UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARCELLA GRECCO DE ARAUJO

Cleo de Verberena: cineasta brasileira

São Paulo
2021

MARCELLA GRECCO DE ARAUJO

Cleo de Verberena: cineasta brasileira

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutora em Meios e
Processos Audiovisuais

Área de concentração:
História, Teoria e Crítica

Orientadora:
Profa. Dra. Esther I. Hamburger

São Paulo
2021

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Araujo, Marcella Grecco de
Cleo de Verberena: cineasta brasileira / Marcella Grecco
de Araujo ; orientadora, Esther Hamburger . -- São Paulo,
2021.

288 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e
Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Cleo de Verberena 2. cinema silencioso 3. pioneiras
do cinema 4. mulheres na história I. Hamburger , Esther
II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Janus

Universidade de São Paulo

ATA DE DEFESA

Aluno: 27161 - 10385902 - 1 / Página 1 de 1

Ata de defesa de Tese do(a) Senhor(a) Marcella Grecco de Araujo no Programa: Meios e Processos Audiovisuais, do(a) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Aos 07 dias do mês de maio de 2021, no(a) realizou-se a Defesa da Tese do(a) Senhor(a) Marcella Grecco de Araujo, apresentada para a obtenção do título de Doutora intitulada:

"Cleó de Verberena: cineasta brasileira"

Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
Esther Imperio Hamburger	Presidente	ECA - USP	<u>APROVADA</u>
Eduardo Victorio Morettin	Titular	ECA - USP	<u>APROVADA</u>
Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo	Titular	UFSCar - Externo	<u>APROVADA</u>
Flavia Cesarino Costa	Titular	UFSCar - Externo	<u>APROVADA</u>
Sheila Schvarzman	Titular	UAM - Externo	<u>APROVADA</u>

Resultado Final: APROVADA

Parecer da Comissão Julgadora *

A banca destaca a excelência da pesquisa, a originalidade do tema e recomenda a publicação do trabalho.

Eu, _____, lavrei a presente ata, que assino juntamente com os(as) Senhores(as). São Paulo, aos 07 dias do mês de maio de 2021.

[Assinatura]
Eduardo Victorio Morettin

[Assinatura]
Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo

[Assinatura]
Flavia Cesarino Costa

[Assinatura]
Sheila Schvarzman

[Assinatura]
Esther Imperio Hamburger
Presidente da Comissão Julgadora

* Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em 11.05.2021 e, portanto, o(a) aluno(a) faz jus ao título de Doutora em Ciências obtido no Programa Meios e Processos Audiovisuais.

Prof. Dr. Mário Vidóira
Presidente da Comissão de Pós-Graduação

Cinearte, 18 fev. 1931.

À Jacyra Martins da Silveira, que se permitiu sonhar e
ser Cleo de Verberena

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Esther I. Hamburger pela oportunidade concedida quando do ingresso no programa e pelos anos de orientação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização da pesquisa através do processo 2017/13760-4.

Ao Rodolfo Melani, Judith Melani, Marcos Camargo, Aláude Soares Junior e Semiramis Melani pelas conversas, fotografias e pelo compartilhar de memórias a respeito de Jacyra Martins da Silveira e Cesar Melani.

Ao Prof. Máximo Barro pelas conversas, cafés, livros e compartilhar de conhecimento.

Ao Sergio Barcellos Ximenes pela documentação a respeito de Aristides Rabello e obra.

Às Profas. Dras. Luciana Corrêa de Araújo e Sheila Schvarzman que participaram da banca de qualificação, agradeço pela atenção, críticas e sugestões.

À Alice Gonzaga, pelo compartilhar de documentação do Acervo Cinédia.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de doutorado sanduíche em Nova Iorque que permitiu muito aprendizado.

À Profa. Dra. Jane Gaines, da Columbia University (NY), agradeço a orientação e oportunidade de intercâmbio e aprendizado durante o período do doutorado sanduíche.

