

FILMES BRASILEIROS DE MULHERES PARANÓICAS¹: *As segundas mulheres na trilha do horror brasileiro*

Laura Loguercio Cánepa²

Resumo:

*Tem-se como objetivo discutir aspectos do gênero horror presentes em cinco longas-metragens paulistas protagonizados por mulheres durante os anos 1950. Quer-se sugerir que tais obras, inspiradas no que Mary Ann Doane (1987) chamou de “paranoid woman’s films” hollywoodianos dos anos 1940, podem ter tido alguma influência sobre filmes de horror brasileiros posteriores, entre os quais o seminal longa-metragem *À meia-noite levarei sua alma* (1964), do cineasta e ator paulista José Mojica Marins, tido como o primeiro e maior representante do gênero em nosso cinema.*

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Filmes de mulher; Gótico; Horror.

1. Introdução

Entre os raros estudos sobre o gênero cinematográfico do horror no cinema brasileiro – estes representados, sobretudo, pelas análises de recorte autoral da obra do cineasta/ator José Mojica Marins –, uma das questões que aparecem com frequência diz respeito às origens do gênero em sua versão nacional, isto é, ao seu nascimento oficial. Tradicionalmente, a crítica e a historiografia aceitaram a auto-proclamação do próprio Mojica, em 1964, como realizador do primeiro filme de horror brasileiro, na ocasião da estréia de *À meia-noite levarei sua alma*, no qual encarnou pela primeira vez a figura do coveiro psicopata Zé do Caixão. Ocorre, porém, que essa versão dos fatos depende muito de como se encara a própria questão do cinema de gênero em nosso país, e tem merecido algumas revisões nos últimos anos.

Neste trabalho, pretendo trazer considerações em torno de filmes realizados pelos estúdios paulistas na década de 1950 que, ao dialogarem com alguns elementos do gênero horror encontrados de maneira dispersa em dramas psicológicos femininos hollywoodianos dos anos 1940, podem ter criado por aqui uma tradição “subterrânea” ligada, pelo menos, à primeira experiência de Mojica com o horror.

Val Lewton, Hitchcock, Fritz Lang: as histórias de horror e os “filmes de mulher”

Na década de 1980, quando os estudos sobre os gêneros cinematográficos ganhavam fôlego na crítica internacional, a teórica feminista Mary Ann Doane publicou

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Mídia e Entretenimento”, no XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, junho de 2010.

² Docente do Curso de Mestrado em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: laura_canepa@yahoo.com.br

o ensaio *The desire to desire: the woman's films of the 1940's* (1987), no qual examinava um grupo de filmes hollywoodianos dos anos 1940 pertencentes a diferentes gêneros (principalmente o melodrama familiar e o romance) que se caracterizavam por ter como protagonistas personagens femininas. Tal grupo de filmes, supostamente tido pelos estúdios como um gênero específico voltado à audiência feminina (por isso o rótulo “filme de mulher”³), poderia ser definido como “um tipo de obra que tem como centro de seu universo narrativo uma personagem feminina que deve lidar emocional, social e psicologicamente com problemas específicos derivados do fato dela ser mulher” (NEALE, 2000, p. 189). Tal pretensão narrativa fazia com que, pelo menos naquela época, a maior parte desses filmes estivessem ligados aos temas das esferas doméstica, familiar e amorosa heterossexual, privilegiando o elogio ao amor materno, à pacificação do lar, à fidelidade amorosa e ao auto-sacrifício das mulheres em nome da preservação da família ou do *status quo* patriarcal.

Mas, junto com esses filmes, Doane observa a existência de um híbrido muito comum, o qual denominou de “*paranoid woman's film*” (ou “filme de mulher paranóica”). Tratava-se, segundo ela, de um tipo de obra com temática feminina feita nos moldes do *thriller* de mistério e do filme de horror – gêneros que, como demonstra Jankovich, eram, naquela época, freqüentemente tratados como sinônimos:

... o uso dos termos *horror film* e *thriller* nas críticas dos anos 1940 demonstram que eles não eram vistos como categorias genéricas distintas. Ao contrário, mesmo quando os termos não eram usados de forma equivalente, eram ao menos intercambiáveis. Assim, muitos filmes comumente entendidos hoje como sendo thrillers eram identificados como de horror naquele tempo, e vice-versa. Além disso, o termo *thriller* não era diretamente associado à ação ou ao suspense, mas sim a certas sensações e medos ligados a certas formas de horror. Não se trata aqui de defender que certo grupo de filmes pertença “de fato” a uma ou outra categoria, mas sim de explorar os caminhos que essas formas genéricas seguiram durante os anos 1940 e, nesse processo, demonstrar que muito do que hoje chamamos de *paranoid woman's films* e *films noir* podem ser vistos como um ciclo mais extenso do gênero horror daquele período. (JANKOVICH, 2009, Trad. livre).

De fato, no começo da década de 1940, o primeiro ciclo hollywoodiano de horror, conhecido como “Universal Gothic” (pois foi praticado principalmente nos estúdios da Universal) via seus monstros masculinos clássicos⁴ – Drácula, Frankenstein,

³ A questão de tais filmes pertencerem ou não a um gênero específico da indústria ou a um agrupamento maior de filmes é motivo de discussão entre pesquisadores e historiadores, conforme descreve Steve Neale no extenso ensaio *Melodrama and the Woman's Film* (NEALE, 2000, p. 179-203).

