

12

A ESPACIALIDADE GÓTICA NA DRAMATURGIA DE LÚCIO CARDOSO E OS IMPASSES DA RECEPÇÃO CRÍTICA COM *O ESCRAVO* (1943) E *ANGÉLICA* (1950)

Leonardo Ramos Botelho Gomes

Recebido em 20 fev 2022.

Aprovado em 19 ago 2022.

Leonardo Ramos Botelho Gomes

Mestre em Estudos Literários pelo PPLIN-UERJ.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4696202165517617>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5452-6505>

E-mail: leonardorbgoes@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende apresentar parte da dramaturgia de Lúcio Cardoso, sendo estas *O escravo* (1943) e *Angélica* (1950), por meio de excertos específicos no que concerne à espacialidade gótica, num recorte teórico da topoanálise, a fim de demonstrarmos a “maquinaria gótica” como estruturante do texto dramático. Em complementaridade, exemplificamos a recepção crítica de tais produções, registradas, sobretudo, em periódicos cariocas. Desse modo, não apenas projetamos o teatro cardosiano em pesquisa acadêmica, mas também o indicamos em sua correspondência à tradição gótica literária, fator que pode ter contribuído para uma recepção crítica conflituosa no período.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso. Gótico. Topoanálise gótica. Teatro brasileiro. Gótico brasileiro.

Abstract: This article intends to present part of Lúcio Cardoso's dramaturgy, these being *O escravo* (1943) and *Angélica* (1950), through specific excerpts regarding Gothic spatiality, in a theoretical approach of topoanalysis, in order to demonstrate the "Gothic machinery" as structuring of the dramatic text. In complementarity, we exemplify the critical reception of such productions, recorded, above all, in Rio de Janeiro periodicals. In this way, we not only project Cardosian theater in academic research, but also indicate it in its correspondence to the Gothic literary tradition, a factor that may have contributed to a conflicting critical reception in the period.

Keywords: Lúcio Cardoso. Gothic. Gothic topoanalysis. Brazilian theater. Brazilian gothic.

INTRODUÇÃO

Difícilmente Lúcio Cardoso seria definido como dramaturgo. *Crônica da casa assassinada* (1959), com o devido mérito, se tornou referência máxima do escritor, talvez em uma relação próxima das variadas práticas artísticas de Horace Walpole que, em geral, desconhecemos, eclipsadas no seminal *O castelo de Otranto* (1764). Cardoso, contudo, publicou poemas, diários, novelas, contos, romances, um livro infantil, peças, além de ser tradutor, desenhar, pintar, desenvolver roteiros, dirigir peças e um filme inacabado. Arriscamos dizer que o escritor ainda carece de pesquisas que desbravem suas múltiplas linguagens.

No estudo das obras cardosianas, percebemos o ineditismo do teatro do escritor nas pesquisas acadêmicas – sobretudo quando propomos tratar-se de um teatro gótico – o que motivou egermos sua dramaturgia para análise. Identificamos, além disso, que a experiência de Lúcio Cardoso com a montagem cênica

de seus textos é um dado importante e pouco explorado de sua trajetória artística, assim como a possibilidade rica que seus textos dramáticos oferecem aos estudos do Gótico no Brasil.

Estabelecemos como *corpus* ficcional do presente artigo os dramas *O escravo* (1943) e *Angélica* (1950), a nosso ver, parte da produção dramática de LC¹ em seus momentos cruciais: (i) em 1943, a primeira experiência na montagem de um texto e (ii) a última tentativa com os palcos teatrais, em 1950, finalizando uma relação extremamente frustrante. Outra orientação à seleção foi identificar qual texto dramático apresentaria correspondência à “maquinaria gótica”², bem como possibilitaria uma topoanálise gótica mais consistente dentre os dramas completos de LC.

Neste artigo não nos propomos ao estudo detalhado de tais textos dramáticos, mas sim uma introdução ao leitor, por meio de excertos específicos que comprovam os goticismos³ presentes, de

1 A partir de agora, LC para Lúcio Cardoso.

2 Quando falamos em “maquinaria gótica” referimo-nos à articulação formulada por Horace Walpole em seu romance *O castelo de Otranto* (1764), à qual Luciana Colucci ressalta que permanece, até hoje, balizando as narrativas goticistas (COLUCCI, 2020, p. 213). A pesquisadora também sintetiza o que a maquinaria destaca: “concentrando-se em quatro operadores de leitura, a maquinaria destaca a) personagem (vilanesco), b) o espaço (*locushorribilis*), c) o tempo (passado) e d) o medo (sobrenatural). Com o desenvolvimento e a consolidação da ficção gótica, esses mesmos elementos tem sido ressignificados por muitos outros escritores de diversos países sem, contudo, perder pontos de intersecção com a matriz walpoliana” (COLUCCI, 2020, p. 213).