RESUMO

Inserida em um movimento atual e transnacional de resgate da história de pioneiras no cinema, esta tese de doutorado aborda a trajetória de Cleo de Verberena, cineasta brasileira. Nascida Jacyra Martins da Silveira, em 1904, Cleo de Verberena fundou em São Paulo junto de seu marido, Cesar Melani, a EPICA-FILM, companhia através da qual dirigiu e protagonizou seu primeiro e único filme, o longa metragem silencioso *O Mysterio do Dominó Preto* (1931). No decorrer do texto, procuramos pensar a relação da mulher com o cinema no início do século XX de forma abrangente e também local, relacionando a experiência de Cleo com a de outras pioneiras e refletindo sobre as particularidades do fazer cinematográfico brasileiro no período. Para tanto, baseamo-nos, principalmente, em bibliografia sobre história do cinema e estudos de gênero e nos achados na Biblioteca Nacional, Cinemateca Brasileira e Acervo Cinédia sobre Cleo de Verberena, bem como em conversas com familiares. Por se reconhecer e ser reconhecida pela imprensa da época como cineasta e, por de fato ter exibido um longa metragem em circuito comercial, Cleo de Verberena pode ser considerada a primeira diretora brasileira. Alertamos, no entanto, que esta tese de doutorado não visa o defender de um posicionamento cronológico na história do cinema, mas apenas lançar luz à trajetória desta pioneira nacional.

Palavras-chave: Cleo de Verberena. Cinema silencioso. Pioneiras do cinema. Mulheres na história.

ABSTRACT

Inserted in a current and transnational movement to rescue the history of pioneer women in cinema, this doctoral thesis addresses the trajectory of Cleo de Verberena, a Brazilian filmmaker. Born Jacyra Martins da Silveira, in 1904, Cleo de Verberena founded in São Paulo with her husband, Cesar Melani, the EPICA-FILM, company through which she directed and starred her first and only film, the silent feature *The Mystery of the Black Domino* (1931). Throughout the text, we aimed to think about the relationship between women and cinema in the early twentieth century in a wide and also local way, relating Cleo's experience to that of other pioneers and reflecting on the particularities of Brazilian cinematography in the period. In order to do so, we rely mainly on bibliography on the history of cinema and gender studies and on the findings at the Brazilian National Library, Brazilian Cinematheque and the Cinédia Collection on Cleo de Verberena, as well as on conversations with family members. For recognizing and being recognized by the press of the period as a filmmaker and, for having in fact exhibited a feature film on a commercial circuit, Cleo de Verberena can be considered the first Brazilian filmmaker. We warn, however, that this doctoral thesis does not aim to defend a chronological position in the history of cinema, but only to shed light on the trajectory of this national pioneer.

Keywords: Cleo de Verberena. Silent cinema. Pioneers of cinema. Women in history.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
 1. A MULHER E O CINEMA NO INÍCIO DO SÉCULO XX	
1.1 ELAS IAM AO CINEMA	16
1.2 ELAS FAZIAM CINEMA	26
 2. UMA PIONEIRA NACIONAL	
2.1 JACYRA MARTINS DA SILVEIRA	44
2.1.1 Cesar Melani	49
2.2 CLEO DE VERBERENA	58
2.2.1 EPICA-FILM	63
2.2.2 Aristides Corrêa Rabello – Martinho Corrêa	69
 3. <i>O MYSTERIO DO DOMINÓ PRETO</i>	
3.1 VERSÕES DE ARISTIDES RABELLO	75
3.2 VERSÃO CINEMATOGRAFICA	89
 4. ASPECTOS TÉCNICOS DE <i>O MYSTERIO DO DOMINÓ PRETO</i> (1931), DE CLEO DE VERBERENA	
4.1 PRODUÇÃO	101
4.2 DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO	118
4.3 RECEPÇÃO E CRÍTICAS	131
 5. OUTROS PROJETOS E FIM DE UM CICLO	145
5.1 DE VERBERENA À JACYRA	153
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS	164
ANEXOS	17