⁴ O ciclo teve início com os sucessos *Dracula* (Tod Browning, 1931) e *Frankenstein* (James Whale, 1931) e deu origem a uma longa série de filmes baseados em monstros clássicos da literatura de horror, encerrada no começo dos anos 1940 com uma série de filmes de Lobisomem.

A Múmia, O Homem Invisível, Lobisomem – entrarem em franca decadência. Esse ciclo, que fora definitivo para a consolidação do gênero horror e do próprio cinema B, seria então substituído por outro, encabeçado pelos estúdios da RKO e liderado pelo cineasta e produtor ucraniano Val Lewton, trazendo, justamente, no lugar dos monstros clássicos, mulheres mentalmente perturbadas em papéis centrais.

Não por acaso, o primeiro filme do chamado “ciclo Val Lewton” foi *Sangue de pantera* (*Cat people*, Jacques Tourneur, 1942), no qual um homem se casa com uma imigrante romena que acredita ser dominada por uma maldição na qual se transforma numa pantera assassina quando faz sexo. Este filme teria uma continuação, *A Maldição do Sangue de Pantera* (*The curse of the cat people*, Günter Von Fritsch e Robert Wise, 1944), no qual a mesma maldição passa a assombrar uma menina. Outros filmes fundamentais desse ciclo foram *A Morta Viva* (*I walked with a zombie*, Jacques Tourneur, 1943), no qual uma enfermeira vai para o Haiti cuidar de uma mulher supostamente cataléptica, e *A sétima vítima* (*The seventh victim*, Mark Robson, 1943), sobre uma mulher que sai à procura da irmã seqüestrada por uma seita satânica.

O ciclo de horror da RKO teve onze filmes e vida relativamente curta, encerrando-se em 1946, mas jogou um papel fundamental no sentido de modernizar e trazer novos temas para o gênero, além de representar, com seu baixo custo e grande sucesso de público, uma tábua de salvação financeira para o estúdio, que vinha de dois grandes fracassos comerciais (a despeito do inquestionável sucesso artístico): *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) e *Fantasia* (Walt Disney, 1940).

Ao lado desse ciclo voltado ao mercado B, produtores e diretores como David O. Selznick, Alfred Hitchcock, Fritz Lang e outros realizaram *thrillers* de horror e mistério com protagonistas do sexo feminino, dando origem ao grupo específico de filmes femininos paranóicos observados por Doane, entre os quais se destacam *Rebecca – a mulher inesquecível* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), *À meia-luz* (*Gaslight*, George Cukor, 1944), *Silêncio nas trevas* (*The spiral staircase*, Robert Siodmak, 1945), *Inspiração Trágica* (*The two Mrs. Carrolls*, Peter Godfrey, 1947), *O segredo atrás da porta* (*The secret beyond the door*, Fritz Lang, 1948) e vários outros.

Tais filmes, que faziam paralelo evidente com as tramas de detetives depois chamadas de *noir*, vinculavam as histórias de crimes e mistérios vividos por mulheres à tradição da literatura gótica européia, derivada de um estilo literário nascido na Inglaterra século XVIII e tido justamente como inaugurador tanto do moderno gênero horror quanto do policial – mas que, por ter sua origem coincidente com o melodrama,

caracterizou-se desde o início pelo interesse no feminino, trazendo mulheres como personagens, leitoras assíduas e até escritoras, entre as quais figuraram Ann Radcliffe e Regina Maria Roche, no final do século XVIII, e Mary Shelley e Emile Brontë, no século XIX.

Tendo surgido num período particularmente crítico da história do Ocidente (o da revolução burguesa e industrial), o gótico e o melodrama têm vários pontos em comum, como o maniqueísmo, a desconfiança em relação aos personagens aristocráticos, a relação ambígua com a natureza (ameaçadora ou idealizada, conforme o caso) e um evidente exagero na representação. Outro ponto comum é a recorrência de alguns temas específicos, entre eles o das mulheres que, em razão de algum infortúnio, vão parar nas mãos de perigosos proprietários de terras ou religiosos que as mantêm presas a alguma tradição cruel. Também não são raras as mulheres de origem aristocrática ou religiosas que assumem o papel de vilãs nessas histórias.

Especificamente, como define Hogle (2002, p. 2), uma história gótica acontece num espaço antigo e tradicional no qual se escondem violentos segredos do passado que assombram os personagens tanto psicológica quanto fisicamente. A frequência com que tais personagens acusados pertencem ao sexo feminino é tanta que Mary Ann Doane chega a citar a fórmula de Leona Sherman que iguala o gótico à “imagem da mulher-mais-habitação” (DOANE, 1987, p. 124). Como Doane, Jankovich e vários outros observadores já apontaram, a relação dos filmes femininos paranóicos com a tradição gótica é direta e evidente. A clássica análise de Vanoye e Golliot-Letté para *Rebecca* (tido por Doane como “inaugurador” da tendência) demonstra isso de maneira literal:

Rebecca pertence à tradição do filme gótico: a narrativa se desenvolve em grande parte num solar antigo cujas paredes trazem a marca de um passado longínquo e perpetuam a lembrança daqueles que lá viveram. A disposição dos cômodos, a importância desse ou daquele cômodo em detrimento de outro, o vínculo entre natureza e certos eventos e o local onde se desenvolvem, tudo isso é primordial em *Rebecca* e refere-se à organização do espaço do gótico. (VANOYE; GOLIOT-LETTÉ, 1994, p. 130).

