

O Anjo da Noite, horror gótico e tensões sociais brasileiras na década de 1970

O Anjo da Noite, gothic horror and the Brazilian social tensions in the 1970s

O Anjo da Noite, terror gótico y tensiones sociales brasileñas en la década de 1970

—

Laura LOGUERCIO CÁNEPA

Universidade Anhembi Morumbi, Brasil / laurapoa@hotmail.com

—

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación
N.º 134, abril - julio 2017 (Sección Ensayo, pp. 277-298)
ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X
Ecuador: CIESPAL
Recibido: 30-11-2015 / Aprobado: 16-12-2016

Resumo

Este trabalho propõe uma breve análise do filme brasileiro *O Anjo da Noite* (1974), de Walter Hugo Khouri. Busca-se compreender o modo como essa obra, inspirada na tradição da literatura gótica do século XVIII e no clássico *The Turn of the Screw* (*A Volta do Parafuso*, Henry James, 1898), realizou um sofisticado exercício de reflexão sobre ansiedades de classe e de gênero que desafiavam a sociedade brasileira na época de sua realização. A análise busca examinar o diálogo empreendido pelo filme de Khouri com as operações discursivas da ficção de horror de matriz gótica, sugerindo que o diretor soube aproveitar características de um estilo surgido durante a decadência do *Ancien Régime*, no século XVIII, para representar tensões vividas no Brasil na década de 1970.

Palavras-chave: cinema; Brasil; horror gótico; anos 1970; Walter Hugo Khouri.

Abstract

This paper proposes a brief analysis of the Brazilian film *O Anjo da Noite* (The Angel Of The Night, Walter Hugo Khouri, 1974). The analysis seeks to understand how this film, inspired by the Gothic literature tradition of the eighteenth century and in the classic *The Turn of the Screw* (Henry James, 1898), conducted a sophisticated reflection on sexual and social anxieties that challenged the Brazilian society at the time. The work analyzes the dialogue undertaken by Khouri's movie with the discursive operations of gothic horror fiction, suggesting that the director used that style (emerged during the decadence of the *Ancien Régime*, in the eighteenth century) to represent Brazilian social tensions in the 1970s.

Keywords: cinema; Brasil; gothic horror; 1970's, Walter Hugo Khouri

Resumen

Este trabajo propone un breve análisis de la película brasileña *O Anjo da Noite* (El Ángel de La Noche, Walter Hugo Khouri, 1974). Se intenta comprender cómo esta película, inspirada en la tradición literatura gótica del siglo XVIII y en el clásico *The Turn of the Screw* (Henry James, 1898), llevó a cabo una sofisticada reflexión sobre las ansiedades sexuales y sociales que desafiaron a la sociedad brasileña en aquella época. El trabajo trata de mostrar el diálogo emprendido por la película de Khouri con las operaciones discursivas de la ficción del terror gótico, sugiriendo que el director utilizó ese estilo (surgido durante la decadencia del *Ancien Régime*, en el siglo XVIII) para representar las tensiones sociales de Brasil en la década de 1970.

Palabras clave: cine; Brasil; terror gótico; años 1970; Walter Hugo Khouri.

1. Introdução

O cineasta paulista de origem libanesa Walter Hugo Khouri (1929-2003) dirigiu 24 longas-metragens em 45 anos de carreira no cinema¹, mantendo uma regularidade quase sem paralelo no instável mercado cinematográfico brasileiro. Ele começou suas experiências antes da eclosão dos cinemas novos latino-americanos da década de 1960, ficando em parte ligado a tentativas de reprodução do modelo clássico empreendidas a partir do final dos anos 1940, quando foram fundadas, em São Paulo, as companhias Vera Cruz (1949), Maristela (1950) e Multifilmes S.A. (1952). Após uma breve, mas bem-sucedida, experiência nos estúdios –com o filme *Estranho Encontro* de 1958–, Khouri investiu em produções independentes, desenvolvendo um estilo pessoal marcado pela influência do cinema moderno europeu, em obras variadas nas quais atuou também como roteirista e produtor. Sua temática recorrente, consagrada em *Noite Vazia* (1964) e aprofundada em obras como *As Amoras* (1968) e *O Último Êxtase* (1973), seria depois absorvida pelo ciclo do cinema erótico popular brasileiro dos anos 1970 e 1980, em filmes de grande público como *O Prisioneiro do Sexo* (1979), *Convite ao Prazer* (1980), *Eros: O Deus do Amor* (1981), *Amor Estranho Amor* (1982) e *Eu* (1987)– que, juntos, levaram mais de sete milhões de espectadores para as salas de cinema do país².

A temática desses filmes trazia um olhar atento para o modo de vida dos indivíduos das classes altas, e em particular para as suas interações amorosas e sexuais. Apesar do apelo popular da presença de belas atrizes e de cenas de sexo *soft-core*, a obra de Khouri conservou um teor reflexivo pronunciado, constituindo-se como corrente minoritária do cinema moderno brasileiro –este, em geral marcado pela busca de modo de representação calcado no realismo, no apreço pela cultura nacional-popular e no papel político de resistência e crítica à ditadura civil-militar instituída no Brasil de 1964 a 1985 (Xavier, 2001). Como observa Ramos (2001), na obra de Khouri, há, de fato, “um grande ausente, chave para a compreensão de sua singularidade: a questão popular não está no horizonte de seus filmes, nem aparece como móvel recorrente para seus personagens”. Entre os representantes da corrente majoritária do cinema moderno brasileiro encontram-se autores conhecidos internacionalmente como Glauber Rocha (1938-1981) e Nelson Pereira dos Santos (1928-), cujas obras diferem sensivelmente do trabalho de Khouri. Segundo Ramos, os filmes do diretor paulista passam ao largo “dos dilemas provocados pela má-consciência

1 O primeiro filme dirigido por Walter Hugo Khouri foi o longa-metragem independente *O Gigante de Pedra*, lançado em 1954. O último a ser lançado foi o longa-metragem *As Feras*, filmado em 1995, mas lançado só em 2001, com produção de Aníbal Massaini Neto. O último longa filmado por Khouri foi *Paixão Perdida*, lançado em 1999.

2 Segundo dados da ANCINE (Agência Nacional de Cinema), os filmes tiveram, respectivamente, os seguintes números de espectadores: 1.117.943; 1.944.273; 1.160.909; 1.149.495; 1.910.000. Recuperado de <http://bit.ly/2nsvf19>. 1945). de Alphaville, o mato. En .1945). de Alphaville, o mato. En .

na representação da cultura popular que atingem frontalmente a maior parte dos grandes autores do Cinema Brasileiro” (Ramos, 2001).

Boa parte da obra de Khouri é lembrada por seu recorrente personagem Marcelo, espécie de alter ego do diretor, examinado pelo pesquisador Renato Luiz Pucci Jr. no livro *O Equilíbrio das Estrelas: Filosofia e Imagens no Cinema de Walter Hugo Khouri* (2001). Esse personagem está presente em vários filmes escritos e dirigidos por Khouri –tendo sido interpretado por diferentes atores, entre os quais Paulo José (em *As Amorasas*), Tarcísio Meira (em *Eu*), Ben Gazzara (em *Forever*)– e, muitas vezes é apresentado como um homem bem-sucedido na vida profissional e financeira, mas que se encontra desafiado em sua identidade por figuras femininas emocionalmente instáveis ou distantes. Para Ramos, Marcelo é um personagem que articula uma combinação específica entre avidez sexual e certo niilismo, apresentando como móvel “a afirmação narcisista do ‘Eu’ masculino” (Ramos, 2001).