INTRODUÇÃO

Testemunhamos hoje um fenômeno transnacional de (re)descoberta de mulheres que fizeram história. No campo do cinema, uma guinada em direção à confluência dos estudos de gênero, teoria do cinema e história do cinema vem revelando através de pesquisas, conferências, festivais, livros e outras iniciativas que mulheres estiveram, desde o início, envolvidas nas mais variadas esferas do fazer cinematográfico. Algumas trabalharam durante anos, com produções alcançando diferentes países, outras tiveram participações únicas ou esporádicas. Apesar dessa participação múltipla no desenvolvimento do cinema, como linguagem e indústria, suas histórias foram ignoradas ao longo de todos esses anos. O caso de Alice Guy é emblemático, pioneira francesa e mundial, no início do século XX ela já havia dirigido centenas de filmes e supervisionado outras centenas para a *Gaumont* na França e posteriormente para a sua própria companhia nos EUA, a *Solax*. Mesmo com prolífera produção e notável qualidade de trabalho, Alice Guy passou os últimos anos de sua vida reivindicando a autoria de suas obras e um espaço na história.

Atualmente, o caso das pioneiras norte-americanas vem recebendo bastante atenção, pela sua particularidade e quantidade de documentação disponível. Em 1972, Anthony Slide e Sharon Smith foram contratados para vasculhar os arquivos da biblioteca Margaret Herrick¹, de forma a darem início ao *American Film Institute Catalog: Feature Films, 1911-1920*. Em contato com documentos até então esquecidos, ambos se surpreenderam com os achados que os levaram a mesma conclusão: as mulheres tiveram uma participação massiva nos primeiros anos do cinema estadunidense. Numa época em que ninguém imaginava o futuro do cinema como indústria lucrativa e que a divisão de tarefas nos estúdios ainda não era bem definida, essas mulheres tiveram liberdade para empreender e experimentar variadas funções:

Mulheres cineastas (em uma ampla definição para incluir uma gama de atividades de produção) estavam presentes na maioria das esferas da indústria cinematográfica americana em 1909. No auge de suas atividades, entre 1918 e 1922, elas dirigiram 44 filmes de longa-metragem, lideraram mais de 20 produtoras, escreveram centenas de roteiros, tornaram-se agentes e ocuparam cargos como montadoras e

¹ Fundada em 1928 pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas e localizada em Beverly Hills, Califórnia, a biblioteca Margaret Herrick possui um dos mais importantes acervos devotado à história e ao desenvolvimento do cinema como arte e indústria.

chefes de departamentos de roteiro e publicidade. (MAHAR, 2006, p. 2, tradução nossa).

Em meados dos anos de 1920, entretanto, o cenário começou a mudar e as mulheres foram perdendo cada vez mais espaço à medida que o cinema se constituía como indústria. O encarecimento das produções, demandando acordos com banqueiros da Wall Street, a consolidação do *studio system*, com rigorosa divisão de tarefas para produção rápida e eficaz, e a verticalização dos estúdios, dando origem à imbatíveis cadeias de produção, distribuição e exibição, são comumente fatores apontados por pesquisadores da área para justificar o desaparecimento das pioneiras depois de um período de considerável atividade.

Ainda que esse campo de estudo tenha sido apontado por Slide e Smith nos anos de 1970, foi somente a partir da década de 1990 que se tornou objeto dos Estudos de Cinema e passou a ser visto com mais interesse. Como esclarece Cesarino (2019) “Na década de 1970, quando os estudos feministas de cinema ganharam força, ninguém imaginava que tantas mulheres haviam participado do período silencioso” (CESARINO, 2019, p. 19). Os achados de Slide e Smith foram desconsiderados até que “por volta de 1990, houve um novo interesse na pesquisa histórica do período silencioso, novas descobertas e publicações como o livro de Anthony Slide documentando um número surpreendente de cineastas da era silenciosa” (DALL’ASTA; GAINES, 2015, P. 14, tradução nossa). Neste contexto, algumas iniciativas surgiram como a conferência bianual *Women and the Silent Screen*, que vem ocorrendo desde 1999 e servindo de espaço para o debate e divulgação de descobertas na área. Outro evento com a mesma proposta é a também bianual conferência *Doing Women’s Film History*, que teve sua primeira edição em 2011. Estas conferências já ocorreram em países como Holanda, Canadá, Estados Unidos, México, Itália e Austrália e o caráter itinerante visa facilitar o acesso de pesquisadores e público em geral de diferentes partes do mundo.