3 O termo goticismo ou goticizante/goticista é vertido do uso recorrente nos trabalhos de língua inglesa. A esse respeito, Barros e Colucci explicam: “do adjetivo “Gothic”, já há o substantivo, “Gothicism” e o verbo, “togothise”. No Oxford Living Dictionary Online, ao procurar pela entrada “Gothicism”, é indicado o termo “Gothic”. No mesmo dicionário, encontra-se o advérbio “Gothically”. No Oxford AdvancedLearnersDictionary – impresso – só há entrada para o adjetivo “Gothic”. Nossa intenção, ao verter “Gothicism” para a língua portuguesa, se dá, não no sentido de importar estrangeirismos, e, sim, de frisar a relevância e o status que o Gótico adquiriu ao longo de séculos de depurações. Ademais, pretendemos também fazer uso de um termo que é recorrente na língua inglesa quando se trata dos estudos do gótico” (BARROS; COLUCCI, 2017, p. 157).

duas produções dramáticas de LC, ao tempo em que realçamos como a característica goticista dos textos pode ter contribuído para uma recepção crítica inflexível e, talvez, desconexa das filiações góticas às quais o escritor mantinha e são manifestas na estruturação de sua dramaturgia, o que marcou uma distinção considerável à cena teatral brasileira nos seus anos de modernização.

Os textos dramáticos de LC apresentam salas velhas e sombrias, escadas pelas quais personagens específicos transitam, chuva e rajada de vento, lamparinas, castiçais enferrujados, crucifixos, móveis desarrumados, quartos sem janelas, cortinas, vestidos “antiquados”, enfim, a articulação exata de um espaço a fim de produzir o efeito estético desejado. Nosso recorte, portanto, é pela espacialidade gótica, a qual estudamos por uma perspectiva topoanalítica.

A topoanálise a qual propomos aqui, em linhas gerais, é a teorização literária do espaço. Apesar dos demais parâmetros teóricos, como o do filósofo francês Gaston Bachelard, do Prof. Dr. Pascoal Farinaccio e do filósofo e psicólogo junguiano James Hillman, enfatizamos para este artigo duas pesquisas brasileiras; o pesquisador Oziris Borges Filho, em *Espaço e literatura: introdução à topoanálise* (2007), realiza um trabalho bastante sistemático para o topoanalista, indicando categorias que devem ser consideradas no decorrer da análise, como as funções do espaço, bem como apontando distinções entre as topografias, como cenário, paisagem, território. Em síntese, a topoanálise “é a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária. O topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos, ou objetivos, sociais ou íntimos, etc” (BORGES FILHO, 2007, p. 33).

O escritor norte-americano Edgar Allan Poe, no ensaio *Filosofia do mobiliário* (1840), contribui e prevê a importância da categoria espacial; em certa medida, refina a “maquinaria gótica” estabelecida em Horace Walpole. Por isso, não apenas nosso trabalho destaca a composição do ensaísta, como também a pesquisadora Luciana Colucci compila esse texto poeano como seminal para o que deve ser uma topoanálise gótica, propondo uma definição da qual orientamos nossa abordagem analítica:

A topoanálise gótica deve significar uma abordagem analítica e metodológica que se concentra na melhor construção de um espaço gótico, considerando seus “sinais fatais”. Primeiro; o espaço como imagem de um *locushorribilis* (topofóbico, contra-espaço, assombrado quer pelo sobrenatural, quer por memórias passadas). Nessa configuração de um espaço *unheimlich* (BUSSING, 2016, p. 158-173), uma avaliação cuidadosa de suas dimensões físicas (ornamentos, móveis, joias, aspectos atmosféricos tanto para efeitos naturais quanto sobrenaturais). Segundo; o tempo (passado, medieval, fantasmagórico). Terceiro; um personagem (arquétipo de um monstro, uma aberração, um vilão). Diante; medo (cósmico, sobrenatural, espectros). Como grupo, pode ser entendido como um ‘maquinário’, termo que tem sido amplamente utilizado nas críticas em relação ao gótico. (WALPOLE, 2001, p. 07). (COLUCCI, 2017, p. 156, tradução nossa)⁴

4 O texto em língua estrangeira é: “Gothic Topoanalysis shall mean an analytical and methodological approach that focuses on the finest construction of a gothic space considering its ‘fatal signs’. First; the space as an image of a *locus horribilis* (topophobic, counter-space, haunted either by the supernatural or by past memories). In this configuration of an *unheimlich space* (BUSSING, 2016, p. 158-173), a careful evaluation of its physical dimensions should be noted (ornaments, furniture, jewelery, atmospheric aspects both for natural and supernatural effects). Second; the time (past, medieval, ghostly). Third; a character (archetype of a monster, a freak, a villain). Forth; fear (cosmic,

Quanto às críticas, revisitamos os diários e arquivos pessoais do escritor, mas principalmente a produção jornalística carioca, considerando o material arquivado de jornais como “*A noite*”, “*A manhã*”, “*Correio da manhã*”, “*Vamos ler!*”, “*Diário carioca*”, entre outros.