Há, no entanto, outra personagem recorrente na filmografia de Khouri, desta vez ligada a seu estudo de figuras femininas. Trata-se de Ana, quase sempre uma jovem em processo de descoberta da vida sexual, presente em *As Amorasas*, *Forever*, *O Desejo* e outros. Durante a década de 1970, Khouri realizou dois filmes de horror de matriz gótica protagonizados por jovens Anas. Esses filmes, ambientados em cidades brasileiras identificadas com o clima temperado e frio, e não com o ambiente tropical quase sempre relacionado ao cinema brasileiro, são *O Anjo da Noite* (1974), filmado na cidade de Petrópolis (região serrana do Rio de Janeiro, no sudeste do país), e *As Filhas do Fogo* (1978), filmado nas cidades vizinhas de Gramado e Canela (região serrana do estado do Rio Grande do Sul, no sul do país). Tendo em vista a primeira dessas obras (*O Anjo da Noite*), cujo argumento parece inspirado no clássico literário *A Volta do Parafuso* (*The Turn of the Screw*, Henry James, 1898) e em sua mais famosa versão cinematográfica, *Os Inocentes* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961), este trabalho pretende compreender como o cineasta solucionou a “aclimatação” do repertório do horror gótico de origem britânica à paisagem, à história e à condição feminina no Brasil no final do século XX. Nossa intenção é sugerir que, ao realizar esse processo, o cineasta construiu uma reflexão sobre o ambiente social brasileiro da década de 1970 que pode ter exercido influência sobre outros filmes nacionais.

2. Gótico feminino como referência para um filme de horror

Por trazer uma história de violência calcada em algum tipo de atividade potencialmente sobrenatural, *O Anjo da Noite* pode ser considerado um filme de horror³ –e um dos mais relevantes filmes desse gênero já realizados no Brasil.

3 Em *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*, Noel Carroll (1999, p. 53) classifica o horror artístico

Sabe-se que, até o começo dos anos 2000, o país reunia poucas produções de horror em sua cinematografia⁴, embora trouxesse em seu panteão o realizador mundialmente famoso José Mojica Marins (1939-), mais conhecido como Zé do Caixão (ou Coffin Joe). A fama nacional de Mojica a partir dos anos 1960, assim como o reconhecimento internacional que ele obteve desde a década de 1990, acabaram por ofuscar o trabalho de outros diretores brasileiros que também fizeram filmes de horror, entre os quais o próprio Khouri, e também Carlos Hugo Christensen (1914-1999) e Jean Garrett (1943-1996). Hoje, quando se observa uma mudança notória nesse quadro, com dezenas de longas-metragens de horror sendo lançados anualmente no país desde o começo da segunda década dos anos 2000⁵, torna-se relevante destacar as experiências de outros diretores, para além do legado de Mojica Marins.

O Anjo da Noite está sendo aqui considerado como uma obra importante para o horror nacional por pelo menos três razões. Primeiro, por sua possível influência sobre alguns dos jovens cineastas hoje em atividade no país, como veremos ao final deste trabalho. Em segundo lugar, pelo reconhecimento que o filme obteve na época de seu lançamento. Por exemplo, em 1974, O Anjo da Noite recebeu três premiações no Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, então o maior do país: Melhor Direção (para Khouri), Melhor Ator (para Eliezer Gomes) e Melhor Direção de Fotografia (para Antonio Meliande). O filme foi também um dos raros longas-metragens brasileiros de horror premiados em festivais internacionais dedicados ao gênero, quando foi agraciado com o Prêmio Especial do Júri na sétima edição do Festival Internacional de Cinema Fantástico e de Terror de Catalunya, em Sitges, na Espanha, em 1974. O terceiro aspecto que faz de O Anjo da Noite um filme importante para o gênero no Brasil tem a ver com seu estilo contido e ambíguo, que se diferencia do modelo mais explícito, irreverente e popular adotado por cineastas que seguiam os passos de Mojica Marins. O filme de Khouri parece estar ligado a outra tendência surgida no cinema brasileiro na década de 1950, e que voltaria à tona em momentos pontuais: a do *gótico feminino* (Canepa, 2011).

O gótico feminino foi um filão ou subgênero cinematográfico muito popular no Brasil e em outros países latinos – como México, Argentina e Itália – nas décadas de 1940 e 1950, no mesmo período em que estava sendo amplamente explorado por Hollywood. Sua popularidade, assim como suas origens literárias, suas relações com o gênero horror e seus desdobramentos nas décadas seguintes em várias partes do mundo, são ainda hoje objeto de discussão entre pesquisadores de cinema. Sob a liderança de nomes como David O. Selznick, Alfred Hitchcock, George Cukor e Fritz Lang, os filmes hollywoodianos ligados ao gótico feminino

como o afeto construído por um gênero narrativo (o horror) que é voltado a histórias de violência cuja origem está relacionada a algum tipo de força ou atividade sobrenatural.

4 Em catálogo da mostra O Horror no Cinema Brasileiro, Puppo (2009) levantou um total de 150 filmes de longa-metragem de horror realizados no Brasil entre 1936 e 2009.

5 Sobre o tema: Canepa, 2016, p. 122-125.

têm, entre seus representantes, clássicos como *Rebecca: A Mulher Inesquecível* (Alfred Hitchcock, 1940), *Suspeita* (*Suspicion*, Alfred Hitchcock, 1944); *À Meia Luz* (*Gaslight*, George Cukor, 1944), *O Segredo da Porta Fechada* (*The Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1948) e outros. Suas histórias quase sempre têm início quando mulheres jovens, geralmente recém-casadas, têm motivos para acreditar que seus maridos, em sua maioria homens viúvos ou mais velhos, desejam matá-las.

A esse respeito, vale começar mencionando o trabalho da pesquisadora Mary Ann Doane, que publicou, em 1987, o ensaio *The Desire to Desire: The Woman's Films of The 1940's*, no qual examinava um grupo de filmes hollywoodianos, pertencentes a diferentes gêneros, que se caracterizavam por ter como protagonistas personagens femininas. Esses “filmes de mulher” examinados por Doane podem ser descritos como obras cujo foco narrativo está em uma personagem feminina central que deve “lidar emocional, social e psicologicamente com problemas específicos derivados do fato dela ser mulher” (Basinger, 1993, p. 20). Tal pretensão narrativa, em plena década de 1940, fez com que a maior parte dessas histórias estivesse ligada aos temas das esferas doméstica, familiar e amorosa heterossexual, privilegiando o elogio ao amor materno, à pacificação do lar, à fidelidade e ao auto-sacrifício das mulheres em nome da preservação do status quo patriarcal. Mas, em meio a esse conjunto de filmes, Doane observou a existência de um híbrido ao qual denominou de “filme da mulher paranoica” (*paranoid woman's film*, Cf. Doane, 1987, p. 123). Trata-se de um tipo de obra com temática feminina ligada à tradição gótica, feita nos moldes do *thriller* de mistério e do horror. Entre os representantes dessa tendência híbrida, a autora destacava justamente o conjunto de filmes já mencionados, como *Rebecca*, *À Meia Luz* e outros.