Conforme a descrição de Doane, nos filmes de mulheres paranóicas, a instituição do casamento se encontra assombrada pela idéia do assassinato. De maneira geral, essas histórias têm início quando jovens mulheres recém casadas começam a imaginar que seus maridos, quase sempre bem mais maduros, desejam matá-las - e encontram pistas disso por toda a casa ameaçadora em que passam a viver (DOANE, 1987, p. 123). A autora classifica esses filmes como paranóicos porque tal sentimento de ameaça vivido pelas mulheres é colocado sob suspeita na maior parte do filme, estando sujeito a uma

longa investigação que deverá verificar a validade do olhar feminino – a essas alturas, levado quase à loucura pela dúvida e pelo medo. Para Doane, nesses filmes, a inferioridade psicológica e social da mulher é o maior motivo de seu próprio terror, o que faz com que, não raro, seu corpo acabe sendo motivo de um interesse médico que vê seu medo como irracional e sintomático de algum problema psicológico.

Mas, como pontua Jankovich (2007), também não é raro que, nesses filmes, a loucura da mulher seja representada como resultado de uma personalidade masculina patológica e às vezes monstruosa, fazendo com que o processo de investigação acabe por dar razão à vítima acuada – o que liga esses filmes diretamente ao gênero de crime e investigação que depois ficaria conhecido como *film noir*, inclusive por ambos usarem com frequência o conhecido recurso estilístico da narração em primeira pessoa. No que tange ao gênero horror propriamente dito, o franco irracionalismo e o medo constante da morte, aliados a uma representação que não raro sugere o sobrenatural e o fantasmagórico, denunciam a filiação desses filmes à linhagem iniciada na Universal e continuada pela RKO, cujas origens narrativas podem ser encontradas na literatura gótica, e as origens visuais, no cinema expressionista alemão. Certamente, aliás, não é mera coincidência que importantes diretores e fotógrafos europeus, e sobretudo alemães (Fritz Lang, Otto Preminger e Robert Siodmak) tenham estado presentes em tantas produções de filmes femininos paranóicos e *noirs*.

***Paranoid woman films* no Brasil: na trilha das segundas mulheres**

Nos anos 1950, com as mudanças ocorridas no pós-guerra nos EUA, os filmes de mulher já se apresentavam de maneira um pouco diferente, mas, no cinema brasileiro, tal configuração teve destaque exatamente nessa década, sobretudo nos filmes produzidos pelos maiores estúdios paulistas, conforme descreve Ismail Xavier:

... no contexto da produção paulista da época, [tentou-se] transplantar certo clima típico de uma tradição ficcional soturna em que jovens burguesas são retiradas de seu 'mundo natural' pelo casamento [...] com homens ricos, e são projetadas num mundo hostil de fantasmas do passado que as ameaça. (XAVIER, 2003, p. 171)

Os filmes que resultaram dessa tendência não podem ser classificados como de horror, já que sua matriz mais evidente é o melodrama centrado em figuras femininas sofredoras, mas há, neles, elementos que indicam a temática incipiente do horror a partir da tradição gótica e dos filmes de mulheres paranóicas. São eles: *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950) e *Veneno* (Giani Pons, 1952), da produtora Vera Cruz; *Meu Destino É Pecar*

(Manuel Peluffo, 1952), da Maristela; *Chamas no Cafezal* (José Carlos Burle, 1954), da Multifilmes; *Estranho Encontro* (Walter Hugo Khouri, 1957), da Brasil Filmes (produtora que herdou o espólio da Vera Cruz). Porém, esses filmes de mulheres brasileiras paranóicas não têm relação apenas com a tendência hollywoodiana dos anos 1940. Num sentido mais especificamente brasileiro, eles também dialogam com uma tradição nacional de histórias sobre “segundas mulheres” que, como nota Ana Lúcia Enne (2008), configuram um tema recorrente na nossa cultura.

Como descreve Enne (2008, p. 01), desde o final do século XIX, repetem-se, na ficção literária brasileira, romances em que a protagonista é uma segunda mulher obrigada a enfrentar, contra os mais diversos opositores, o fantasma da primeira esposa, já falecida, mas ainda reinante dentro do lar, por vezes no coração do marido e quase sempre na memória daqueles que com ela conviveram. Tal *plot* não é inédito na literatura estrangeira feita por e para mulheres, mas tornou-se particularmente ressonante na produção ficcional brasileira, inclusive nos folhetins radiofônicos e televisivos, especialmente na primeira metade do século XX.