LÚCIO CARDOSO, DRAMATURGO: A PRIMEIRA EXPERIÊNCIA COM O ESCRAVO (1943)

A inserção de Lúcio Cardoso na produção dramática brasileira se dá de modo conturbado. Apesar de um projeto incongruente, do ponto de vista de recepção de público e crítica, consideramos o caráter inovador de suas peças no contexto teatral geral do século XX. O que Lúcio propõe e endossa é a importância do teatro de autor e, neste sentido, faz esforços consideráveis – vistos, sobremaneira, na criação do Teatro de Câmera, em 1947. Seu drama é elaborado com base em reflexões existenciais, e, portanto, é contestador e trágico, configurando um teatro desafiador pelo contraste ao modelo vigente e cômodo para o público consumidor.

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

supernatural, wraiths). As a group, it may be understood as a ‘machinery’, a term that has been largely used in the criticism regarding to the Gothic (WALPOLE, 2001, p. 07)”.

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

Quando uma nova temporada com originais brasileiros é pensada pelo grupo de amadores Os Comediantes, a resolução foi mesclar no programa textos de Musset e Molière aos originais brasileiros. O texto de Lúcio é selecionado, ao lado de Nelson Rodrigues, representantes nacionais naquele momento com os textos *O escravo* e *Vestido de noiva*, respectivamente.

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

Os originais brasileiros dividiram-se entre a direção de Ziembinski, com Nelson, e Adacto Filho, com LC, enquanto os cenários foram do artista Santa Rosa para ambos. Entretanto, *Vestido de noiva* apresentava três planos (o da realidade, o da

memória e o da alucinação) em uma simultaneidade de ação com a temporalidade alternada, ao mesmo tempo fragmentada, utilizando o recurso do flashback, por exemplo, o que, pelo modo de execução em cena, impressionou e caracterizou, realmente, uma inovação no repertório brasileiro. *O escravo*, como veremos adiante, apesar de lidar com o tempo da rememoração, não articulou com tanta sagacidade essa intercorrência no palco. Desde então, a peça rodrigueana figura como um marco de renovação no espetáculo teatral brasileiro:

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

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

[...] admiro-me que o Sr. Tristão de Athayde, tendo assistido à representação de peças minhas, conhecendo o meu esforço para levantar o 'Teatro de Câmera' e sendo a pessoa que é, omita tão cuidadosamente o meu nome, datando esse esforço novo a partir de Nelson Rodrigues e, finalmente, enumerando pessoas que me parecem inteiramente destituídas de valor. Ora, *O escravo*

é anterior ao *Vestido de noiva* – e creio ter sido por intermédio de O filho pródigo, que o sr. Tristão de Athayde tomou conhecimento do Teatro Experimental do Negro. Certos silêncios, certas omissões, significam mais do que várias críticas de ataque, se partem de pessoas que aprendemos a admirar desde cedo. (CARDOSO, 2012, p. 277)

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

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

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

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

O texto dramático *O escravo*, composto por três atos e cinco personagens, insere o leitor em um mundo de isolamento e dominação, no qual os irmãos Augusta, Isabel, Marcos, a viúva Lisa e a empregada Rosa vagueiam atormentados por uma casa velha e lúgubre na qual a presença vívida de Silas, irmão falecido, marido de Lisa, retorna insistentemente, perturbando os personagens que, sem possibilidade de vida exterior, definham e adoecem, como condenados a uma maldição da qual não podem escapar.

O Ato I, ao qual nos deteremos, é centralizado no retorno de Marcos para casa. Após cinco anos internado em um sanatório, espera-se uma acolhida confortável, ou, ao menos, a sensação de tranquilidade. Mas, a casa é o exato oposto; mostra-se tão claustrofóbica e abafada quanto seus dias na casa de saúde mental. O que isso pode dizer a respeito da existência do personagem? Para nós, a representação simbólica entre o espaço e a realidade humana nos parece dada desde a tempestade que prenuncia o retorno do irmão: “[...] o espaço possui a capacidade de representar e de deixar transparecer a realidade humana, atribuindo-lhe uma imagem e, agindo de tal forma sobre ele, que é possível decodificar os sentidos e a existência das personagens que compõem esse espaço” (BORGES; COLUCCI, 2013, p. 121).

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

Lembramos que “a categoria do espaço é tão central que na literatura gótica é frequentemente apresentado como um personagem (monstruoso)” (COLUCCI, 2017, p. 154)⁵. Em termos de gótico literário, a abertura de *O escravo* rememora a atmosfera de um romance gótico bastante familiar a LC, que é o da escritora britânica Emily Brontë. Em *O morro dos ventos uivantes* (1847), a esfera doméstica é desenvolvida em terror, fixando definitivamente o gótico familiar, pois é em uma casa

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

rural decadente que a trama violenta se desenrola, não mais em castelos ou abadias. É justamente o lar perturbado, distante da civilidade de um ideal vitoriano, o modo gótico presente na produção de LC. Esteticamente, o Romantismo detém parte do estilo gótico e, deste movimento, a obra cardosiana igualmente nos parece mais tributária.