Doane classificou esses filmes como paranoicos porque, segundo ela, o sentimento de ameaça vivido pelas mulheres é colocado sob suspeita, estando sujeito a uma longa investigação que deve verificar a validade do olhar feminino. Para a autora, nesses filmes, a inferioridade psicológica e social da mulher é o maior motivo de seu próprio terror (Doane, 1987, p. 123). Mas, como observa Jancovich no texto *Crack-up: Psychological Realism, Generic Transformation, and the Demise of Paranoid Woman's Films* (2007, p. 04), também não é raro que, nesses filmes, a loucura da mulher seja representada como resultado de uma personalidade masculina patológica, fazendo com que o processo de investigação acabe por dar razão à vítima. Nessas obras, portanto, a tensão provocada pela desigualdade de poder entre os gêneros fica em evidência, prefigurando enfrentamentos que ocorreriam nas décadas seguintes, com o fortalecimento dos movimentos feministas. Não por acaso, Helen Hanson (2007, pp. 10; 225-228) destaca o envolvimento de inúmeras mulheres na criação desses filmes, o que inclui não apenas atrizes (como Joan Fontaine, Figura 1, e Ingrid Bergman, Figura 2), mas também roteiristas como Sally Benson, Alma Reville e Joan Harrison.

Figuras 1 e 2. Cartazes dos filmes *Suspicion* (1944) e *Gaslight* (1944).



Fonte: Internet Movie Database – <http://www.imdb.com>

Os filmes de mulheres paranoicas foram identificados por outros autores com diferentes denominações, como *melodramas feministas freudianos* (“*Freudian feminist melodramas*”, Cf. Elsaesser, 1987, p. 59) e *filmes góticos femininos* (“*female gothic films*”, Cf. Hanson, 2007). Essas denominações atentam para os vínculos das histórias de mulheres paranoicas com duas tradições que remontam ao século XVIII: a do romance sentimental, gênero derivado do melodrama, que moldaria grande parte das narrativas populares dali em diante; e a da literatura gótica, tendência do pré-romantismo surgida na Inglaterra no final do século XVIII, e que estaria na base da literatura de horror desenvolvida na Europa e nos EUA a partir do século XIX.

As origens do melodrama e do gótico no século XVIII coincidem historicamente no período de decadência do *Ancien Régime* na Europa ocidental, e por isso compartilham diversas características, entre as quais o maniqueísmo, a desconfiança em relação aos personagens aristocráticos, a relação ambígua com a natureza, o exagero na representação. Outra estratégia compartilhada é o interesse pela experiência feminina, o que permitiu a multiplicação não apenas das personagens mulheres, mas também das leitoras e escritoras –como Ann Radcliffe, as irmãs Emile e Charlotte Brontë, Jane Austen e outras. Há ainda mais um ponto em comum, que é a recorrência de alguns temas, entre os quais o das mulheres jovens que, em razão de algum infortúnio, vão parar nas mãos de homens perigosos, não raro proprietários de terras ou religiosos, que as man-

têm presas a alguma tradição cruel⁶. Tais semelhanças fazem com que, frequentemente, o melodrama feminino e o gótico feminino caminhem juntos.

No que tange à ligação com o gênero horror, tem-se nas obras góticas, de maneira geral, o irracionalismo e o medo constante da morte, aliados a uma representação que sugere o sobrenatural e o fantasmagórico como potências maléficas. Como observam Santos e França (2016, p. 04), a “visão de mundo gótica”, traz uma compreensão negativa do mundo moderno, que dá origem a obras cujo interesse não está em retratar virtudes como a bondade, a harmonia ou sentimentos edificantes, “mas sim seus polos antitéticos –os crimes, os vícios, a crueldade e tudo o que há de repulsivo e obscuro na experiência humana” (Santos & França, 2016, p. 04). O gótico teve papel fundamental na constituição do horror como gênero literário ao longo do século XIX, e uma das consequências disso foi um certo lugar dado à experiência feminina –como se observa, por exemplo, na posição central ocupada pela escritora Mary Shelley (de *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*, 1818)– para histórias desse gênero, ou na existência de protagonistas femininas em obras influentes como a história de vampiras *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu.

A ligação entre o horror, o gótico feminino e o melodrama é explicitada no século XX, quando se observa a história do horror cinematográfico. Nas primeiras décadas do século, havia uma clara preferência por tramas centradas no universo masculino –como no primeiro ciclo de horror do estúdio Universal, nos EUA, na década de 1930, que trouxe personagens como Drácula, A Múmia, O Lobisomem, o cientista Frankenstein e sua criatura, por exemplo. Mas, a partir da década de 1940, como observa David Greven (2011), o gótico feminino ganhou popularidade, transfigurando-se, a partir dos anos 1960, em representações mais horríficas e explícitas. Para o autor, nesse sentido, o gótico feminino tomou, a partir dos anos 1960, “uma forma nova e significativa no filme de horror moderno, que repropõe o melodrama feminino e o expande a partir do precedente de *Psicose*, de Hitchcock, em 1960” (Greven, 2011, p. 2).

As observações de Greven podem ser confirmadas se observarmos clássicos do cinema de horror protagonizados por mulheres a partir desse período, como *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary’s Baby*, Roman Polanski, 1968), *Carrie: A Estranha* (*Carrie*, Brian De Palma, 1977), *O Babadook* (*The Babadook*, Jennifer Kent, 2014), *A Bruxa* (*The Witch*, Robert Eggers, 2015), entre dezenas de outros. Nesses filmes, o espaço doméstico permanece como locus privilegiado para o horror feminino, e tradições imemoriais colocam as personagens em diferentes

6 Santos e França (2016, p. 05) destacam, nesse sentido, que uma origem comum do gótico feminino e do melodrama pode estar nos romances sentimentais *Pamela; or Virtue Rewarded* (1740) e *Clarissa or, the History of a Young Lady* (1748), ambos do escritor britânico Samuel Richardson (1689-1761), que teria estabelecido “[...] o arquétipo de protagonistas femininas inocentes, extremamente sensíveis e gentis, em enredos que se estruturavam, basicamente, como uma série de provações à virtude dessas personagens. [A]o final dessas narrativas, a protagonista é direcionada a dois tipos de desfechos possíveis: ou sua virtude é recompensada, como acontece com Pamela, ou então ela terá um fim trágico como forma de punição ou de redenção à perda de sua castidade, tal qual ocorre com a protagonista de outro romance de Richardson, *Clarissa or, the History of a Young Lady* [1748]”.

situações de perigo, nas quais o fato de serem mulheres está na raiz de seu infortúnio.