Nesse contexto, pode-se destacar quatro romances publicados no Brasil entre 1878 e 1944 que trazem o tema da “segunda esposa” como questão central, sendo que três deles o fazem dentro da tradição da ficção gótica: *Encarnação* (1878), de José de Alencar; *A Intrusa* (1905), de Júlia Lopes de Almeida; *A Sucessora* (1934), de Carolina Nabuco; *Meu destino é pecar* (1944), de Susanna Flag (pseudônimo de Nelson Rodrigues, que então estreava no gênero romance/folhetim).

O primeiro, escrito por um de nossos mais importantes romancistas e publicado postumamente, trazia alguma influência do espiritismo que então começava a chegar ao Brasil. *Encarnação* contava a história de Amália, jovem que se casa com o viúvo Carlos, ainda obcecado por Julieta, sua primeira mulher que morrera durante a gravidez do primeiro filho, e a quem prometera eterno amor. Ao acreditar-se impotente diante de um amor que domina morbidamente toda a casa (e um quarto em particular) e também a imaginação do marido e dos empregados (sobretudo Abreu, um velho serviçal), Amália começa a anular-se, até que um incêndio supostamente provocado pelo fantasma de Julieta destrói a velha casa e liberta os amantes – que acabam tendo uma filha tão parecida com a primeira mulher de Carlos que acaba herdando seu nome.

Mais de vinte anos depois, *A Intrusa* retomaria o tema da segunda mulher, mas evitaria as sugestões fantásticas, abordando a história da também jovem Alice, oriunda de família tradicional, porém falida, que usa a sua sólida formação educacional para

trabalhar na casa de um viúvo rico, Argemiro, e ajudá-lo a cuidar de sua filha adolescente, a rebelde Glória. Com dedicação ao lar e com muito trabalho, Alice acaba por conquistar o viúvo, apesar da promessa de amor eterno que este fizera à primeira mulher, e a despeito da antipatia da sogra, uma baronesa decadente que vê Alice como uma ameaça à sua família, e de Feliciano, empregado que dominava a casa antes da chegada de Alice.

Outros trinta anos se passaram, e então Carolina Nabuco, criou, em *A Sucessora*, um amálgama das duas histórias anteriores. Seu romance retomava, embora de maneira muito mais discreta, a atmosfera “espírita” de *Encarnação*, tratando de Marina, (mais uma) jovem que se casa com um rico viúvo e começa a ser atormentada pelo retrato de sua falecida esposa, chamada Alice (como a heroína de *A Intrusa*), que a faz sentir-se insegura, diminuída e às vezes amedrontada, especialmente pelas referências constantes de empregados, parentes e do próprio marido à falecida. Descendente de fazendeiros decadentes, Marina passa a oscilar entre um ex-noivo sensível, porém fracassado e representante do que a própria personagem chamava de “velho Brasil”, e a nova vida junto à alta burguesia à qual pertence seu galante marido, Roberto, e à qual Alice era muito bem integrada. No final da história, Marina engravida e tudo se acalma, pois ela consegue dar ao marido a única coisa que sua antecessora não conseguira.

O livro seria supostamente plagiado pela inglesa Daphne Du Maurier⁵, em 1938, ganhando o título de *Rebecca – A Mulher Inesquecível*, tornando-se best-seller mundial e virando filme de Hitchcock em 1940. Em *Rebecca*, a heroína sem nome é uma jovem órfã que se casa com um aristocrata dono de um enorme solar antigo (Manderlay) e viúvo da misteriosa Rebecca, amada pelos empregados, sobretudo pela sinistra governanta Mrs. Danvers. Apesar da semelhança com o romance de Nabuco, *Rebecca* traz uma diferença fundamental: o assassinato da primeira mulher pelo marido, elemento suavizado no filme, mas não ignorado completamente.

Então, possivelmente sob a influência do sucesso de *Rebecca* e da polêmica brasileira em relação ao plágio de *A Sucessora*, Nelson Rodrigues lançaria o folhetim *Meu Destino É Pecar*, em 1944, no jornal *Correio da Manhã*. A obra fez um enorme sucesso, com milhares de exemplares vendidos diariamente, depois publicados em livro

⁵ A obra de Carolina Nabuco não ficou muito conhecida, mas seus bons contatos internacionais lhe permitiram enviar o livro (vertido ao inglês pela própria autora) a um editor norte-americano. Pelo que consta nos depoimentos dos envolvidos e na autobiografia da escritora, esse editor teria mostrado o original à consagrada autora inglesa Daphne Du Maurier, que, quatro anos depois, publicaria o sucesso *Rebecca*, vendendo milhões de exemplares no mundo inteiro.

e adaptados para o rádio. Na verdade, parecia tratar-se de um escárnio (embora não percebido assim pela maioria dos leitores) do estilo e da trama de Nabuco e Du Maurier, acrescido de mausoléus, macumba, erotismo e altas doses de sensacionalismo. Em *Meu Destino É Pecar*, a jovem pobre e feia Leninha é obrigada pela família a se casar com um viúvo aleijado e bêbado, Paulo, e a morar com sua família disfuncional numa fazenda decadente. Lá, ela toma contato com as memórias da primeira mulher de Paulo, a bela Guida, que morrera atacada pelos ferozes cães do marido e cujo fantasma supostamente circula pela casa à noite. Apavorada e desconfiada de que Paulo pode ter assassinado Guida, Leninha acaba sendo acolhida pela soturna prima Lídia, apaixonada pelo irmão de Paulo, o cafajeste Maurício. À medida em que as tramas se esclarecem, fica evidente que Lídia fora a assassina de Guida por ciúmes de um suposto caso com Maurício, e Leninha, apaziguada, consegue se aproximar do marido e finalmente e dar-lhe o filho desejado por todos.