Outra movimentação de grande relevância é o *Women Film Pioneers Project*², que teve início em 1993 por iniciativa de Jane Gaines e que desde 2013 conta com um site, com financiamento da *Columbia University*, nos Estados Unidos. O projeto tem caráter colaborativo e funciona como uma base de dados com informações sobre mulheres que trabalharam atrás das câmeras no período silencioso. Pesquisadores de todos os continentes

² WOMEN FILM PIONEERS PROJECT. Disponível em: <<https://wfpp.cdrs.columbia.edu>>. Acesso em: 30 out. 2020.

podem enviar perfis e artigos que, após analisados, passam a integrar o corpo do projeto. Até maio de 2021, o portal contava com o perfil de 311 pioneiras, configurando-se uma confiável matriz para o desenvolvimento de trabalhos na área.

Publicações mais extensas e aprofundadas sobre pioneiras diversas também vêm sendo publicadas. Giuliana Bruno (1993), por exemplo, escreveu sobre a cineasta napolitana Elvira Notari e Ángel Miquel (2000) documentou a história da atriz, produtora e diretora mexicana Mimí Derba. Já a experiência da francesa Alice Guy e da diretora estadunidense Lois Weber foram abordadas em algumas publicações como no livro de Alison McMahan (2002) e no de Shelley Stamp (2015), respectivamente. Em relação às brasileiras, podemos citar o trabalho de Ana Pessoa, que publicou em 2002 um livro sobre a atriz, produtora e diretora Carmen Santos. Além do aprendizado acerca destas mulheres e das suas obras, as diferentes pesquisas nacionais auxiliam na compreensão do contexto em que viviam, possibilitando um rico viés comparativo.

O interesse pelas pioneiras do cinema ocorreu de forma simultânea em uma série de países, porém, os resultados das buscas configuram-se distintos. Isso porque, como explicam Christine Gledhill e Julia Knight (2015), a descoberta de evidências da participação dessas mulheres depende da quantidade e da qualidade de materiais remanescentes do passado. Estes podem ter sido salvos deliberadamente, por sorte, ou nem mesmo salvos, já que, segundo as mesmas autoras, em países como a Índia, pesquisadoras como Debashree Mukherjee e Neepa Majumdar sofrem com a pouca prioridade que se deu ao arquivamento de filmes ou documentação do período. Além disso, “em muitos países, materiais de arquivo foram perdidos ou destruídos - como Michele Leigh observa em relação ao início do cinema russo - devido à guerra e à revolução” (GLEDHILL; KNIGHT, 2015, p. 4, tradução nossa).

No Brasil, o descaso governamental dificulta o trabalho de arquivamento, preservação e restauração do patrimônio histórico. Em relação ao período silencioso, em específico, pouco sobreviveu ao tempo e aos maus tratos. Os filmes hoje preservados, por exemplo, representam “menos de 10% do total produzido” (SOUZA, 2018, p. 175). A característica do material utilizado para filmagem na época, em película de nitrato, torna o seu armazenamento um desafio, já que o filme é altamente inflamável e capaz de pegar fogo até embaixo d’água. Além disso, quando não mantida em condições ideais de temperatura, luminosidade e

umidade, a película em nitrato se desfaz, derrete ou vira pó. A dificuldade para preservação não é única aos brasileiros mas, o descaso governamental é bastante particular, haja visto que a Cinemateca Brasileira sofreu não um, mas quatro incêndios ao longo de sua história e luta hoje financeira e politicamente pela sua sobrevivência.