3. Gótico feminino brasileiro?

O gótico feminino literário encontrava relativa popularidade no Brasil desde o século XIX⁷ –em romances como *Encarnação* e *A Sucessora*⁸–, mas, nos anos 1940, no auge do ciclo de filmes de mulheres paranoicas de Hollywood, virou um fenômeno de vendas por causa do folhetim *Meu Destino É Pecar*, lançado em 1944 na revista *O Cruzeiro* por Suzana Flag (codinome do cronista e dramaturgo carioca Nelson Rodrigues). Após o sucesso extraordinário, a obra seria adaptada para o rádio por Juracy Correia, em 1945, e depois para os cinemas, em 1952, pelo diretor uruguaio Manoel Peluffo, contratado pela companhia paulista Maristela. O longa-metragem de Pelluffo foi precedido e seguido por outros filmes de “segundas mulheres”, como *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950, da Vera Cruz), *Presença de Anita* (Ruggero Jacobi, 1951, da Maristela) e *Chamas no Cafezal* (José Carlos Burle, 1954, da Multifilmes). Neles, tinham-se histórias de jovens mulheres que, por diferentes caminhos, tomavam o lugar de outras já falecidas, ou abandonadas e, eram obrigadas a enfrentar homens hostis em ambientes sombrios, assombrados ou inebriados por algum ritual de magia (Canepa, 2011). Como descreve Ismail Xavier, essas obras traziam “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).

Foi nesse período que Khouri encontrou espaço como diretor em um estúdio paulista –a empresa Brasil Filmes, herdeira da Vera Cruz– para realizar seu segundo longa-metragem, após uma experiência difícilíssima com o filme independente *O Gigante de Pedra*, que fora sua estreia na tela grande, em 1954. Em *Estranho Encontro* (1958), Khouri já demonstrava interesse por interpretações pessoais dos temas do gótico feminino (Figuras 3 e 4). O filme o consagraria como jovem autor relevante no panorama nacional, e ao mesmo tempo como uma espécie de nênese do cinema neorrealista que vinha começando a ser experimentado por diretores mais tarde ligados ao Cinema Novo brasileiro, como Nelson Pereira dos Santos⁹.

7 O trabalho recente de Daniel Serravalle Sá, *Gótico Tropical: O Sublime e o Demoníaco em O Guarani*, 2010, observa ecos da ficção gótica em uma obra fundamental de nossa literatura, *O Guarani* (1897), de José de Alencar.

8 A face mais reconhecida dessa tendência deu-se justamente por meio de histórias de jovens mulheres recém-casadas às voltas com o passado sombrio de seus maridos. Ana Lucia Enne (2008) aponta, entre eles, dois romances publicados entre 1878 e 1934 (*Encarnação* e *A Sucessora*).

9 Sobre o tema, Salles Gomes, 1981, p. 353-354.

Figuras 3 e 4. Foto de divulgação de *Estranho Encontro* (1958); Cartaz do filme.



Fonte: Cinemateca Brasileira - <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria002196>

Em *Estranho Encontro*, Khouri escreveu a história de um gigolô (Mário Sérgio) que, numa noite na estrada, salva uma jovem (Andrea Bayard) foragida das garras de um sádico (Luigi Picchi). Ele decide escondê-la na casa de campo de sua amante (Lola Brah), onde o novo casal acaba sofrendo um assédio triplo: do maníaco, que decide resgatar sua mulher-objeto; da amante traída, que deseja recuperar o amor perdido; do mordomo da mulher (Sérgio Hingst), figura sinistra possivelmente inspirada na temida Mrs. Denvers (Judith Anderson), a governanta de *Rebecca*. Filmado em preto e branco, *Estranho Encontro* explorava os altos contrastes, os ambientes sombrios e a construção da tensão entre poucos personagens, bem ao modo dos filmes hollywoodianos voltados ao gótico feminino. Trazia, ainda, na figura do maníaco interpretado por Luigi Picchi, uma representação da loucura masculina que já o aproximava de um personagem de horror. Chama a atenção, nesse sentido, o fato da caracterização do personagem sugerir que seu corpo poderia ser, de certo modo, “monstruoso”, em virtude de uma amputação –recurso frequente em narrativas de horror que apelam à deformidade física como revelação de aspectos ameaçadores das personagens.

Cerca de vinte anos depois, Khouri retomaria o tema do gótico feminino, porém absorvendo as mudanças que, ao longo dos anos 1960, incluíam uma ligação mais explícita com o gênero horror.

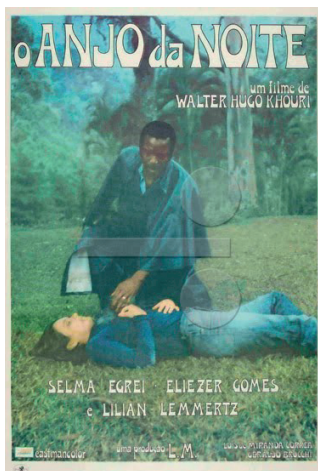
4. O Anjo da Noite

Uma das características mais marcantes das histórias góticas é o fato delas serem ambientadas em espaços antigos e tradicionais, como castelos, abadias, internatos, mansões ou conventos, revelando arquiteturas labirínticas e/ou

aprisionantes, nas quais se escondem violentos segredos que assombram e ameaçam as personagens (Delamote, 1990; Hanson, 2007). A frequência com que as personagens acuadas nesses espaços pertencem ao sexo feminino é tanta que Helen Hanson chega a citar a fórmula de Norma Holland e Leona Sherman que igualam o gótico à “imagem da mulher-mais-habitação” (Sherman & Holland citado por Hanson, 2007, p. 184). E este é o caso de Ana (Selma Egrei), protagonista de *O Anjo da Noite*, e também da protagonista sem nome da novela *A Volta do Parafuso*.

No filme de Khouri, Ana, uma jovem estudante universitária de classe média, é contratada como babá temporária de duas crianças –Marcelo e Carolina, interpretados por Pedro Coelho e Rejane Saliamis– que vivem em uma mansão em meio a um vale na cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro. Após ser recebida pelos pais (protagonizados por Fernando Amaral e Lilian Lemmertz), que estão a caminho de uma série de eventos de recepção à “Rainha”¹⁰, Ana é deixada sozinha com as crianças, e também com a dupla de empregados que moram na propriedade: a governanta Beatriz (mulher misteriosa e pouco presente, vestida de preto, interpretada por Isabel Montes) e o segurança Augusto (homem forte, de meia-idade, armado, presente na maior parte do tempo e vestido com uma longa capa de chuva escura, interpretado por Eliezer Gomes). Ao longo da primeira noite, Ana começa a receber insistentes telefonemas mudos, entrando numa espiral de pânico. Ela descobre que os telefonemas são dados por Marcelinho e Augusto –e este último, num acesso de loucura, mata a babá e as crianças ao amanhecer (Figura 5).

Figura 5. Cartaz de *O Anjo da Noite* (1974), que reproduz um dos planos finais.



Fonte: Cinemateca Brasileira - <http://bit.ly/2mxSewt>.