Enne (2008), no texto anteriormente mencionado, procura relacionar os romances *Encarnação*, *A Intrusa* e *A Sucessora* ao processo de modernização do Brasil, o que incluía a instrução feminina, a geração de descendentes, as mudanças na administração do lar. Sem dúvida, tais questões são evidenciadas nos romances, sobretudo em *A Sucessora*, que as verbaliza muito claramente. Mas o caminho pretendido pelo presente trabalho não é este, e sim a discussão sobre a tradição do romance gótico que pode ser encontrada principalmente em *Encarnação*, e que será retomada por Nelson Rodrigues em *Meu Destino É Pecar*, possivelmente por influência do livro e do filme *Rebecca*, que fizeram caminho semelhante.

Sucessoras em abismo: o affair Rebecca

A obra de Carolina Nabuco não ficou muito conhecida no Brasil, mas, quando o livro de Du Maurier virou *best-seller* internacional, a polêmica em torno do plágio gerou alguma repercussão, levando Monteiro Lobato a rapidamente traduzir o livro. A questão se complicou mais quando chegou ao Brasil, em 1941, o filme do diretor inglês Alfred Hitchcock, *Rebecca – A mulher inesquecível*. Segundo Carolina Nabuco:

Quando o filme *Rebecca* chegou ao Brasil, o advogado de seus produtores (United Artists), doutor Alberto Torres Filho, procurou meu advogado, Bartolomeu Anacleto, para pedir-lhe que eu me prestasse a assinar um documento admitindo a possibilidade de ter havido mera coincidência. Se me prestasse a isso, eu seria compensada com uma quantia que o doutor Torres qualificou como "de ordem patrimonial". Não anuí, naturalmente (NABUCO, 2000, p. 140-141).

Nesse mesmo período, os filmes de mulheres paranóicas e os filmes de Val Lewton faziam sucesso no Brasil entre críticos e cinéfilos, como atestam diversas entrevistas de cineastas que fizeram sua formação nesse período, como Walter Hugo Khouri, Rubem Bialora e Maximo Barro. Provavelmente não por acaso, seis anos depois, com a abertura dos estúdios paulistas, surgiram os filmes brasileiros de mulheres paranóicas em questão nesta pesquisa.

Já no primeiro filme da Vera Cruz, *Caiçara*, de Adolfo Celi, há uma relação discreta entre o melodrama e o horror das mulheres paranóicas, embora a referência mais direta do *plot* seja ao drama *Stromboli* (Itália, 1950), realizado por Roberto Rossellini e estrelado por Ingrid Bergman. No filme, a jovem Marina, interpretada por Eliane Lage (e que curiosamente recebeu o nome da heroína de *A Sucessora*), vive num internato de moças onde fôra deixada pelos pais leprosos. De lá, é levada como esposa por Zé Amaro (Carlos Vergueiro), um viúvo que trabalha como construtor de barcos pesqueiros numa certa Ilha Verde. Na ilha, Marina percebe que seu marido é um alcoólatra violento (como o marido Paulo de *Meu Destino é Pecar*) e começa a sofrer com o assédio do sócio dele, Manoel (como o cunhado Maurício da trama de Nelson Rodrigues). Então, ela se aproxima do menino Chico, neto da mãe-preta Sinhá Felicidade, que acusa o ex-genro Zé Amaro de ter matado sua filha. A mãe-preta passa a proteger Marina por meio de vários rituais de magia que incluem danças, rezas e um tipo de vudu. Porém, uma seqüência de mortes violentas começa a acontecer na trilha dos rituais de Sinhá, vitimando Zé Amaro, Manoel e o menino Chico. Apesar dessa tragédia, os caminhos ficam abertos para Marina finalmente encontrar o amor verdadeiro nos braços do marinho Alberto (Mário Sérgio), que se apaixona por ela. Segundo Galvão:

O que ocorre em *Caiçara* é uma exaltação neo-romântica do caráter irracional do povo brasileiro: observa-se este lado demoníaco para domesticá-lo. A mãe-preta conduz o destino dos personagens como de modo a eliminar o mal da sociedade e possibilitar o caminho reto do progresso, liderado, agora, por uma burguesia conseqüente, de bom coração e que sabe amar. (GALVÃO, 1996, p. 89)

Caiçara nunca foi visto como um filme ligado ao horror, e sua locação na luminosa também não o relaciona diretamente com a tradição gótica. Mas é preciso lembrar que, no começo dos anos 1950, o horror cinematográfico, além de estar novamente calcado nas histórias com monstros, não constava entre os gêneros “classe A” de Hollywood ou dos estúdios europeus – e, nesse sentido, não podia estar nos

horizontes da Vera Cruz. Porém, do ponto de vista do temário clássico do horror, *Caiçara* pode ser ligado parcialmente ao gênero, pela habilidade com que lida com aspectos sobrenaturais e violentos, usando-os narrativamente com o objetivo de sugerir poderes malévolos implacáveis. Nesse sentido, não parecem descabidas as ligações entre *Caiçara* e uma herança difusa do imaginário gótico adaptada às crenças religiosas populares brasileiras (CANEPA, 2008, p. 203).