Lúcio Cardoso manteve proximidade literária com a poeta e romancista britânica. Para a irmã, Maria Helena, apresentara, ainda adolescente, as irmãs Brontë. Em 1944, traduziu *O vento da noite*, uma coletânea de poemas de Emily Brontë para a editora José Olympio, com capa e ilustrações por Santa Rosa. Quando dirige e escreve o filme inacabado *A mulher de longe* (1949), LC busca como locação a praia de Itaipu, em Niterói (RJ), e em seu diário inscreve as impressões do local, tendo como referência a ambientação de Brontë e a forte impressão de atmosfera causada pelo romance, a qual parecia ideal para o projeto, o que é quase norteador para a escolha: “[...] a paisagem é um amálgama atormentado de areia, rochas e vento. Se *Wuthering Heights* fosse escrito numa praia, seria sem dúvida aqui que Emily Brontë encontraria o cenário ideal para a sua história” (CARDOSO, 2012, p. 215).

O artigo “Poetas noturnos”, publicado no *Correio da manhã* em 7 de abril de 1946 e escrito por Aderbal Jurema, apresenta um paralelo entre o escritor e a escritora que possuiriam, para o crítico, a mesma consciência noturna (JUREMA, 1946, s.p.). Para Aderbal, LC “traduziu os poemas dessa irmã de Charlotte Brontë como se estivesse compondo os seus próprios poemas” (JUREMA, 1946, s.p.). Essa identificação é realçada pela melancolia, angústia e o

traço noturno que ambos apresentam na elaboração de sua obra. Partindo de um verso da Brontë (“Caminharei / Onde só agradar à minha alma caminhar, / Não posso suportar a escolha de outro guia”), Jurema conclui que havia uma partilha idêntica entre os dois: “o guia de Emily é o mesmo do Sr. Lúcio Cardoso. Emily, sempre preocupada com suas noites indormidas, via, melancolicamente ‘o cair da noite dos seus anos’. Dentro da noite o Sr. Lúcio Cardoso recebe a visita da poesia” (JUREMA, 1946, s.p.).

O que fundamenta definitivamente essa “parceria textual”⁶ é a leitura do que o próprio escritor exterioriza sobre a romancista. Em resenha da biografia romanceada das irmãs Brontë que era publicada no Brasil, registrada no jornal *A manhã* em 8 de junho de 1944, o escritor, em certa medida, desconsidera Charlotte e Anne Brontë e dedica considerável quantidade de suas linhas ao que concernia à vida de Emily, não sendo contido na perspectiva que tinha da segunda irmã mais velha dos Brontë:

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

As afinidades românticas e literárias entre os dois nos parece evidente. Talvez por isso a cena inicial de *O escravo* nos rememore

6 Um empréstimo da expressão utilizada pelo pesquisador Fernando Monteiro de Barros em seu capítulo sobre Lúcio Cardoso e Cornélio Penna (BARROS, 2020, p. 83).

imediatamente a abertura do romance brontëano, e, ainda, a trama familiar perversa em uma casa rural decadente, mote cardosiano. LC, nos textos dramáticos em estudo, definitivamente, escreve em gótico. Não pretendemos uma leitura amplamente comparativa entre as obras, mas vemos algumas similaridades.

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

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

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

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

Na noite do retorno, há rajadas de vento e forte chuva, a qual Marcos caracteriza como dilúvio, ao qual Augusta, a irmã, justifica: “estamos no inverno. Há dois dias que chove quase sem parar” (CARDOSO, 2006, p. 27). A Natureza está revolta. Por pequenas indicações, percebemos tratar-se de uma casa velha provinciana, de aspecto rural; há lamparinas e Isabel, a irmã mais nova, comenta ter ido pedir o fogareiro emprestado à vizinha. A família recebe auxílio da criada, Rosa, que aparece apenas no primeiro ato.

Uma presença fantasmagórica também assombra a conversa das personagens; é Silas, o irmão falecido, do qual o quarto é descrito

como espaço de medo. A respeito do cômodo, Isabel comenta: “foi como se eu tivesse aberto o quarto de um morto” (CARDOSO, 2006, p. 16). Relembra também um episódio familiar, em que a voz de Marcos se transmutou no som da voz de Silas, experiência sobrenatural marcante para todos os membros da família. O tempo parece não passar, em uma casa que continua a mesma de cinco anos atrás, com personagens enclausurados nos quartos.

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

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

O excerto que focalizamos é apenas uma amostra de como é estruturado o texto dramático de LC. Há um investimento na criação de atmosfera angustiante e um arranjo na composição do espaço, com os objetos móveis devidamente destacados de modo a colaborar com os efeitos de sentido desejados pelo escritor. Como se dá, contudo, a transposição desse texto para o palco? A dita “inovação”, no que tange ao teatro do período, foi bem vista pela crítica? Destacamos a seguir alguns impasses que parecem tocantes ao aspecto goticista do drama.

