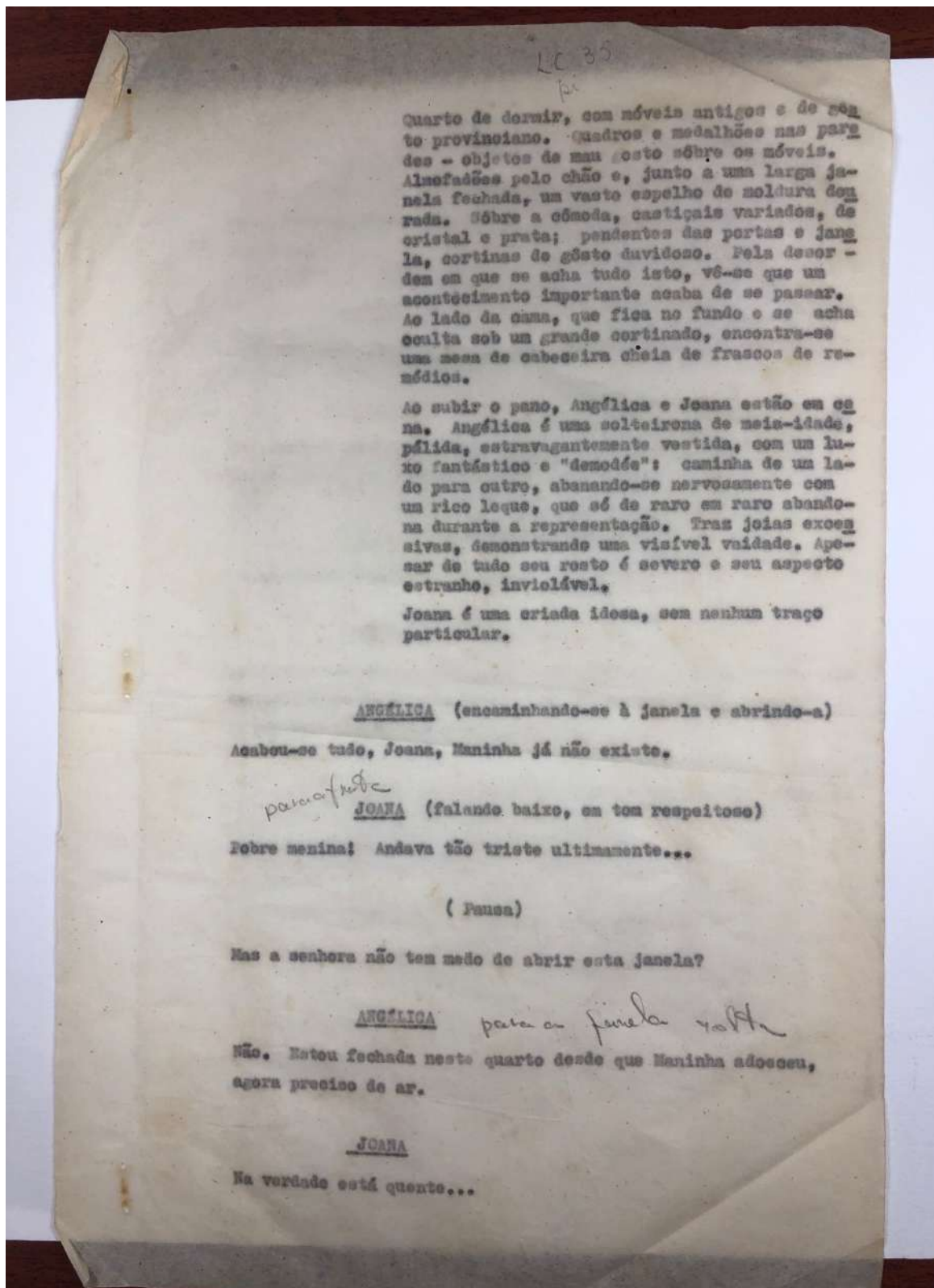
diversas fases de Angélica, realizando uma elogiável unidade interpretativa. Acredito que, num palco amplo, essa lúcida atriz teria oportunidade de marcar uma das maiores atuações do nosso teatro. Edmundo Lopes, na veste de Leônido, pôde reafirmar suas qualidades. Possuidor de voz que enche a platéia, o ritmo lento da representação dificultou um pouco o vigor de seu desempenho. Cora Costa, numa "ponta", foi correta. Mostra domínio completo da cena. Yety Albuquerque, estreado em "Angélica", revela-se atriz de grandes possibilidades. É natural e espontânea, só traindo nervosismo, ainda, pela pouca expressividade da inflexão. Miriam Roth e Regina de Aragão foram convencionais na pequena cena de que participaram.

Levada, infelizmente, apenas no sábado e no domingo, "Angélica" tem um lugar significativo na nossa literatura dramática.