Outra obra ainda mais significativa tanto das tramas de segundas mulheres quanto dos filmes de mulheres paranóicas foi *Meu destino é pecar*, primeira adaptação cinematográfica de Nelson Rodrigues. A trama do filme de Manuel Pelluffo é relativamente fiel ao livro (pelo menos levando-se em conta as dificuldades de adaptação de um imenso folhetim cheio de reviravoltas e subtramas), e explora o imaginário de sombras, escuridão e mausoléus. O filme também chega ao “requite” de fazer da intérprete de Lídia, Zilah Maria, uma réplica brasileira da terrível Mrs. Danvers, interpretada por Judith Anderson no filme *Rebecca*, de Hitchcock.

A obra de Pelluffo não foi bem recebida pelos críticos, que se mostraram insatisfeitos com o as atuações, com o tom sensacionalista e com o tipo de evocação (supostamente canhestra) da atmosfera de horror que estava presente no livro. Mas o filme também não desagradou totalmente a Nelson Rodrigues, gerando até mesmo uma curiosa história contada por Ernani Heffner, e que atesta mais uma vez a importância dos filmes de horror com mulheres para a compreensão dos filmes brasileiros dos anos 1950, e mesmo para o surgimento do próprio folhetim *Meu destino é pecar*:

Nelson adorava as obras de Val Lewton, provavelmente por seu caráter gótico, e por isso *Meu Destino É Pecar* não o desagradou de todo. Escondido sob o pseudônimo de Mabert, ele escreve no *Diário da Noite* (11/01/1952) uma apresentação bastante elogiosa e publicitária. Mas, ao ver o filme em primeira mão nos estúdios da Maristela, Nelson cumpre o ritual: deixa bastante claro que gostou de duas coisas – a fotografia de Mario Pagés e a atuação de Zilah Maria, ‘a louca’. (HEFFNER, 1994, p. 19)

Outro filme que recuperou matrizes góticas e tramas de mulheres paranóicas foi *Chamas no cafezal* (1954), de José Carlos Burle, feito para a Multifilmes. Como descreve Maximo Barro:

... a trama era centrada nos incidentes (...) [causados pela] sombra da falecida primeira esposa que rondava a casa através de retratos retirados das paredes, quartos trancafiados, matagais intocáveis, negras velhas com frases equivocadas.... (BARRO, 2007, p. 261)

Com este filme, Burle levava as histórias góticas para seu lugar de origem – o mundo rural –, tematizando abertamente a crise da aristocracia cafeicultora através da

história de Angélica (Angélica Hauff), uma carioca recém-casada com o cafeicultor paulista Anésio (Guido Lazzarini). Ao chegar à sua nova casa, ela descobre que esta foi reivindicada por um banco e que Anésio, apesar de possuir uma fazenda potencialmente produtiva, a mantém repleta de segredos e de lugares proibidos, num pacto autodestrutivo com o passado. Então ela decide romper o ciclo de decadência ao descobrir o segredo que, para o marido, amaldiçoara a fazenda: anos antes, ele havia se apaixonado por uma empregada, engravidando-a e obrigando seus pais a aceitarem o casamento, mas vira todos morrerem num acidente de carro no meio da mata que cercava a fazenda, no dia das bodas, sentindo-se para sempre culpado e maldito. Em sua obsessão sinistra, Anésio mantinha todas as sobras da festa de casamento junto ao túmulo da amada, no meio da mata que ameaçava o cafezal. Então, Angélica decide colocar fogo na mata (mais ou menos como ocorre em *Rebecca*) e consegue devolver a razão ao marido.

Além dos três filmes destacados, outros dois longas-metragens dos estúdios paulistas também se interessaram pelo triângulo formado por um homem misterioso, sua primeira mulher ou amante e sua sucessora, embora não tenham tido como principal foco de interesse a figura da segunda mulher.

O primeiro deles foi *Veneno* (1952), dirigido e escrito pelo italiano Gianni Pons e fotografado em estilo *noir* por Edgar Brasil. O filme tratava de alucinações e premonições malignas através da figura de Hugo (Anselmo Duarte), um industrial e marido infeliz, que começa a ter pesadelos nos quais mata sua esposa, a *femme fatale* Gina (Leonora Amar). Nesses pesadelos, ele sempre é interrogado por um delegado de polícia (Ziembinski) que, um dia, acaba indo realmente à sua casa perguntar sobre um assalto, o que faz com que Hugo passe a acreditar que seus sonhos são premonitórios. Então, ele conhece Diana (Leonora Amar), uma cantora de cabaré que é sócia perfeita de Gina. Por causa desse encontro, ele acaba chegando em casa muito tarde e, ao ser repreendido pela mulher dá a ela um veneno no lugar de remédio para a dor de cabeça, matando-a em poucos segundos. Então, ele abandona o corpo de Gina num terreno perto de uma ferrovia e, em seguida, convida Diana para viver com ele, sem dizer a ela que pretende apenas despistar os vizinhos sobre seu crime. A moça aceita o convite, mas rapidamente percebe que há algo de errado com seu novo amante, e começa a investigar sua vida, acabando por descobrir o segredo aterrador. Acuado pela polícia, Hugo corre para a ferrovia, onde tem uma visão das mãos de Gina, que o chamam para baixo da terra, e ele acaba sendo atropelado por um trem.