10 Possível menção à visita da Rainha Elizabeth II ao Brasil, em 1968.

O filme, escrito por Fernando César Ferreira e pelo próprio Khouri, que assinou com pseudônimo de Hugo Conrado, pode ser tratado, a princípio, como uma obra interessada em explorar lendas urbanas em torno do uso do telefone, como visto em filmes como *O Telefone*, primeiro episódio do longa *As Três Máscaras do Terror* (*I Tre Volti della Paura*, Mario Bava, 1963) e *Eu Vi Que Foi Você* (*I Saw What You Did*, William Castle, 1965). O tema gerava interesse no Brasil nos anos 1970, já que o país atravessava uma fase de urbanização e industrialização intensas. Esse fenômeno incluía a popularização dos meios tecnológicos de comunicação, o que acabou por favorecer o surgimento de inúmeras narrativas fantásticas, baseadas na ideia do contato espiritual por meio de aparelhos de telefones ou de fitas magnéticas (Canepa, 2012).

O próprio Khouri declarava interesse pelo assunto, conforme se verifica em entrevista dada por ele ao jornalista e crítico Jairo Ferreira, a quem ele manifestou sua fascinação pela chamada *parapsicologia*. Segundo ele, “[...] dentre as novas pesquisas surgidas e divulgadas em anos mais recentes (apesar de sua origem remontar há muito tempo) a que mais me fascinou foi a que se refere ao registro de vozes de pessoas aparentemente mortas em gravadores de fita magnética” (Ferreira, 1979). Segundo Khouri, “a conjunção de um elemento de alta tecnologia eletrônica e de um fenômeno parapsicológico marcante e estranho me pareceu algo fascinante e aterrador” (Ibidem). A atração dos cineastas brasileiros por esse tema pode ser confirmada pelo fato de que, no ano seguinte à produção de *O Anjo de Noite*, o diretor Carlos Hugo Christensen realizaria *Enigma para Demônios*, explorando de modo semelhante a ideia dos telefonemas misteriosos como instauradores de uma história de horror. Outros cineastas, como Jean Garrett, em *Excitação* (1976), e o próprio Khouri, em *As Filhas do Fogo*, também retomariam o assunto de diferentes maneiras (Canepa, 2012).

Ainda que as lendas urbanas em torno do uso do telefone tenham servido de inspiração para o filme de Khouri, é preciso apontar a relação de *O Anjo da Noite* com a novela *A Volta do Parafuso*, que se tornou, no século XX, um dos textos literários mais debatidos, tanto pelos estudiosos da literatura, quanto da psicanálise. A história original trazia uma jovem preceptora levada a atitudes extremas, após passar alguns meses isolada, com duas crianças e uma governanta, numa propriedade que ela acredita estar assombrada por fantasmas de dois ex-empregados: o casal de amantes formado pela antiga preceptora (Mrs. Jessel) e pelo capataz (Mr. Quint). A semelhança entre os *plots* é reforçada por declarações do próprio Khouri a respeito de sua admiração pela obra de James (Ferreira, 1979).

Mas *O Anjo da Noite* faz referência não apenas à novela, remetendo-nos também à sua mais conhecida adaptação para o cinema: o longa-metragem *The Innocents* (*Os Inocentes*, 1961), dirigido pelo britânico Jack Clayton e estrelado por Deborah Kerr. Conforme se observa, por exemplo, nas duas imagens reproduzidas a seguir, há planos cuidadosamente construídos com o objetivo

de aproximar as duas obras. No primeiro caso (Figura 6), vemos a babá sendo assombrada pelo fantasma do capataz Quint (Peter Wyngarde). No segundo (Figura 7), temos a jovem Ana observada pelo segurança Augusto.

Figuras 6 e 7. Frame de *The Innocents*; foto de divulgação de *O Anjo da Noite*.



Fonte: IMDB - <http://imdb.to/2nKfOax>.

Fonte: Cinemateca Brasileira - <http://bit.ly/2mxSewt>.

As semelhanças entre os filmes podem ser encontradas igualmente no destaque à carência afetiva das crianças e à sua calorosa ligação com a babá, num processo de sedução e dominação estabelecido desde o início. Além disso, tanto no filme de Clayton quanto no de Khouri, a casa isolada em meio à natureza parece ganhar vida própria por meio de sons misteriosos, sombras que se movem, objetos pontiagudos e movimentos de câmera que sugerem presenças não percebidas pelas personagens. Khouri não é sutil ao procurar esses efeitos por meio da disposição dos elementos em cena, da direção de arte e da edição de som. A construção visual de *O Anjo da Noite* dá grande destaque, por exemplo, ao fato do interior da casa assemelhar-se ao de um esquife, o que leva a própria Ana a deitar-se no meio da sala, imaginando-se morta, antes dos telefonemas começarem (Figura 8). Também os objetos espalhados pela casa, como armas de fogo e facas usados de forma decorativa, ou ainda estátuas de anjos segurando espadas, espreitam Ana o tempo todo, antecipando e depois reiterando as atitudes de Marcelinho e Augusto (Figura 9).

Figuras 8 e 9. Fotos de divulgação de *O Anjo da Noite*.



Fonte: Cinemateca Brasileira - <http://bit.ly/2mxSewt>.

Desse modo, quando os dois passam a perseguir a babá –tanto diretamente, surpreendendo-a em momentos de solidão contemplativa, quanto pelo assédio através dos vários aparelhos de telefone da casa– a atmosfera de ameaça constante à liberdade e à integridade física de Ana já estava sendo construída desde a chegada da jovem à casa, de modo semelhante ao que ocorre no filme de Jack Clayton, no qual a babá começa a ouvir vozes assim que pisa nos jardins da propriedade. A edição sonora de *O Anjo da Noite* também colabora para esse efeito, pois tem-se na casa um silêncio quebrado apenas pelo toque do telefone e pela presença de sons da natureza, principalmente do vento que agita as folhas das árvores, mas também de grilos e aves que habitam a espessa vegetação que cerca a mansão.

Mas, para que se examinem os sentidos construídos em *O Anjo da Noite*, pode ser mais interessante observar as variações introduzidas por Khouri à história original, pois é neste ponto que o diretor se mostra capaz de adaptar, ao Brasil dos anos 1970, a tradição gótica setecentista que já havia sido retrabalhada por James no final do século XIX, e depois por Clayton em 1960. Em *A Volta do Paraíso*, James retomara elementos da literatura gótica: a propriedade antiga assombrada por maldições passadas; a aristocracia decadente e libertina –representada pelo tio das crianças–; a mulher jovem, pobre e reprimida pelo pai religioso, aprisionada à casa por fantasmas; o abuso sexual das crianças –representado pelo casal de empregados falecidos que supostamente as assediam sexualmente, mas também pelo desejo da preceptora pelo menino Miles. Clayton, por sua vez, introduziu a leitura psicanalítica já praticada por diversos estudiosos da obra de James ao longo do século XX¹¹, e para isso foi auxiliado pela peça teatral escrita por William Archibald na década de 1950, e também pelo roteiro co-escrito pelo próprio Archibald, com John Mortimer e Truman Capote. O roteiro desse trio de autores sugere constantemente a possibilidade de a protagonista sofrer alucinações sugeridas por sua própria imaginação.