Com menos ênfase às críticas gerais e comuns referentes ao gênero, que destacaram a ausência de ação e deficiências de carpintaria teatral como deficientes, centramo-nos nas considerações de Hildon Rocha, crítico que demonstra descontentamento pela ambientação da produção, pela abordagem obscura que constrói o enredo. Rocha introduz a crítica estabelecendo comparação entre *O escravo* e *Escola dos maridos*, de Molière, peça também apresentada pelos Comediantes na mesma temporada. Para o crítico, “[...] a impressão com que saímos foi de que o Sr. Lúcio Cardoso vem trazer para o público uma peça que escreveu no século XVII” (ROCHA, 1943, p. 27). O artigo, intitulado “O teatro mal-assombrado de Lúcio Cardoso”, publicado em 23 de dezembro de 1943 no jornal *Vamos ler!*, é um acréscimo importante ao nosso estudo porque reitera a abordagem gótica no teatro cardosiano; o que difere é que, na abordagem do autor, isso é um demérito, afinal, para o crítico, o problema está justamente na fuga de um enredo mais “real”, situando o público em um reino sobrenatural e, portanto, distanciado. Vejamos:

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

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

medida, faz uma defesa do realismo e aloca o fantasmagórico e o gótico como elementos estranhos ao Brasil, o que é um tanto equivocados. O crítico segue:

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

O que não parece ser levado em consideração por Rocha é que tais características se provam provenientes à estrutura utilizada por Cardoso, que é filiada ao gótico literário, mais do que meramente um defeito de uma produção alheia ao Brasil. É possível que a encenação de um texto como esse tenha ocasionado estranheza ao público brasileiro, desacostumado com um teatro mais “sério”, denso e febril, entretanto, visto com atenção, torna-se evidente os influxos do gótico como parte estruturante da criação cardosiana.

ANGÉLICA, A INDUMENTÁRIA E A CONSTITUIÇÃO DA CASA TOPOFÓBICA

Em três atos, LC apresenta uma mulher de meia-idade, Angélica, que suga a energia de moças jovens para prolongar a própria existência. Compõem o drama outros cinco personagens: a empregada Joana e o empregado Leôncio, Lídia, a qual Angélica tentará vampirizar, e D. Teresa e D. Risoleta, duas vizinhas. Mais uma vez, centramos nossos comentários em uma topoanálise gótica da casa. A rubrica do primeiro ato de *Angélica* é uma das mais detalhadas em termos de espacialidade, tamanha a

importância que a casa apresenta para a trama. Começamos, portanto, por ela:

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

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

No interior de um espaço gótico, é importante frisar que os elementos utilizados na decoração externa e interna assumem posição privilegiada na narrativa de vertente gótica. Considerando que o gótico opera na frequência de uma escrita de excessos e traz em seu bojo toques de design oriental, rococó e gótico, esse excesso pode ser compreendido também no que se refere ao mobiliário e aos ornamentos escolhidos para compor essa espacialidade. Ou seja, eles não estão apenas inseridos no cenário, mas possuem funções vitais como atar o passado ao presente – *The Castle*

of *Otranto*, de Horace Walpole, revelar segredos ocultos como é o caso das joias de família em *The Old English Baron* (1777), de Clara Reeves (1729-1807). (BARROS; COLUCCI, 2017, p. 182)

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

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

A descrição que melhor define a protagonista, por sua vez, é a da rubrica:

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

Frisamos uma palavra relevante: *demodée*, o que significa que o aspecto indumentário de Angélica é “fora de moda”, antiquada, característica fundamental para entender o que a personagem representa. Outro contorno interessante é acrescentado em

conversa com D. Teresa e D. Risoleta, vizinhas que chegam após a notícia de falecimento da jovem. A elas, relata: “[...] bem sabem que na partilha dos bens de meu pai, tocou-me Monte Santo, a fazenda mais rica da região” (CARDOSO, 2006, p. 211). Revela, ainda: “[...] que faria eu sozinha nesta casa? Desde que morreu minha irmã mais moça, nunca mais pude viver isolada entre estas paredes” (CARDOSO, 2006, p. 212).

No segundo ato, a focalização espacial é na sala: “sala comum em casa de província, mas excessivamente cheia de móveis e adornos. Retratos nas paredes, cadeiras, móveis antiquados e sem gosto, almofadas e candelabros. O acúmulo desses objetos acentua o ambiente fechado e mal iluminado” (CARDOSO, 2006, p. 253). LC é explicitamente intencional quanto ao clima claustrofóbico que pretende alcançar, sensação provocada justamente por um espaço pequeno com muitos móveis em uma composição decorativa meticulosa. Nesse sentido, remetemos tal engenho à habilidade narrativa que Edgar Allan Poe demonstrou ao criar uma atmosfera de terror. O comentário de Luciana Colucci, assim, torna-se aplicável ao escritor brasileiro:

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

Lídia, moça de dezenove anos que vai ser a nova empregada de Angélica, tencionava ser professora, mas abandonou os

estudos após a morte do pai e a família; possui alguns irmãos mais novos, sustentados pelo trabalho da mãe. É alfabetizada, leitora e demonstra maturidade. É extremamente relutante em permanecer na casa ao descobrir que não terá de realizar serviços, apenas servir de companhia, o que lhe parece inconcebível. Frente a tal resistência, Angélica é ainda mais específica em seus desígnios: “necessito de alguém que povoe esta casa, que encha estas salas com a sua presença... que mantenha a vida nestes corredores intermináveis” (CARDOSO, 2006, p. 226).