**Anexo B – Documento do pedido de verba ao SNT para a
preparação da 2ª temporada do Teatro de Câmera**



Anexo C – Algumas das páginas da cópia de “Angélica” que possui
marcas para a encenação



4035
p. - 15 -

eu não tenha sido suficiente cuidado, que procurasse poupar o meu dinheiro. A verdade é que nunca reconhecem o sacrifício de ninguém.

aproxima-se no canto direito.
LEONCIO (indefinível) (*vira-se, ~~para~~*)

Ninguém ousaria suspeitar da sua caridade.

aproxima-se
ANGÉLICA *vira-se*

Não me importa o que digam. Quere esta menina: não é pobre, não precisa de cuidados?

LEONCIO *vai para a esq. Fm7 acompanha*

É exatamente do que precisa. Mas não sei si possa convencer a mãe da moça. Esta gente do campo é tão absurda! Além do mais, é pobre, mas filha única e criada com todo o cuidado.

ANGÉLICA (girando em torno de Leoncio)

É filha única? E que fas clá? Não tem namorado?

LEONCIO

Foi isto: brigou com o namorado, deixou de se alimentar, ficou pálida, fraquinha...

vira-se para frente
ANGÉLICA (sempre girando, nervosa)

Brigou com o namorado... ficou pálida...

LEONCIO

Foi a mãe quem me contou essa história. E acrescentou mais: "Senhor Leoncio, não sei o que hei de fazer".

aproxima-se
ANGÉLICA (detendo-se, ardente)

E ela perdeu toda a beleza? Tornou-se uma coisa imprestável, um triste ser que definha?

LC 35
P. - 22 -

ANGÉLICA (percebendo, a voz alterada)

É o de Naninha, não?

JOANA (recuando aos poucos)

Não, não é o de Naninha.

ANGÉLICA

De quem, é então?

Volta

JOANA

De alguém que não conheço, que nunca vi em minha vida.

~~centro frente~~

ANGÉLICA

Talices! Como poderia ser diferente o rosto de alguém que você tanto conheceu?

JOANA

Essa que aí está é uma velha, um ser enrugado e estranho que eu ainda não tinha visto.

ANGÉLICA

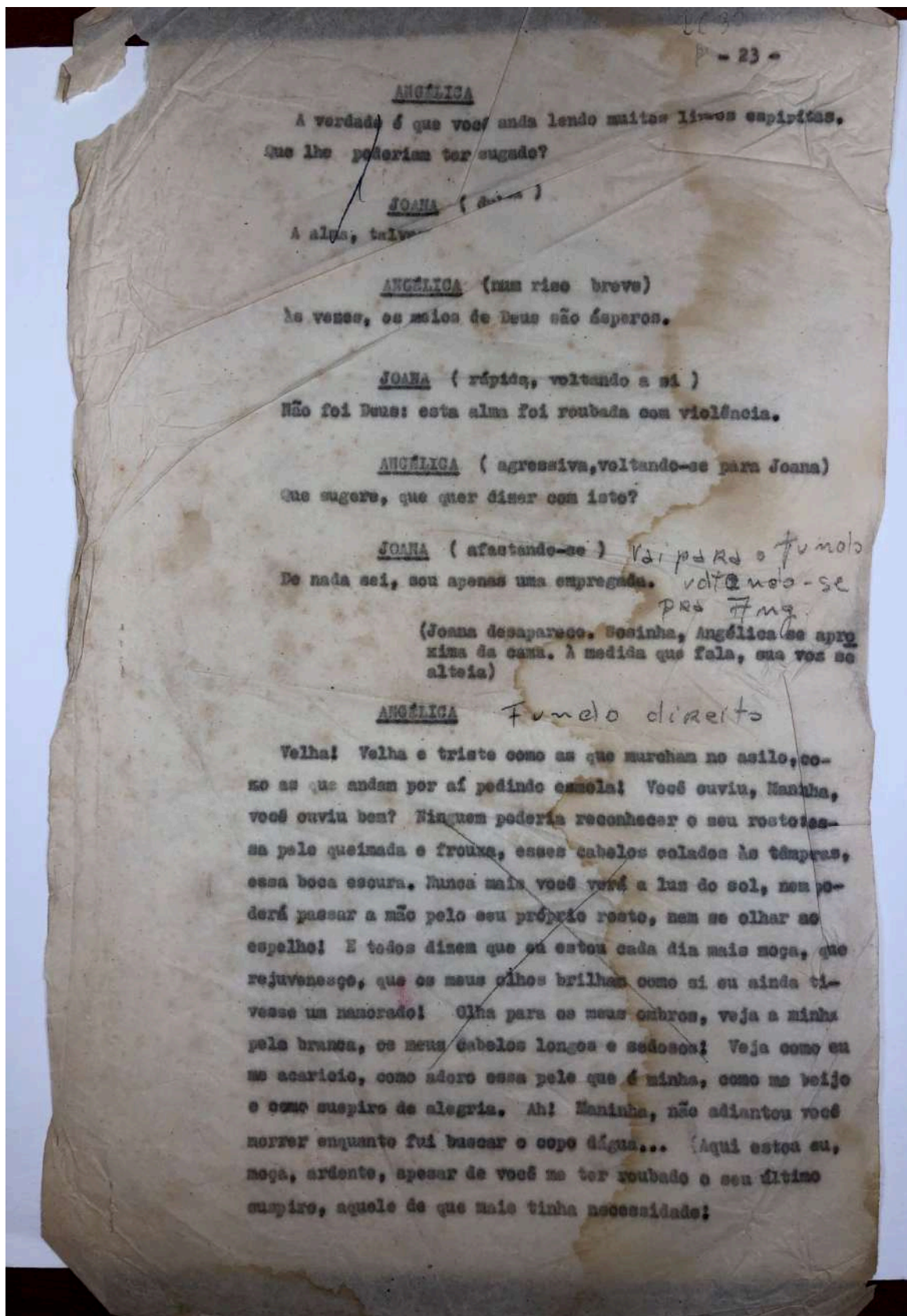
É difícil reconhecer o rosto de um agonizante, mas repara bem, são os seus traços, a mesma expressão, os mesmos olhos. Só que alguém misturou tudo isto, como si a mão da morte modelasse com violência uma máscara diferente.