Já Khouri parece fazer uma operação um pouco diferente ao adaptar as ideias para o Brasil dos anos 1970. Em primeiro lugar, nota-se que o drama do abandono das crianças é amenizado no filme brasileiro, pois não se trata mais de órfãos entregues pelo tio sedutor a uma tutora inexperiente, mas de duas crianças cujos pais ficarão ausentes por apenas alguns dias. Essa alteração transforma o fato trágico e extraordinário em acontecimento cotidiano, o que favorece o aspecto de lenda urbana buscado pelo filme. A mudança atualiza a trama e permite que Khouri introduza questões recorrentes em sua obra, já adiantadas na primeira parte deste artigo.

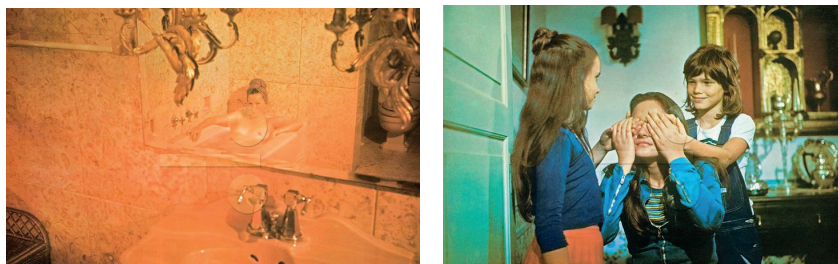
11 O exemplo mais influente dessa leitura se encontra no ensaio de Edmund Wilson, *The Ambiguity of Henry James*, publicado originalmente na edição de abril-junho da revista *Hound and Horn*, em 1934 (Dunne, 1945, p. 160-190). A afirmação de que a jovem narradora representa, na verdade, um caso de neurose e repressão sexual, e de que as aparições dos fantasmas são resultado de suas alucinações, abriu um novo leque de interpretações para uma novela já extensamente debatida desde sua publicação, e que provocou diversas discussões entre os críticos sobre a existência ou não dos fantasmas, conhecida como a controvérsia entre “aparecidos” e “não-aparecidos” (Gutman, 2005).

Uma delas é o estudo do comportamento dos indivíduos das classes altas na sociedade brasileira moderna –retratado nos pais das crianças, apresentados como adultos narcisistas e incapazes de estabelecer com a babá uma relação profissional. Esse aspecto ganha destaque já nos minutos iniciais de *O Anjo da Noite*, quando Ana viaja de ônibus em direção a Petrópolis, e o filme mostra a leitura de uma carta com orientações do pai das crianças, exigindo que a babá contratada tenha “boa aparência” –o que sugere, além do sentido evidente de atributos físicos ligados à beleza, também um sentido eufemístico de “brancura”¹². Pouco depois, a mãe não disfarça sua surpresa e irritação ao constatar a beleza, a juventude e a origem social de Ana.

Outro tema recorrente na obra de Khouri é a representação do processo de distanciamento/substituição da figura materna na formação da identidade masculina, visto, por exemplo, em um de seus filmes mais famosos, *Amor Estranho Amor*, no qual um homem relembra dias de sua infância passados entre várias mulheres belas, ao lado da mãe, que trabalhava como prostituta em um bordel. Em *O Anjo da Noite*, esse tema ganha destaque inicialmente pela busca de atenção materna de Marcelinho – que, sem sucesso, desvia seu foco para Ana de maneira doentia.

Esses dois aspectos ganham espaço não apenas na trama, mas também em construções visuais, como se percebe nas duas figuras a seguir. Na primeira (Figura 10), a mãe, ao receber Ana para dar-lhe as primeiras instruções, comporta-se como um objeto ornamental “engolido” pela casa, mantendo uma postura distante que será depois estendida ao próprio filho, que a procura para se despedir. Na segunda (Figura 11), Marcelinho reproduz, ao lado da irmã, o processo de sedução de Ana.

Figuras 10 e 11. Fotos de divulgação de *O Anjo da Noite*.



Fonte: Cinemateca Brasileira - <http://bit.ly/2mxSewt>.

Em *O Anjo da Noite*, as preocupações com as relações entre pais e filhos, assim como o destaque aos problemas relativos à questão da identidade sexual

¹² Como notam diversos autores, entre os quais Alves (2012, p. 33), o critério de “boa aparência”, quando usado no Brasil para fins de processos seletivos de empregados, funciona muitas vezes como sinalização de veto a pessoas de ascendência não-europeia, já que os valores ligados à brancura são vistos como muito positivos pela sociedade brasileira.

masculina, se apresentam como uma espécie de contraponto, ou negativo, de *A Volta do Parafuso*. Na novela, a babá parece transferir seu desejo inicialmente para o tio das crianças, depois para o fantasma do amante de sua falecida antecessora (Quint), e finalmente para o menino Miles, cuja morte ela acaba provocando ao tentar exorcizar seu suposto fantasma. Em *O Anjo da Noite*, há também três homens, todos à espreita de Ana: o responsável pelo menino, no caso, seu pai; o empregado da casa (Augusto), com quem Marcelinho compartilha os telefonemas; e o próprio Marcelinho. Porém, o processo destrutivo não ocorre pelas atitudes da babá, e sim pelo descontrole do desejo masculino.

Por isso, a ideia de trazer duas figuras masculinas em posição, a princípio, de obediência à Ana é um achado no roteiro de Khouri. A partir dela, o autor aproveita para explorar ambiguidades não apenas sexuais, mas também sociais, já que Marcelinho é patrão, mas criança, e o vigia deve obedecer à Ana, mas é o único na casa que tem acesso livre às armas (Canepa, 2015, p. 166). E será o desconforto dessas duas figuras masculinas diante de Ana que levará à tragédia que se desenrola ao amanhecer (Figuras 12 e 13).

Figuras 12 e 13. Fotos de divulgação de *O Anjo da Noite*



Fonte: Cinemateca Brasileira - <http://bit.ly/2mxSewt>.

A questão racial também parece ser aventada no microcosmo construído em *O Anjo da Noite*. Pois o vigia Augusto, apresentado inicialmente como um homem calmo e solícito, vai se tornando, com o passar das horas, cada vez mais perturbado, o que culmina no surto de violência que sofre ao amanhecer – e ele é o único personagem negro que veremos ao longo de todo o filme. De certa forma, pode-se sugerir que a chegada de uma jovem trabalhadora branca, contratada para fazer um serviço doméstico – função tipicamente atribuída, ao longo da história do Brasil, a pessoas em situação de escravidão e por seus descendentes –, causa um conflito irreconciliável entre o modo arcaico e moderno de trabalho na antiga casa em Petrópolis. Essa cidade, conhecida por ter abrigado a família real portuguesa – responsável por instituir e manter a escravidão da população negra trazida forçadamente ao país –, é ainda hoje tratada como a mais “aristocrática” do Brasil. Tal impressão é reforçada, no filme, pela viagem dos donos da casa para as festividades de recepção a uma Rainha.