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

Poe descreve um aposento considerado por ele como ideal em termos de espaço, incluindo

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

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

Quando sondada quanto ao passado das meninas, Joana expressa a própria impressão da casa para Lídia: “quem sabe [elas] não se sentiram piores com o ambiente desta casa? [...] é um ambiente triste. Depois, há sempre correntes de ar, as paredes parecem úmidas” (CARDOSO, 2006, p. 244). O quarto da jovem é ao fundo do corredor, à direita, o mesmo utilizado pelas outras moças. Nele está um armário cheio de roupas caras, pouco usadas, vestidos feitos por uma costureira de fora. Lídia é

relutante: “roupas alheias... roupas que vestiram essas criaturas que hoje estão mortas” (CARDOSO, 2006, p. 231). Angélica lhe mostra os vestidos mais caros, a ponto de Lídia confessar: “nunca usei dessas roupas, são boas demais para mim” (CARDOSO, 2006, p. 238). Um desses, escuro e de rendas verdes, pertencera a Rosa. Angélica sugere que todos poderiam ser remendados e ajustados para que coubessem adequadamente em Lídia.

O incômodo de Lídia é compreensível. O estudo que Paschoal Farinaccio desenvolve é um feliz acréscimo ao que propomos. O pesquisador investiga a relação das pessoas com o ambiente e as coisas; a “coisa”, que é o que aqui consideramos enquanto mobília, objetos e afins, implica aproximação com o sujeito e investimento afetivo, o que torna pessoa e coisa um só prolongamento:

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

Nos vestidos usados, por exemplo, estão concentradas as meninas assassinadas: “nas coisas se condensa e se concentra um mundo de memórias, elas despertam imagens saturadas de vivências e comunicam lembranças” (FARINACCIO, 2019, p. 25), o que acrescenta mais um nível de fantasmagoria ao enredo, compondo um espaço de desassossego. Se retornamos ao texto seminal para a topoanálise gótica, *Filosofia do Mobiliário* (1840), Poe afirma, por exemplo, que “a alma do aposento é o tapete” (POE, 1986, p. 1005). O ensaio de Poe é perspicaz ao demarcar que

cada objeto e mobília é produtor de efeitos plurais e simbólicos, de uma informação oculta, o que, desde *O castelo de Otranto*, é potente na trama gótica, principalmente pela ligação com o passado do personagem. Mais uma vez, Colucci sintetiza o que o ensaio poeano abre de possibilidades de leitura:

A *Filosofia do Mobiliário* representa esse afastamento dos objetos de sua condição prosaica, principalmente no que diz respeito ao gótico, em que cada objeto desperta efeitos simbólicos e pluralizados de sentido, evocando um sentido de decadência, uma estética do oculto. Portanto, nesta perspectiva, o uso do “ornamento” do léxico é melhor adaptado aos efeitos que o gótico deseja transmitir. Pode até sugerir uma conexão de identidade com ares nobres e aristocráticos de um passado às vezes marcado por lembranças criminosas e / e macabras. Na trama gótica com os seus habituais objetos de carácter familiar (móveis, quadros, tapeçarias, roupas, adornos, joias, brasões e armas em geral) existe inevitavelmente uma ligação forte e duradoura com o passado (medieval) cujo eco assombra os personagens. *O castelo de Otranto* e *O velho Barão Inglês* são bons exemplos desta possibilidade. (COLUCCI, 2017, p. 172)⁷

Quando Lídia adoece, o comportamento de Angélica é extremamente gentil e maternal: “a todos os momentos me traz

⁷ O texto em língua estrangeira é: “*The Philosophy of Furniture* represents this removal of objects from their prosaic condition, especially concerning Gothicism, in which each object arouses symbolic and pluralized effects of meaning, evoking a sense of decay, an esthetic of the hidden. So, in this perspective, the use of the lexis “ornament” is better adapted to the effects that the Gothic wishes to convey. It even may suggest a connection of identity with noble and aristocratic airs of a past sometimes marked by criminal or/and macabre remembrances. In the Gothic plot with its usual objects of a familiar nature (furniture, pictures, tapestries, clothes, ornaments, jewelry, coat of arms and weapons in general) there is inevitably, a strong and lasting connection with the past (medieval) whose echo haunts the characters. *The Castle of Otranto* and *The Old English Baron* are fine examples of this possibility.

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

Angélica (1950) marca a última tentativa de Lúcio Cardoso com a montagem teatral, repleta de complicações presentes nos bastidores da peça. Primeiramente, frisamos que em 1950 Cardoso estava desgastado emocional e criativamente do teatro; havia experimentado três representações autorais e recebido críticas mordazes, como algumas que destacamos. O compromisso com o espetáculo *Angélica*, naquele momento, é mais vinculado à responsabilidade que precisava assumir com o Serviço Nacional de Teatro⁸. LC expressa seu desânimo em algumas inscrições no diário:

Primeiros planos, ontem, para a reapresentação do Teatro de Câmera. Não há mais nenhum entusiasmo da minha parte e sigo sem interesse as palavras de Agostinho Olavo. Voltaria este à diretoria e trabalharíamos no Fênix, às segundas-