Fundo esq. →

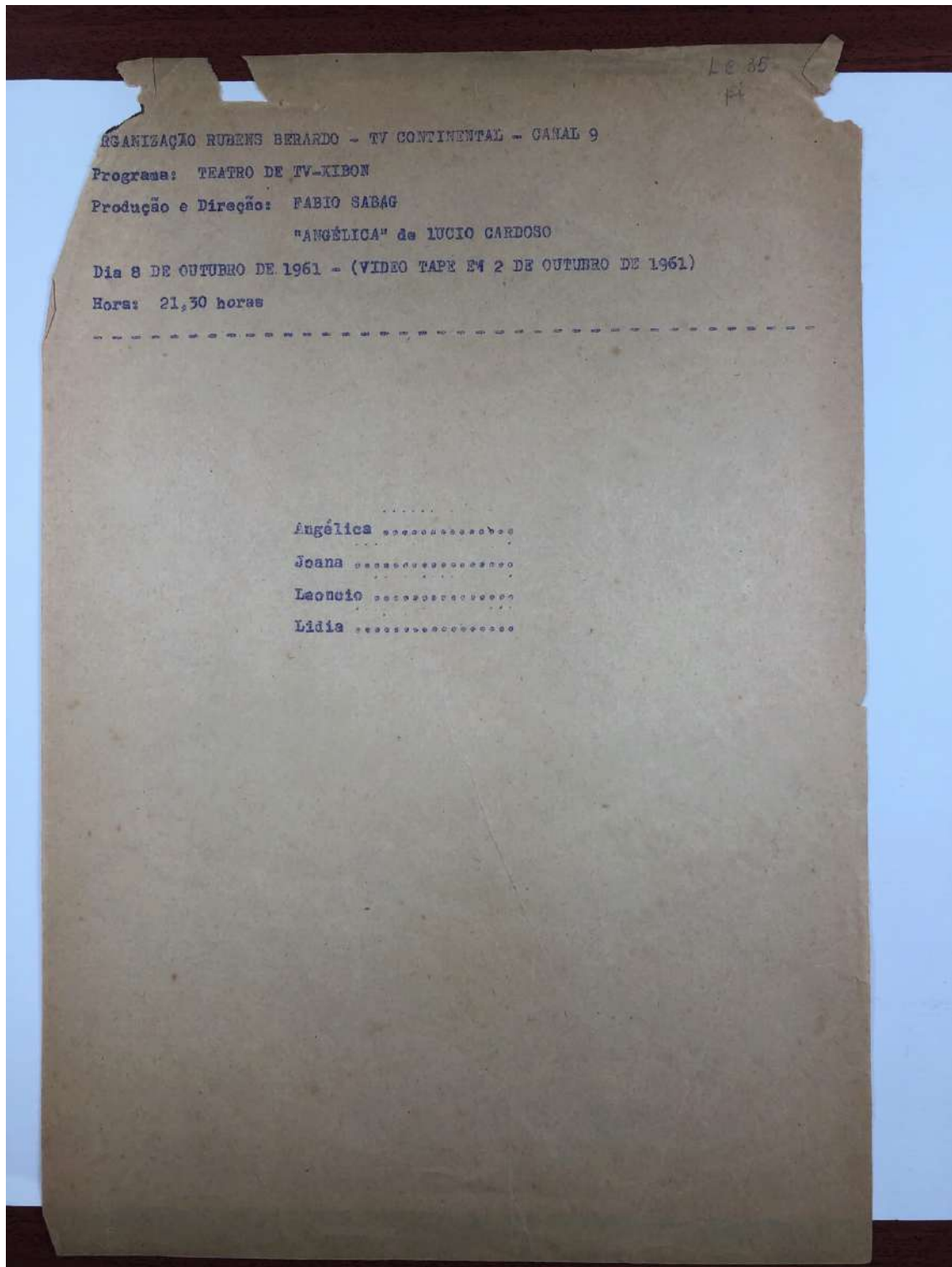
JOANA (olhando para a cama, a voz ainda tremula de susto)