Em *Veneno*, como nos filmes anteriormente citados, uma elite decadente (no presente caso, muito mais rica e mais moderna, e não apenas privilegiada no microcosmo representado) também é destruída pela irracionalidade, pela violência e por coincidências que mais se parecem com maldições. Além desse aspecto narrativo, também a proposta visual do filme fazia claras referências a um “gótico urbano” que então já era observado nos filmes *noir*, dos quais as mulheres fatais e as investigações policiais também estavam claramente presentes.

Já em 1958, seria a vez de Walter Hugo Khouri, em seu segundo longa-metragem, trazer uma trama bem mais complexa, mas que apresenta traços dos filmes anteriores. *Estranho Encontro* também ganha particular importância por já sugerir o interesse do diretor por temas horroríficos, que ele retomaria de maneira mais evidente nos anos 1970. A história, escrita pelo próprio diretor, misturava romance e terror psicológico: numa noite na estrada, um rapaz que vive como gigolô (Mário Sérgio) salva uma jovem (Andréia Bayard) que fugia das garras de um misterioso sádico (Luigi Picchi) com quem se envolvera. Ele decide escondê-la na casa de campo de sua amante de quem deseja separar-se (Lola Brah), onde acaba sofrendo um triplo assédio: do maníaco que persegue a jovem, da dona da casa vingativa e também do seu sinistro mordomo (Sérgio Hingst). O filme se passa a maior parte do tempo num casarão isolado e quase vazio, o que cria uma certa atmosfera gótica, reforçada pela presença de um vilão com características psicológicas incomuns. Nesse sentido, embora não proponha exatamente um triângulo (visto que são quatro os amantes envolvidos na história), o filme propõe uma trama de mulheres sendo substituídas sob o enalço de um homem violento.

Estranho encontro foi lançado nos cinemas com pompa em maio de 1958. A repercussão de público não foi particularmente intensa, mas a fita foi relativamente bem recebida entre os críticos, e ajudou a criar uma avaliação especial sobre Khouri: a de que se tratava de um cineasta hábil e sofisticado, mas preocupado demais com elucubrações pessoais e pouco afeito ao debate sobre os problemas sociais e culturais específicos que então já movimentavam o cinema do país (CANEPA, 2008, p. 220). Apesar de não disfarçar certa insatisfação com a concepção do filme de Khouri, supostamente deslocada da realidade brasileira, Paulo Emílio Salles Gomes seria bastante arguto em suas observações sobre o clima de mistério do filme:

Segundo suas expressas declarações, toda a primeira parte, o encontro de Marcos com a moça na estrada, a instalação de ambos na casa de Vanda, até a chegada da proprietária, deveria constituir um acontecimento lírico. Na

realidade, o tom que domina é o de mistério, particularmente nas admiráveis seqüências em *flashback* que se iniciam na relojoaria e nas quais visualiza-se a narração da heroína. A partir daí, o realizador domina essa espécie de rebelião do estilo contra a sua vontade, mas o espectador se sente um pouco perplexo. (SALLES GOMES, 1981, p. 353-354)

O triângulo maldito revisitado por Mojica

Em 1952, *Veneno*, de Giani Pons, já indicava um caminho mais claro dos filmes de mulheres paranóicas em direção ao horror, quando escolhia como principal foco de interesse narrativo o marido psicótico e seu processo de enlouquecimento, provocando grande suspense quando acompanhamos os fatos que levam ao assassinato da primeira esposa e à tentativa de assassinato de sua substituta. O fato de esse filme não ter propriamente “feito escola” não empalidece sua importância como um dos precursores do horror cinematográfico brasileiro. Mas, onze anos depois, o triângulo marido-misterioso + primeira-esposa-sem-filhos + segunda-esposa-jovem encontraria no longa-metragem *À meia-noite levarei sua alma*, de José Mojica Marins, sua verdadeira “vocaçãõ” para o horror.