⁸ Depois de 1930, Getúlio Vargas criou órgãos e instituições, como o Instituto Nacional do Livro (INL), a Secretaria de Educação Musical e Artística (Sema) e o Serviço Nacional do Teatro (SNT), órgão que cedia apoio financeiro aos artistas, custeando, inclusive o Teatro de Câmera. O compromisso ao qual LC se refere, provavelmente, é relacionado à prestação de contas ao órgão governamental. Gustavo Doria relata que, no início do Teatro de Câmera, em 1947, o auxílio financeiro foi necessário.

feiras. Penso em aceitar porque seria o único meio de resolver meu compromisso com o Serviço Nacional de Teatro. (CARDOSO, 2012, p. 245)

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

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

Em “*Angélica II*”, publicado na “*Tribuna da Imprensa*” (RJ) em 16 de novembro de 1950, Claude Vincent reprova a direção de Lúcio, à qual qualifica como “temeridade”: “o autor, sentindo as dificuldades do texto, decidiu dirigir sua própria obra. Isso foi, ao nosso ver, uma temeridade” (VINCENT, 1950, p. 7). O autor do artigo tece comentários quanto aos profissionais do teatro, ora apontando êxitos, ora pequenas insatisfações. Destaca a atuação da protagonista, que teria representado um tipo incomum ao nosso teatro: “Luiza Barreto Leite, numa cabeleira preta, criou uma figura estranha, lembrando, embora mais linda, a solteira de *Great Expectations*, Martita Hunt. [...] Nos seus vestidos de cores ricas

e de formas poéticas ela viveu um tipo novo no teatro brasileiro” (VINCENT, 1950, p. 7). Encerra a crítica com destaque positivo ao cenário: “[...] o problema do espaço e da luz foi bem resolvido. Com o mínimo de apetrechos criou-se o ambiente sombrio, mas rico dessa casa de morte” (VINCENT, 1950 p. 7).

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

[...] Triunfador no romance, tendo conquistado uma posição de grande destaque em nosso cenário intelectual, Lúcio Cardoso ainda não conseguiu seu passaporte definitivo para a província do teatro, com sua *Angélica*, dada no Teatro de Bolso, cuja missão até aqui tinha sido a de agasalhar peças que divertem. *Angélica* é uma daquelas obras que não emocionam, nem divertem – e se não chega a ser muito aborrecida é porque teve o autor de ser conciso, no precário desenvolvimento do tema. *Angélica*, a figura que domina a peça, é uma Drácula de saias, uma estranha criatura que se alimenta do sangue de adolescentes, de virgens que atrai pra sua casa e das quais suga o calor que lhe é necessário à alma, segundo escreve o autor. E com isso permanece imutável no tempo, sempre jovem. Mais nos gestos do que no texto, há uma sugestão de pecado carnal, de amores lésbicos – é a personagem de Bram Stoker, a Drácula de saias confunde-se, aí, com o de Édouard Bourdet, *La Prisonnière*. Um dos aspectos do tema, o da juventude que se prolonga, através do tempo, em contrapontos de contato com várias obras – quer romances, quer peças de teatro. Dos romances, basta citar *O retrato de Dorian Gray*, de Wilde.

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

Mais uma vez, a problemática do gênero parece limitar o crítico, igualmente às conexões estabelecidas por ele. Obviamente, os romances *Drácula* (1897) e *O retrato de Dorian Gray* (1890) são perfeitamente possíveis de serem conjugados com a trama cardosiana. Tais associações se mostram oportunas e talvez sejam as mais imediatas para os habituados às letras – ainda

que não encaminhemos nosso estudo nesse viés comparatista. R.M. J., em verdade, colabora para nossa abordagem, por evocar duas produções da tradição gótica e confirmar o vampirismo da personagem. Entretanto, denominar Angélica como “Drácula de saias” nos parece um apontamento pejorativo e reducionista para o que Cardoso apresenta, assim como uma aparente desconsideração da tradição do vampiro literário.

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

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

Artigo de determinado crítico sobre *Angélica*, respirando uma tal estupidez, uma tão grande má vontade, uma desonestidade tão veemente, que me põe perplexo, apesar da minha larga experiência. Isto é que é o pior no teatro: colocar-nos ao alcance de imbecis desta espécie. Para quem não leu a

peça, e diante da hesitação dos artistas, é fácil pensar que o defeito maior é o próprio texto. E aí estão, dogmáticos e estúpidos, os críticos como este, que não hesitam em apontar a causa do fracasso no drama mal apreendido, mal decorado e mal assimilado. (CARDOSO, 2012, p. 314)

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

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

O descontentamento foi, portanto, imediato: “[...] abateu-me um grande desalento e compreendi que não é possível deixar de reconhecer que há uma força que impulsiona os mesmos ocultos desígnios que presidem nestes últimos tempos ao desastre de tudo o que empreendo” (CARDOSO, 2012, p. 311). A experiência com essa montagem é determinante para que LC não retorne

aos palcos: “*Angélica* marcou definitivamente a minha última tentativa” (CARDOSO, 2012, p. 311). Sua frustração é mais com a montagem e a recepção do que com o próprio fazer artístico. É nítido que LC tentou administrar funções as quais não dominava completamente, como a direção, por exemplo. E, como pudemos observar, fatores externos contribuíram para uma apresentação, aparentemente, de gosto duvidoso.