Não é isto... parece que lhe arrancaram alguma coisa à força... que sugaram dessa coisa inerte ~~tudo a sua energia.~~

Recuando dir



**Anexo D – Primeiras páginas da cópia completa de “Angélica” relativa à
montagem para teleteatro de 1961**



-1-

PRIMEIRO ATO

(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; pendentes das portas e janelas cortinas de gosto duvidoso. Fala desordem em que se acha tudo isto, vê-se que um acontecimento importante acaba de se passar. 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.

Angelina e Joana estão em cena. Angelina é uma solteirona de meia-idade, pálida, extravagantemente vestida, com um luxo fantástico e "demodée"; caminha de um lado para outro, abanando-se nervosamente com um rico leque que só ~~em~~ de raro em raro abandona durante a representação. Traz jóias excepcionais, demonstrando uma visível vaidade. Apesar de tudo, seu rosto é severo e seu aspecto estranho, inviolável.

Joana é uma criada idosa, sem nenhuma traço particular.

ANGELICA (encaminhando-se á janela e abrindo-a) Acabou-se tudo, Joana. Maninha já não existe.

JOANA (falando baixo, em tom respeitoso) - Pobre menina! Andava tão triste ultimamente... (PAUSA) Mas a senhora não tem medo de abrir esta janela?

ANGELICA - Não. Estou fechada neste quarto desde que Maninha adoeceu, agora preciso de ar.

JOANA - Na verdade está quente...

ANGELICA - Não é só isto: já que não podemos fazer mais nada, para que conservar um ambiente nocivo? Afinal a vida reclama os seus direitos.

JOANA - A senhora não quer que eu vá preparar um cafézinho quente?

ANGELICA - Não, Joana, obrigada. É estranho, apesar de tudo, há muito tempo que não me sentia tão bem como agora.

JOANA (suspirando) - Si não fosse a pobre Maninha...

ANGELICA (docemente) - Velasos estas noites todas... Aqui estive sem descanso, não nos afastamos um minuto, para perdê-la bruscaente, como se fosse um ente abandonado e sem recursos!

JOANA (olhando para a cruz e fazendo um lento sinal da cruz) - Deus a tenha entre os justos.

ANGELICA (repetindo maquinalmente) - De Deus a tenha... si é que Deus tem realmente as pessoas.

JOANA - Credo patrão! Parece que a senhora não vai á igreja de vez em quando...

ANGELICA - Vou á igreja sim, como todo mundo vai, mas as vezes me assaltam dúvidas...

Anexo E – Primeiras páginas do *script* e da peça “De Profundis”

1. “De Profundis”, argumento cinematográfico, 1987

« DE PROFUNDIS »

Planificação

01 – PAISAGEM COM RUÍNA Interior – Tarde

01-01 – AFASTADO – Um homem vestido de fato completo (calças, colete e casaco) botas grossas, camisa grosseira de colarinho abotoado, chapéu na cabeça, roupa larga com os bolsos cheios, tudo, enfim, próprio de homem de feiras, negociante de gado que ele é.

Vem apressado e avança para a CÂMARA até meio corpo ou busto. Pára e observa com mais cuidado o que vinha olhando em frente com curiosidade. Depois de pouco tempo logo avança saindo de campo.

01-02 – CONTRA-PICADO – CARRO – O alto de uma igreja ou mosteiro (ou castelo, ou palácio) visto, do interior, o cimo das paredes em ruína, sem telhado.

01-03 – CONJUNTO. APROXIMADO – O edifício em ruínas com montanhas ao fundo. Por uma das aberturas, porta ou bocado de parede derrubada pelo tempo, sai o feirante depois de olhar as ruínas uma última vez, e avança em direcção à CÂMARA até meio corpo. Sem parar a CÂMARA recua CARRO (mantendo a grandeza do plano) e acompanha o feirante que retomou o seu passo apressado marchando em frente. As ruínas vão ficando para trás e o fundo das montanhas, juntamente com a paisagem, vão tornando-se mais largos.

Já bastante afastado das ruínas abandona o passo (CARRO mantém sempre meio corpo) e, olhando para trás, para as ruínas, sem parar, vai avançando de costas por algum tempo, até que, de repente, desaparece, caindo para baixo. CARRO pára e o plano fica fixo.

(OUVE-SE: roçar do corpo por paredes e o bater surdo no chão, ao fundo e, juntamente, um grito ou gemido, como um «ai!»)