No filme, temos o coveiro Josefel Zanatas, conhecido como Zé do Caixão, às voltas com o desejo de ter um filho que possa “dar continuidade ao seu sangue”. O problema é que sua infeliz esposa, Lenita, não consegue engravidar de jeito nenhum. Decidido a resolver seu problema usando de quaisquer artifícios necessários, ele mata sua esposa com requintes de crueldade (alegando que uma mulher que não pode ter filhos não precisa viver) e sai à caça de uma sucessora – mesmo que para isso precise estuprar e matar. Uma delas, Terezinha, violentada por Zé, acaba se suicidando, mas não sem antes jurar que sua vingança virá do além. Numa noite em que todos os habitantes da cidade evitam sair de suas casas com medo da “procissão dos mortos”, Zé decide sair com uma moça recém chegada à cidade e que parece se interessar por ele. No caminho, uma cigana os interpela e anuncia que o destino de Zé estará selado se ele não voltar para casa antes da meia-noite. O coveiro não acredita, mas, na volta, é abordado violentamente pelos mortos em procissão. Zé corre pelo mato até refugiar-se no cemitério, onde se depara com os cadáveres de suas vítimas. Apavorado, é encontrado morto pelo povo da cidade.

É curioso notar que Mojica, ao estreiar o horror no cinema brasileiro supostamente sem se relacionar com qualquer antecedente cinematográfico (como ele próprio e os críticos sempre propagaram), possivelmente sem perceber, retomou o triângulo (pouco) amoroso dos filmes brasileiros de mulheres paranóicas da década

anterior, explicitando o problema da descendência e do autoritarismo masculino numa representação mais obviamente violenta e aterradora. Mesmo que a história contada no filme tenha sofrido outras influências mais diretas, inclusive de própria vida pessoal de Mojica (consta que sua então esposa não conseguia ter filhos), parece evidente que os filmes dos estúdios paulistas no mínimo apontavam para a ressonância do tema na ficção brasileira, servindo como uma das fontes originais de nosso cinema de horror.

A saga de Zé do Caixão à procura de uma sucessora fértil para Lenita continuaria nos dois filmes seguintes da série (*Esta noite encarnarei no teu cadáver*, de 1967, e *Encarnação do demônio*, de 2008), mas o tema das segundas mulheres também permaneceria presente no horror brasileiro, ainda que o personagem masculino tenha ficado bastante enfraquecido sob a sombra da maldade do coveiro herege e psicopata. Pode-se observar a recorrência das segundas mulheres no cinema de horror brasileiro da década de 1970 em filmes de Walter Hugo Khouri e Carlos Hugo Christensen, centrados em figuras femininas envolvidas com pesadelos, mortes e terrores do passado: *Filhas do Fogo* (Khouri, 1970), no qual uma filha se vê assombrada pelo fantasma da própria mãe; *A Mulher do Desejo* (Christensen, 1975), em que uma mulher é reencarnação de uma suicida por quem um homem é obcecado; *Enigma para Demônios* (Christensen, 1975), no qual uma mulher é vítima do mesmo ritual satânico que matara sua mãe. Também há que se destacar uma versão cinematográfica de *Encarnação* (1978), dirigida por J.B. Marreco, e o curioso *Estrela Nua*, de 1986, no qual uma atriz que substituiu uma suicida na dublagem de um filme passa a ser assombrada pelo espectro da outra. Nesses filmes, continuam em evidência as mulheres jogadas em cenários antigos e às voltas com segredos do passado que envolvem suas antecessoras na vida, no trabalho ou mesmo em antigas encarnações – o que mostra que, apesar das experiências aparentemente dispersas, é possível perceber a existência de uma certa “trilha” temática no desenvolvimento da ficção de horror no cinema nacional.

Referências

- BARRO, Máximo. **José Carlos Burle – Drama na Chanchada**. São Paulo: Coleção Aplauso – Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- CANEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê? - Uma História do Horror nos Filmes Brasileiros**. Campinas: Instituto de Artes da Universidade de Estadual de Campinas, 2008. Tese de Doutorado em Multimeios, 499 pp.
- DOANE, M.A. **The Desire to desire: the woman's films of the 1940's (Theories of representation and difference)**. Bloomington: Indiana U.P., 1987

ENNE, Ana Lúcia. “Romances de segunda esposa: o Brasil entre a tradição e a modernidade”. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das Mídias”, do XVII Encontro da Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.

GALVÃO, Maria Eliezer. “A Vera Cruz e Caiçara: uma alegoria da nação brasileira”. **Cinemais - Revista de Cinema e outras questões audiovisuais**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 83- 102, set. 1996.

HOGGLE, J.E. (org). **The Cambridge companion of gothic fiction**. Edimburgo: Cambridge University Press, 2002.

JANKOVICH, M. “Crack-up: psychologichal realism, generic transformation and the demise of paranoid woman films”. **The Irish Journal of Gothic and Horror Studies**, nov/2007. Disponível em: <http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/Crack-upJancovich.html> Acesso em Fev, 02, 2010.

_____. “Thrills and chills: horror, the woman’s films and the origins of film noir”. **New Review of Film and Television Studies**, Volume 7, Num. 2, Jun. 2009, pp. 157-171.

NABUCO, Carolina. **Oito décadas - Memórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 2000.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Londres: Routledge, 2000.

HEFFNER, Ernani. “Nelson Rodrigues e o cinema”. In: PUPPO, E; XAVIER, I. (orgs). **Nelson Rodrigues e o cinema**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004, p. 19-20.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. “Rascunhos e exercícios”. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Crítica de cinema do Suplemento Literário**. v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre Análise Fílmica**. Campinas: Papyrus, 2006.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. 382 p.