Sublinhamos que o escritor parece atualizar o vampiro literário nas letras brasileiras, pois raramente encontramos em nossa pesquisa um texto brasileiro que apresentasse um processo de vampirização tão peculiar como o de *Angélica*, no qual a mobília e os objetos abandonam a especificidade de serem apenas complemento ao espaço topofóbico e agem homologamente ao vampirismo da personagem. A casa é um *locus horribilis* duplamente: pela opressão e experiência negativa que provoca aos personagens e por ser uma projeção da vampira. Nesse sentido, a estranheza que um texto como esse foi capaz de provocar nos palcos do Brasil de 1950 é compreensível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo dos textos dramáticos de Lúcio Cardoso nos permite comprovar que a decadência e a disfuncionalidade familiar seguem como um dos grandes temas de seu teatro. A “maquinaria gótica”, por sua vez, é o cerne do desenvolvimento narrativo. Tanto em *O escravo* como em *Angélica*, por exemplo, reconhecemos i) personagem vilanesco (Silas/Augustae *Angélica*), ii) o *locus horribilis* (a casa), iii) o retorno do passado e iv) o sobrenatural (o duplo, o vampiro). Outra semelhança é o espaço, que é fundamental

para a composição do personagem e por meio do qual se dá sua experiência topofóbica (Marcos, Lisa, Lídia). Além disso, é um dos mais bem delimitados marcos de referência gótica no texto, daí nosso realce à topoanálise gótica. É recomendado considerar tal característica, do aspecto goticizante, na aproximação da dramaturgia cardosiana, pois viabilizamos uma possibilidade de leitura e compreensão amplamente fundamentadas pelas obras e pela formação literária de Cardoso, a quem, com mais frequência, é identificado como exemplo de escrita gótica no Brasil. A revisitação à produção dramática é, portanto, um ganho aos estudos do Gótico no Brasil e também aos estudos cardosianos.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Fernando Monteiro de; COLUCCI, Luciana. Lovecraft e os matizes goticistas em “The dreams in the witch-house”. *Revista Abusões*, v. 4, n. 4, p. 153-189, 2017.
- BARROS, Fernando Monteiro de. Lúcio Cardoso e Cornélio Penna: parcerias textuais do Gótico brasileiro. In: RODRIGUES, Leandro Garcia. *Lúcio Cardoso 50 anos depois*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão, 2007.
- BORGES, Ana Carolina Sanches; COLUCCI, Luciana. Espaço e inspiração em “Cantiga de Esponsais”. *Linguagem – Estudos e pesquisa*, Catalão, v. 17, n. 1, p. 119-133, jan./jun, 2013.
- BRANDÃO, Roberto. Primeira notícia de “A corda de prata”. *Diário carioca*, Rio de Janeiro, p. 1- 3, 31 ago., 1947.
- BRANDÃO, Roberto. Interpretação de “A corda de prata”. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 1-2, 26 out., 1947.
- BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

- CARDOSO, Lúcio. A família Brontë. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 8 jun., 1944.
- CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de textos e notas de Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARDOSO, Lúcio. *Teatro reunido*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- COLUCCI, Luciana. “Os crimes da Rua Morgue”, “O mistério de Marie Rogêt” e “A carta furtada”: marcas da espacialidade gótica na escritura detetivesca de E. A. Poe. *Evidência*, Araxá, v. 10, n. 10, p. 143-154, 2014.
- COLUCCI, Luciana. “From the Philosophy of Furniture to Topoanalysis: For a Poetics of Space in Gothic Literature”. In: COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio. *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- COLUCCI, Luciana. “Horace Walpole: vida e obra revisitadas, um esboço crítico”. In: COLUCCI, Luciana; FRANÇA, Júlio França. *Matizes do gótico: três séculos de Horace Walpole*. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2020.
- DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.
- FARINACCIO, Pascoal. *A casa, a nostalgia e o pó: a significação dos ambientes e das coisas nas imagens da literatura e do cinema: Lampedusa, Visconti e Cornélio Penna*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.
- JUREMA, Aderbal. Poetas noturnos. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, s. p., 7 abr., 1946.
- MAGALDI, Sábado. “O escravo”. *Diário carioca*, Rio de Janeiro, p. 10-11, 9 jul., 1950.
- MAGALDI, Sábado. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- MAGNO, Paschoal Carlos. “A corda de prata”, no Glória. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 11, 22 out., 1947.
- OLIVEIRA, José de. “Vestido de noiva” e “O escravo”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 4, 17 out., 1943.

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

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

ROCHA, Hildon. O teatro mal-assombrado de Lúcio Cardoso. *Vamos ler!*, Rio de Janeiro, p. 27, 23 dez. 1943

ROCHA, Hildon. Lúcio Cardoso, poeta e romancista. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 25 ago., 1950.

VINCENT, Claude. Angélica II. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 7, 16 nov., 1950.

MISCELÂNEA