Entretanto o plano fixa a paisagem que ficou diante da CÂMARA, com a ruína distante e os montes ao fundo num entardecer que se aproxima.

(Silêncio completo, somente o chilrear de pássaros distante, aqui e ali, ou o pio de uma poupa ou o «cucu-cucu» do cuco)

02 – POÇO INTERIOR BAIXO Interior – Tarde

02-01 – APROXIMADO – O homem estatelado no chão, encostado às pedras da parede do poço como que sonolento, um pouco tombado ao lado, cabeça descoberta, o chapéu caído entre as pernas, uma destas estendida e a outra dobrada.

02-02 – CABEÇA – O feirante, como que despertando de repente, toma consciência da situação: olha para cima e logo para baixo, exercita os braços e as pernas, verificando que não está lesado. Então olha para cima:

03 – POÇO INTERIOR (NO EXTERIOR) ALTO Exterior – Tarde

03-01 – CONTRAPLANO – CONTRAPICADO – O poço, visto do interior em toda a sua altura (um poço autêntico) formando como que um óculo com a sua abertura circular apontada ao céu. Há lá no alto a silhueta de dois arbustos; assemelham duas figuras de homens, cujos ramos ao alto parecem braços levantados.

04 – POÇO INTERIOR BAIXO Interior – Tarde

04-01 – CONTRA-PICADO – PICADO – PRÓXIMO – O Feirante olhando para cima (para a CÂMARA); continua prostrado e, a modos de protesto, diz voltado para cima (CÂMARA):

FEIRANTE – Olhem cá!
(Silêncio. Mais irritado continua):
Tenho pouco tempo para esperas! Vamos, tirem-me daqui!
(Silêncio)
Então!?
Não sou um irmão vosso?

e, levantando-se, examina com maior cuidado...

05 – POÇO INTERIOR (NO EXTERIOR) ALTO Exterior – Tarde

05-01 – CONTRA-PLANO – CONTRA-PICADO – PRÓXIMO – O óculo do poço, mais próximo, onde se vê

2. “De Profundis”, teatro, 1987

Cena única

1.º Tempo

A meio do palco, um pouco avançado, está na vertical um cilindro de vidro, ou outra matéria transparente, cujo fundo é um pano preto que o circunda a certa distância e morre a cada um dos lados da cena. Por cima outro pano preto tapa o espaço entre a boca do cilindro e os lados, ligando com o outro pano no cimo e vem até à boca de cena. O pano descido o suficiente para limitar o espaço à altura desejada, um pouco mais alto que à boca do cilindro, não deixa ver nada por cima daquele tecto. O cilindro de vidro representa um poço vazado na terra.

A cena está vazia e às escuras, de forma que se não vê o poço. Apaga a luz da sala, vai começar o espectáculo: acende-se um projector cuja luz vem do alto. O foco está fixo na direita baixa, sobre a ribalta. Um narrador, de jaquetão preto e calça de fantasia, vem do escuro colocar-se no centro do círculo de luz formado pelo projector. Dirigindo-se ao público começa:

NARRADOR:

Minhas senhoras e meus senhores: Imaginem-nos algures, num descampado preenchido por um fundo de montanhas e, mais perto, as ruínas de um antigo palácio ou convento esquecido naquele ermo.

Chega de longe um homem, feirante de profissão. Aproxima-se distraído a olhar as ruínas. Curioso, para melhor ver, caminha de costas. Há ali um poço abandonado e seco.

O feirante, desatento, tropeça e cai no poço.

(Neste momento acende uma luz vertical que se projecta de cima — fora de campo — sobre o poço. Um boneco bem feito simula o feirante em tamanho natural, tomba de cima com as mãos presas a umas raízes de duas árvores que ficam ao cimo do poço, e fica pendurado):

NARRADOR (imitando o feirante):

Aí!... Ai!... Ai!...

E tumba-catapumba com as costas no fundo.

(O boneco cai e fica estendido no chão)

NARRADOR:

Por um tempo fica aturdido. Começa a gemer, ergue o tronco e fica sentado. Apalpa-se, não tem nada partido. O poço não é demasiado alto.

(Entretanto e a seguir, o boneco faz entre os gestos possíveis os mais convenientes, manipulado por fiões invisíveis)

NARRADOR:

De repente, dá-se conta onde está. Os dois arbustos ao cimo do poço parecem-lhe gente.

Levanta-se e grita:

(Imitando o feirante):

Olhem cá!

(Silêncio. Mais irritado continua):

Tenho pouco tempo para esperas! Vamos, tirem-me daqui!

(Silêncio)

Então!?

Não sou um irmão vosso?

NARRADOR:

O feirante, desiludido, depois de observar melhor os arbustos, conclui, baixando a cabeça e os braços que imploravam:

(Imitando o feirante):

(desanimado) Não há ninguém... Estou perdido!