A escassez de filmes dos primeiros anos do cinema também é resultado de uma prática comum a alguns países na qual os donos de salas e distribuidores, esgotadas as exhibições, desfaziam-se dos filmes temendo incêndios involuntários quando do armazenamento dos mesmos. Não eram pouco frequentes estes contratemplos e, no Brasil, de acordo com José Inácio de Melo Souza, em relação a incêndios ocorridos em depósitos de produtoras e laboratórios: “No intervalo de quatro anos, tudo se perdeu dos acervos de velhos cinegrafistas como Gilberto Rossi (destruído em 1927), os irmãos Paulino (em 1929), Alberto Botelho (em 1931) e João Stamato (em 1930).” (SOUZA, 2018, p. 42). Além do caráter combustivo, houve um tempo em que o valor histórico cultural de um filme não era reconhecido, tornando o seu descarte duplamente justificável: “O descaso dos exibidores, que levava ao desprezo o filme que já fora projetado, uma vez que a cópia única havia perdido interesse comercial, cooperou para que muita coisa se deteriorasse.” (SOUZA, 2018, p. 42).

Nesse contexto, filmes com maior número de cópias e abrangência de distribuição tiveram mais chances de sobreviver em arquivos ou coleções privadas ao redor do mundo. Barry Salt, em relação à produção estadunidense no período entre 1907 e 1913, por exemplo, escreveu que

quase todos os 450 filmes de D. W. Griffith feitos para a Biograph até 1913 sobreviveram, enquanto apenas cerca de três vezes esse número ainda existe de todos os outros cineastas americanos que trabalharam no mesmo período; um período em que a produção total foi cerca de dez vezes maior. (SALT, 2009, p. 68, tradução nossa).

Os curtas metragens que Griffith dirigiu nesse período foram largamente distribuídos. A *Biograph*, assim como a *Vitagraph*, eram companhias de potência na época e exploravam o mercado nacional e internacional. Pelo fato de ter grande parte da produção preservada e apta a ser analisada, diversas inovações na linguagem cinematográfica são atribuídas a Griffith. É muito significativo pensarmos nisso e no trabalho de mulheres que produziram de forma independente ou esporádica e que tinham distribuição mais limitada, com poucas cópias de cada filme e com menor possibilidade de terem sobrevivido ao tempo. Lois Weber,

contemporânea a Griffith, teve prolífera carreira como diretora e parte de seu trabalho foi preservado e recentemente analisado. A respeito de suas produções, Cesarino escreveu que

ela usou talvez, com mais inventividade e maestria que o diretor, elementos de linguagem que muitas vezes têm o uso e a invenção atribuídos a ele, como: *cross-cuts*, uso de íris, divisões internas da tela, sobreposições e, sobretudo, enquadramentos inusitados, como ela fez ao filmar o ponto de vista da mulher ameaçada que vê o bandido olhando para cima, e encarando a vítima no andar superior, em *Suspense* (1913). Em *The rosary* (1913), o drama que se passa na Guerra Civil é inteirinho mostrado dentro da forma redonda de um rosário, que enquadra todas as tomadas com suas contas e cruz. (CESARINO, 2019, p. 28).

Diante do que foi preservado, levando em consideração o exposto acima, a busca pelo trabalho de pioneiras encontra algumas barreiras extras. Nos primeiros anos do cinema, por exemplo, os filmes eram anunciados com destaque para as companhias produtoras, evitando-se menção aos nomes dos envolvidos. Até mesmo as atrizes eram conhecidas como “a ‘Vitagraph Girl’, a ‘Biograph Girl’, e a ‘Kalem Girl’ – ao invés de seu nome verdadeiro ou artístico” (MAHAR, 2006, p. 58, tradução nossa). Em consequência, torna-se difícil identificar quem dirigiu determinada produção pois, mesmo nos registros oficiais das produtoras, erros foram cometidos quando da designação. Como aponta Marcela Amaral:

Quando examinamos a contribuição das mulheres no cinema silencioso, entramos em um terreno muito incerto, onde é muito difícil determinar com precisão quem realmente dirigiu um filme. Existem muitos cineastas erroneamente creditados em muitas fotos, deixando muitas dúvidas sobre os créditos dos filmes. Em muitos casos, descobriu-se que diretores do sexo masculino foram erroneamente creditados em um filme feito por uma mulher, quando geralmente esses homens e mulheres atuaram no mesmo período. Foi o que aconteceu com a maioria dos filmes de Alice Guy. (AMARAL, 2010, p. 61, tradução nossa)