A partir dessas observações, é possível sugerir uma interpretação sociológica aos acontecimentos narrados em *O Anjo da Noite*, pois o vigia Augusto parece sentir-se dominado e amedrontado por forças ancestrais presentes na casa. Em vários momentos do filme, ele se vê solitário diante de coleções de armas de fogo expostas nas paredes, escuta sons estranhos cuja fonte não consegue identificar, coloca-se ao lado de retratos pintados de velhos moradores da casa, que parecem exercer uma força maléfica sobre ele. Assim, ao tematizar a latência de conflitos passados concentrados numa casa que pertence a uma família possivelmente aristocrática, isolada em meio à natureza selvagem, *O Anjo da Noite* recupera certa ambiência gótica sem ignorar o fato de que se trata de uma trama de ficção contextualizada num país cujo passado está sustentado na escravidão da população negra. A dinâmica laboral e étnica representada na casa de Petrópolis sugere uma compreensão mais abrangente das maldições passadas, como se não dissessem respeito apenas aos proprietários da mansão e a seus funcionários, mas a um sentido de História mais ampliado, ancorado em uma perspectiva pessimista –que é característica da tradição gótica.

Khouri voltaria ao gótico feminino em 1978, com *As Filhas do Fogo*. Nota-se, nessa obra, outras semelhanças com *O Anjo da Noite*, como a escolha de uma região fria e serrana como locação, a presença da atriz Selma Egrei e a combinação dos temas clássicos com tecnologias de comunicação contemporâneas. O filme recebeu uma análise definitiva, sob o ponto de vista do gótico, no texto *The Daughters of Fire: Walter Hugo Khouri's Female Gothic*, de Daniel Serravalle de Sá (2012).

5. Gótico brasileiro no século XXI e a herança de *O Anjo de Noite*

Na década de 1970, a ditadura civil-militar que se instalara desde 1964 exerceu um enorme poder de censura sobre a produção cultural brasileira, tendo um papel decisivo na definição dos caminhos seguidos pelo audiovisual nacional, num período de grande expansão da indústria cultural como um todo. Nesse contexto, o cinema popular ligado aos temas do erotismo –que inclui, como vimos, grande parte da obra de Khouri– acabou adquirindo uma função ambígua. Ao mesmo tempo em que estava impedido (e talvez nem sempre tivesse o interesse) de realizar abertamente a crítica ao sistema político dominante, esse cinema era obrigado a lidar com temas ligados a certa modernização dos costumes locais, decorrentes do acelerado processo de urbanização, o que permitiu novidades como a legalização do divórcio, debatido ao longo da década e legalizado em 1977, e o ingresso feminino massivo no mercado de trabalho formal.

Como nota Nuno Cesar de Abreu (2006, p. 143-144), o cinema erótico brasileiro dos anos 1970 buscou dialogar de modo produtivo com seu público, representando as mudanças profundas que se verificavam no comportamento de homens e mulheres, em obras como *Emmanuelle Tropical* (Anotónio Meliande,

1977), *Amada Amante* (Cláudio Cunha, 1978), *Mulher Objeto* (Sílvio de Abreu, 1981) e muitas outras. A moldura gótica que Khouri buscou dar a esse tema seria retomada por outros cineastas –alguns deles estrangeiros radicados no Brasil–, como o argentino Carlos Hugo Christensen (*A Mulher do Desejo*, 1975, Figura 14; *Enigma para Demônios*, 1975), o português Jean Garrett (*Excitação*, 1976; *A Força dos Sentidos*, 1979) e o chinês John Doo (*Ninfas Diabólicas*, 1977, Figura 15; *Uma Estranha História de Amor*, 1979). Filmes desses cineastas tematizaram as novas configurações das relações entre os sexos naquela década, sob o ponto de vista do terror masculino diante da decadência de seu espaço tradicional de poder, sendo obrigados a lidar com mulheres independentes e/ou donas de seu próprio desejo, em histórias nas quais as personagens femininas se apresentavam de formas ameaçadoras.

Figuras 14 e 15. Cartazes de *A Mulher do Desejo* (1975) e *Ninfas Diabólicas* (1977)



Fonte: Cinemateca Brasileira - <http://bit.ly/2n4tC2j>.

Fonte: Cinemateca Brasileira - <http://bit.ly/2nwYqGG>.

Quarenta anos depois de *O Anjo da Noite*, a segunda metade dos anos 2000 viu essa tendência retornar com outro formato no cinema brasileiro. Agora, os filmes de matriz gótica parecem privilegiar, como temas, as ameaças vividas pela classe média numa sociedade ainda profundamente desigual, mas que vê um acelerado processo de ascensão da classe trabalhadora, o que leva a dinâmicas de grande tensionamento no espaço urbano, observadas em diferentes análises da conjuntura brasileira, como as de Christian Dunker (2015) e Vladimir Safatle (2015).

Parece ser esse o caso, por exemplo, de *Mate-me, Por Favor* (2014, Figura 16), longa-metragem de estreia da diretora e roteirista carioca Anita Rocha da

Silveira. Em *Mate-me Por Favor*, um grupo de garotas adolescentes que vivem na Barra da Tijuca –bairro distante do centro da cidade do Rio de Janeiro, e caracterizado por atrair um grande contingente de moradores de classe média ascendente– se veem ameaçadas pela presença de um misterioso assassino serial. Essas jovens, que estudam e vivem em condomínios repletos de grades e seguranças, e que são quase sempre apartadas da realidade urbana para além das fronteiras de seu bairro, são obrigadas a lidar com a presença de um suposto intruso que elimina suas colegas uma a uma. Para elas, o espaço de circulação diária, antes visto como protegido de quaisquer ameaças externas, passa a ser ressignificado como um labirinto de onde pode surgir, a qualquer momento, uma explosão de violência. Tal situação joga as garotas em uma espiral de paranoia, medo e fascínio pela morte, fazendo com que a protagonista Bia, interpretada por Valentina Herszage, passe a se identificar, de maneira por vezes doentia, tanto com as vítimas quanto com o próprio assassino.

Figuras 16 e 17. Cartazes dos filmes *Mate-me Por Favor* (2014) e *Os Famosos e os Duendes da Morte* (2009).



Fonte: Internet Movie Database - <http://www.imdb.com>.

Mate-me Por Favor está relacionado a outros longas-metragens brasileiros recentes –*Famosos e os Duendes da Morte* (Esmir Filho, 2009, Figura 17); *Os Inquilinos* (Sergio Bianchi, 2009); *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011)– que produzem experiências limítrofes com o gênero horror por meio e procedimentos ligados à tradição gótica. Tais experiências incluem a introdução de fragmentos narrativos e situações como a existência de monstros presos a paredes, de espaços mal-assombrados, de fantasmas e de assassinos em série. Percebe-se, ainda, que os realizadores desses filmes lançam mão de recursos de

estilo góticos, tais como a encenação que remete a aparições fantasmagóricas, os cenários labirínticos, as imagens de corpos violentados. Diante dessas obras, o espectador se identifica com a percepção das personagens de que a qualquer momento algo terrível pode acontecer – e não apenas por estarem diante de forças sobrenaturais ou insanas, mas também em função de mazelas estruturais da sociedade brasileira.