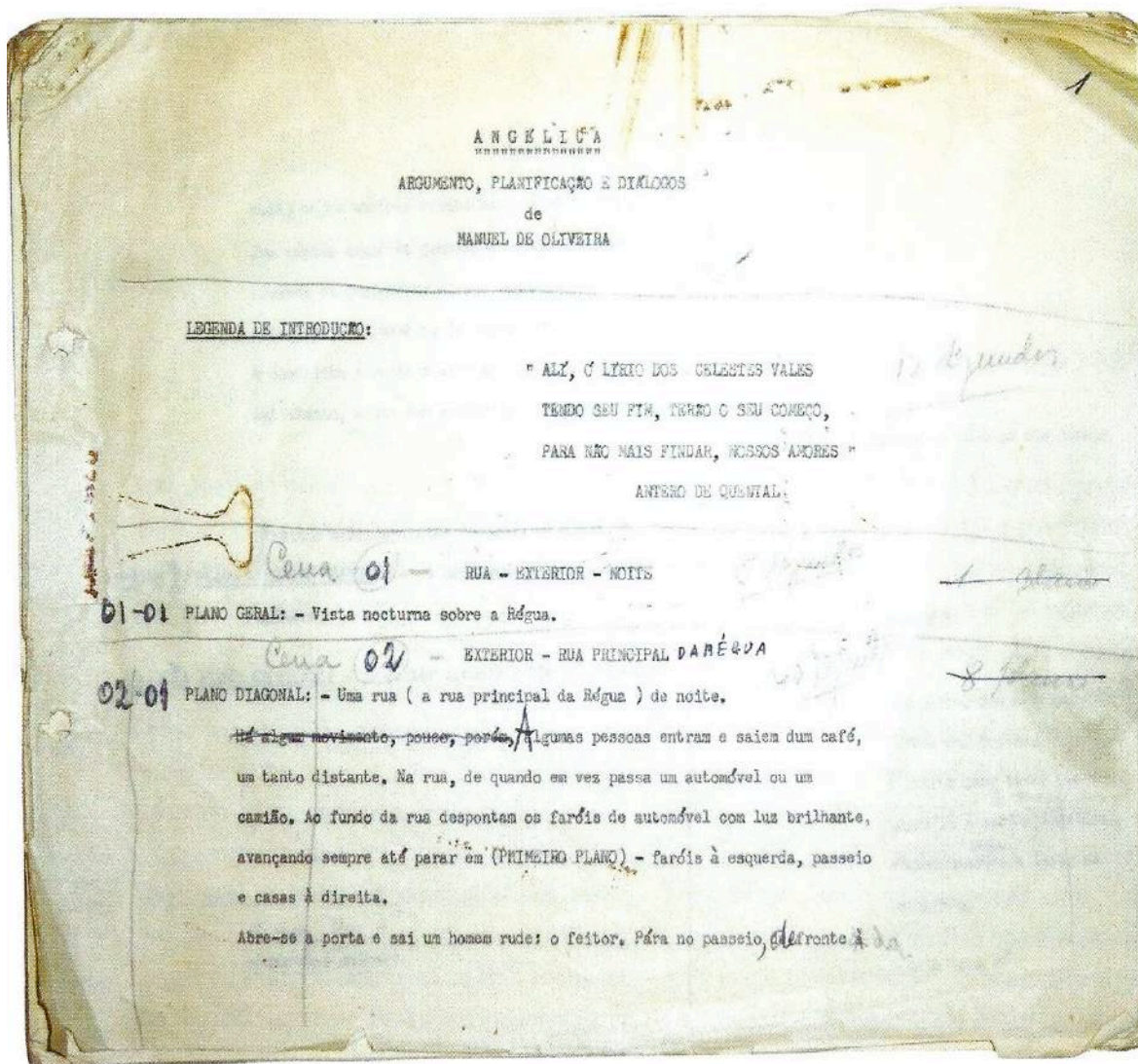
Ai!... Ai!...

(Narrando):

Gemendo, apalpa o corpo dorido e deixa-se escorregar pela parede até ficar sentado.

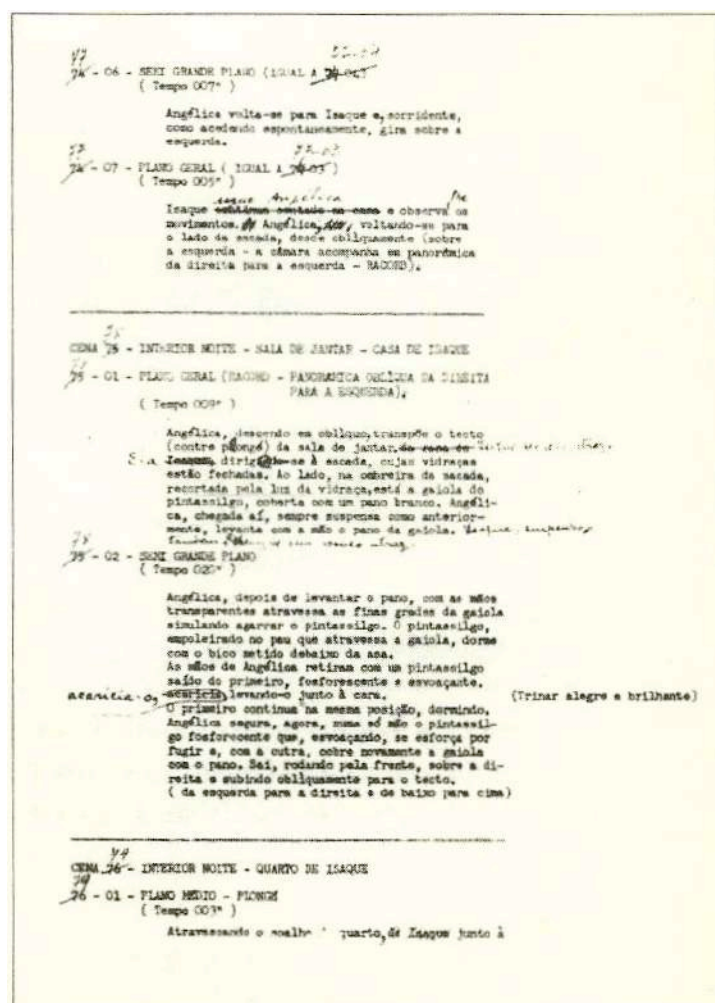
De repente levanta-se e começa num desespero a tentar trepar pelas rugosas do poço. Ao mesmo tempo procura lá e cá o sítio

**Anexo F – Primeira página do roteiro-fonte de *O Estranho Caso*,
depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo**



Fonte: Lavin (2013, p. 20).

Anexo G – Capa e página avulsa do roteiro-fonte de *O Estranho Caso*, depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo



Anexo H – Momento do despertar de Angélica no *script* filmado

L'Étrange Affaire Angelica	
<p>08-05. Plan moyen. Dossier à gauche. Angélica allongée avec sa robe blanche sur sa chaise longue bleue claire. On entend la voix basse de la première femme.</p> <p>Première voix (Off) Elle semble prête pour un nouvel engagement.</p> <p><i>[Parece mesmo arranjada para um outro noivado.]</i></p> <p>La mère rentre ensuite dans le champ, la coiffe et sort. Et Isaac rentre de dos et photographie avec son Leica le visage d'Angélica en plein milieu de la pièce.</p> <p>08-06. Gros plan. À travers le viseur. Angélica en gros plan en train de sourire les yeux ouverts à Isaac (sans qu'Isaac ne disparaisse)...</p> <p>08-07. Plan rapproché taille. Rapidement, Isaac abaisse l'appareil, jetant un regard plein de stupéfaction sur Angélica.</p> <p>08-08. Plan américain. Angélica bel et bien morte, les yeux fermés avec toujours ce grand sourire.</p> <p>08-09. Plan rapproché taille. Dossier à droite. Isaac, face à Angélica, jette un coup d'œil par-derrière en direction des dames du fond. Il se rend compte que son inquiétude n'est pas partagée par les autres. La religieuse se lève et s'avance vers lui. Très inquiet, il regarde à nouveau Angélica - off au moment où la religieuse s'avance et lui demande.</p> <p>Maria des Douleurs Alors, vous avez pris la photo ?</p> <p>Isaac, paniqué, regarde Angélica. Il ne répond pas.</p> <p>Maria des Douleurs Alors ! ...</p>	<p>Isaac reste pétrifié. Il ne répond pas, il regarde Angélica. Impatiente.</p> <p>Maria des Douleurs Oui ou non ?</p> <p><i>[Então, já tirou a fotografia ? Então ! ... Sim ou não ?]</i></p> <p>Isaac se retourne précipitamment vers la religieuse.</p> <p>Isaac Oui... Enfin... Non ! Pas encore. C'est-à-dire... Je cherche encore un angle de prise de vue.</p> <p><i>[Sim... isto é... Não ! Ainda não. Quer dizer... Ainda estou à procura dum melhor ângulo.]</i></p> <p>Maria des Douleurs (Inquiète) Eh bien ! Nous vous attendons.</p> <p><i>[Há bem ! Ficamos à espera.]</i></p> <p>Elle retourne s'asseoir.</p> <p>Isaac, toujours perturbé, regarde à nouveau Angélica, et recule légèrement. Nerveux, il continue à prendre des photos, s'avancant puis reculant. Pas à pas, il recule (plan moyen), puis disparaît. Au fond de la pièce, les dames assises, ainsi que la religieuse, et sur le côté la mère, observent Isaac qui quitte le lieu après une dernière photo. Il va ranger son appareil dans son sac, d'un pas pressé. Dès cet instant, la religieuse et l'intendante, inquiètes, se lèvent... Isaac sort du champ.</p> <p>08-10. Plan rapproché taille. Isaac est déjà près de la porte, il traverse la pièce sans s'arrêter, baisse la tête pour saluer les gens du fond et sort.</p> <p>08-11. Plan moyen. La religieuse, surprise, se lève. Les femmes autour sont également scandalisées par cette sortie précipitée.</p>
Page 29	Page 30
	Last page in this chapter

Fonte: Oliveira (2015, p. 29-30).