Trata-se de procedimentos até certo ponto comparáveis ao de Khouri em *O Anjo da Noite*, filme no qual motivos da ficção gótica aparecem articulados a temas como o isolamento alienante das classes altas e a desigualdade social. Talvez esse senso de destruição iminente, adaptado da sensibilidade gótica para a realidade brasileira, se deva a uma percepção ansiosa de diferentes processos de modernização. Na época de *O Anjo da Noite*, a modernização do país se dava, por exemplo, pela urbanização e pela mudança na posição social das mulheres trabalhadoras. Nos anos 2000, a modernização se dá, em parte, por um processo recente de redução da miséria por meio de programas de renda mínima, com a ascensão do sub-proletariado brasileiro à classe trabalhadora (Singer, 2012).

Assim, pode-se sugerir que esses filmes brasileiros, pensados a partir de um diálogo com o gótico setecentista também vislumbraram um mundo instável, no qual a violência, compreendida como maldição herdada de ações passadas e, ocorridas não apenas na esfera individual, é anunciada constantemente, denunciando inúmeros temores diante da decadência de certas tradições profundamente arraigadas na sociedade. Não por acaso, o surgimento dos filmes mencionados a partir da segunda década dos anos 2000 antecipou, de certo modo, a crise institucional ocorrida ao longo de 2016, quando as classes médias brasileiras lideraram manifestações em defesa da instauração de processo de *impeachment*, que culminou com a saída da presidente Dilma Roussef, representante do projeto político-econômico descrito por Singer (2012), e que havia sido reeleita em 2014. Nos protestos que levaram ao afastamento de Roussef, ficaram evidentes, em múltiplas manifestações públicas – tanto nas ruas quanto na mídia tradicional e nas redes sociais –, aspectos de ódio de classe, de racismo e um indisfarçável incômodo relativo a possíveis mudanças nas relações de trabalho e ocupação do espaço urbano no Brasil (Singer & Loureiro, 2016).

Nesse caso, *O Anjo da Noite* pode ser pensado, talvez, como um preâmbulo não tão distante de um tipo de observação da sociedade brasileira com inspiração gótica. O filme de 1974, nesse sentido, pode revelar certa intuição de seu diretor sobre a força destrutiva de tradições herdadas do regime patriarcal e escravocrata. No ano de lançamento de *O Anjo da Noite*, as ruínas desse regime ainda se encontravam por demais visíveis no Brasil. Mas, hoje, parecem ter se reerguido, como fantasmas irreconciliáveis, prontos a lançar sua força sombria sobre a realidade.

Referências bibliográficas

- Abreu, N.C.P. (2006). *Boca do Lixo: Cinema e Classes Populares no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp.
- Alves, L. (2012). O valor da branquira: considerações sobre um debate pouco explorado no Brasil. *Cadernos Cenpec*, São Paulo, 2(2), 29-46. Recuperado de <http://bit.ly/2mUJ9l1>.
- Basinger, J. (1993). *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women (1930-1960)*. London: Chatto and Windus.
- Canepa, L. (2011). Filmes brasileiros de mulheres paranoicas: as segundas mulheres e o horror no cinema brasileiro. *E-Compós - Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Brasília, 14(1), 1-17. Recuperado de: <http://bit.ly/2mUJcxd>.
- Canepa, L. (2012). Tecnologias da comunicação, horror e ficção científica: O caso de três filmes brasileiros. *Revista Contemporânea - Comunicação e Cultura*. Salvador, 10(1), 223-238. Recuperado de <http://bit.ly/2m78vx1>.
- Canepa, L. (2015). Experiências brasileiras com a ficção gótica: Khouri, Christensen e o gótico feminino. En Aguilera, Y. (Ed.). *Imagem e Exílio: Cinema e Arte na América Latina* (pp. 150-172). São Paulo: Discurso Editorial.
- Canepa, L. (2016). Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações. En Cardoso, J.B.C.; Santos, R.E. (Eds.). *Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo* (pp. 121-144). São Caetano do Sul: USCS. Recuperado de <http://bit.ly/1Uu36rw>.
- Carroll, N. (1999). *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus.
- Delamote, E. C. (1990). *Perils of the Night: A feminist study of the nineteenth-century gothic*. New York: Oxford University Press.
- Doane, M. A. (1987). *The Desire to Desire: The Woman's Films of The 1940's*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dunker, C. I. L. (2015). *Mal-estar, sofrimento e sintoma: Uma psicopatologia do Brasil entre-muros*. São Paulo: Boitempo.
- Dupee, F.W. (1945). *The Question Of Henry James*. Nova Iorque: H. Holt & Company.
- Elsaesser, T. (1987). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. En Gledhill, C. (1987) (Ed.) *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI.
- Enne, A. L. (2008). Romances de segunda esposa: o Brasil entre a tradição e a modernidade. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho *Cultura das Mídias*, no XVII Encontro da Compós. UNIP, São Paulo. Recuperado de: <http://bit.ly/2nKnXvC>.
- Ferreira, J. (1979, março 5). Os Mundos paralelos de Khouri. *Jornal Folha de São Paulo*: São Paulo.
- Greven, D. (2011). *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The woman's film, film noir and modern horror*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.

- Gutman, G. (2005). The Turn of the Screw: Sobre Henry James, William James, cérebros e fantasmas. *Alea*. Rio de Janeiro, 7(1), 79-100. Recuperado de <http://bit.ly/2m78GZd>.
- Hanson, H. (2007). *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and The Female Gothic*. Londres/Nova Iorque: I.B.Tauris.
- James, H. (2006 [1898]). *A Volta do Parafuso*. São Paulo: Landmark.
- Jancovich, M. (2007). Crack-Up: Psychological Realism, Generic Transformation And The Demise Of Paranoid Woman's Films. *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*. 3. Recuperado de <http://bit.ly/2nx76gg>.
- Puppo, E. (Ed.) (2009). *O Horror no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Heco Produções. Recuperado de <http://bit.ly/2mxVdoX>.
- Ramos, F. (2001). A coisa da imagem e a preponderância do afeto. En Puppo, E. (Ed). *Walter Hugo Khouri Retrospectiva – Meio século de cinema*. São Paulo: Heco Produções, 2001. Recuperado de <http://bit.ly/2mUJK6k>.
- Sá, D. S. (2012). The Daughters of Fire: Walter Hugo Khouri's female gothic. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, 62, 293-318.
- Salles Gomes, P. E. (1981). Rascunhos e exercícios. *Crítica de cinema do Suplemento Literário*. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme.
- Santos, A.P. A. & França, J. (2016). A representação da personagem feminina na literatura gótica brasileira. *Trem de Letras*. Alfenas, 2016, 1(3), 04-14. Recuperado de <http://bit.ly/2nxghO2>.
- Safatle, V. (2015). Prefácio: Depois dos muros de Alphaville, o mato. En Dunker, C. I. L. (2015). *Mal-estar, sofrimento e sintoma: Uma psicopatologia do Brasil entre-muros* (pp. 9-12). São Paulo: Boitempo.
- Singer, A. (2012). *Os sentidos do Lulismo: Reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Cia das Letras.
- Singer, A. & Loureiro, I. (2016). Apresentação: Elementos para uma cartografia do desenvolvimentismo lulista. En Singer, A. & Loureiro, I. (Eds). *A que ponto chegamos?* (pp. 9-21). São Paulo: Boitempo.
- Xavier, I. (2001) *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra.
- Xavier, I. (2003). *O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac e Naify.