Anexo I – Momento do despertar de Angélica no roteiro-fonte

18-21 - SEMI-GRANDE PLANO (Tempo 010'')

Angélica. A mãe entra e começa a compor os cabelos de Angélica.

18-22 - SEMI GRANDE PLANO (Tempo 015'')

Isaque sai do seu enlevamento, recua uns passos. Entrega a lâmpada à senhora que aparece em PRIMEIRO PLANO ao canto do quadro e que, recebendo a lâmpada, aí se conserva observando Isaque. Este, por sua vez, prepara a máquina que leva à cara, escolhendo o melhor ângulo.

18-23 - GRANDE PLANO (Tempo 005'')

Isaque, com a máquina apontada, faz girar a objetiva com o dedo, em procura de foco.

18-24 - GRANDE PLANO (Subjectivo Isaque) (Tempo 006'')

O quadro do visor onde a imagem duplicada da mãe de Angélica compoem os cabelos desta, encontra foco — PLANO MÉDIO — (racord). A máquina (visor) desvia.

18-25 - SEMI GRANDE PLANO (Tempo 010'')

Isaque tira a máquina dos olhos, aproxima-se até GRANDE PLANO e voltando a colocar a máquina, procura foco. A mãe retira-se.

18-26 - GRANDE PLANO (Subjectivo Isaque) (Tempo 015'')

O quadro do visor através do qual se vê em SEMI-GRANDE PLANO Angélica em duplicado. As duas figuras, sempre uma a imagem fiel da outra, são ligeiramente transparentes ainda que uma delas mais; afastam-se primeiro, depois aproximando-se, cruzam-se e finalmente unem-se formando uma imagem densa. Agora, saindo desta imagem única, a imagem mais transparente toma autonomia. Enquanto que Angélica, na figura densa, permanece morta, na figura transparente toma vida, sorri ao fotógrafo, alegre, parecendo encantada da sua presença. RACORD.

(Motivo musical)

18-27 - GRANDE PLANO (Tempo 008'')

Isaque retira a máquina para um lado, espreitando para Angélica, verdadeiramente emocionado.

18-28 - SEMI GRANDE PLANO (Tempo 005'')

Angélica, deitada sobre o divã na sua anterior quietude, parece ter um sorriso irônico.

18-29 - GRANDE PLANO (Tempo 008'')

Isaque, confundido, passa a mão pela testa e retoma a máquina cheio de curiosidade.

18-30 - GRANDE PLANO (Subjectivo Isaque) (Tempo 015'')

O quadro do visor através do qual se vê em SEMI-GRANDE PLANO Angélica em foco. Novamente, separando-se desta, a outra imagem de Angélica, autónoma e transparente, ergue-se sorridente e, fitando Isaque numa atitude carinhosa e acolhedora, estende-lhe ambos os braços sempre sorrindo (racord — máquina sai —)

(Ruído do disparar da máquina. Fim motivo musical — termina brusco após o ruído do disparar da máquina)

18-31 - GRANDE PLANO (Tempo 012'')

Isaque tira rapidamente a máquina e, nitidamente perturbado e inquieto, olha de um a outro lado, verificando se alguém deu conta do que se passou.

18-32 - PLANO CONJUNTO NATURAL (Tempo 007'')

As senhoras sentadas observam-no atentamente, não sem um leve ar de reprovação.

18-33 - SEMI GRANDE PLANO (Tempo 008'')

Isaque, procurando calma, olha para Angélica.

18-34 - SEMI GRANDE PLANO (Tempo 008'')

Angélica sobre o divã.

18-35 - PLANO AMERICANO (Tempo 025'')

Ponto de vista Angélica. Isaque olha Angélica. A senhora que o acompanhou, ao fundo, à esquerda. A senhora aproxima-se. Isaque olha-a e a senhora também o olha. Esta esboça um sorriso, como querendo significar que continue a tirar as fotos. Isaque muda ligeiramente de posição; procura novo ângulo de máquina na casa. A senhora afasta-se alguns passos. Isaque dispara.

(Ruído do obturador)

18-36 - PLANO CONJUNTO (Tempo 006'')

O divã de Angélica em PRIMEIRO PLANO à direita, a senhora que acompanhou Isaque, mais atrás, à esquerda; ao fundo, junto à parede e sentadas, outras senhoras. Isaque entre o divã e as senhoras, noutra atitude, tira nova foto.

(Novo ruído do obturador)