Outra dificuldade é o fato de que muitas mulheres não podiam assinar documentação. No Brasil, por exemplo, o Código Civil de 1916 atestava que elas eram incapazes de tomar decisões por si e os pais e, posteriormente, os maridos, eram quem respondiam pelos seus atos. Na *Dora Film*, companhia que a cineasta napolitana Elvira Notari fundou junto do marido, era ele quem assinava toda a documentação referente à compra de material, produção e distribuição dos filmes por ela dirigidos. Com isso, de acordo com Giuliana Bruno (1993), por muito tempo acreditou-se erroneamente que era ele quem comandava o estúdio. Outro equívoco foi gerado pelo uso do sobrenome Notari como responsável pelas produções, fazendo com que historiadores atribíssem durante anos os filmes de Elvira ao marido, Nicola Notari.

Os créditos nos filmes poderiam auxiliar na busca por pioneiras, porém, como hoje conhecemos eles demoraram a existir. Nos primeiros anos do cinema nem mesmo as funções estavam bem definidas para serem creditadas. Além disso, em países com produção mais artesanal, como o Brasil no início do século XX, funções foram exercidas por mulheres e acabaram minimizadas como mera ajuda a seus pais ou parceiros. Segundo Luciana Araújo (2017a), e como veremos mais adiante, Antonieta Benedetti e Rosina Cianelli, respectivamente esposa e cunhada de Paulo Benedetti, tiveram participação muito maior do que a creditada nas obras do cinegrafista e produtor.

Apesar destas barreiras extras, há uma série de documentação, em específico, para se analisar em arquivos de diferentes países. Existem também filmes devidamente creditados que precisam ser estudados e, com certeza, material diverso acerca de pioneiras esperando para ser localizado. Nem todos acervos são bem organizados e “pesquisadores encontram dificuldades devido à natureza seletiva ou arbitrária dos depósitos” (GLEDHILL; KNIGHT, 2015, p. 4, tradução nossa). A digitalização de jornais, revistas e outras documentações do período vem, no entanto, facilitando o trabalho em algumas pesquisas. No Brasil, por exemplo, é possível acessar pelo site da hemeroteca da Biblioteca Nacional³ publicações de todos os Estados, desde o advento da imprensa no país. Ainda assim, para que informações sobre estas mulheres sejam localizadas elas necessitam ter sido escritas e muitas deixaram poucos vestígios da experiência que tiveram com o cinema. Devemos nos lembrar também que algumas preferiram não vincular o nome à prática com receio de julgamentos, já que o trabalho fora do lar não era bem aceito para mulheres da época. Na falta de documentação tradicional em arquivos, pesquisadores tem recorrido a fontes e métodos pouco habituais para identificar o trabalho de pioneiras. Como esclarecem Christine Gledhill e Julia Knight:

Michele Leigh vasculhou histórias e biografias existentes em busca de possíveis menções a Antonina Khanzhonkova que forneceram pistas que, quando reunidas, permitiram que ela especulasse sobre a direção criativa até então insuspeitada de Antonina no estúdio comandado por seu marido. Ao pesquisar as condições e o status do trabalho das mulheres no início da indústria cinematográfica de Bombaim, Debashree Mukherjee voltou-se para fofocas e escândalos extraídos de revistas de cinema, biografias, cartas de fãs e entrevistas, enquanto Neepa Majumdar usou fontes jornalísticas semelhantes para explorar o estrelato no contexto das relações entre funções no cinema indiano antes da independência. (GLEDHILL; KNIGHT, 2015, p. 5, tradução nossa)

³ BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: < <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 10 nov. 2020.

No início desta pesquisa de doutorado não sabíamos exatamente o que encontraríamos a respeito de Cleo de Verberena, nem mesmo se, de fato, encontraríamos algo. O que sabíamos, até então, é que seu codinome e umas poucas linhas sobre *O Mysterio do Dominó Preto* (1931), longa metragem silencioso estrelado e dirigido por ela, estavam presentes em alguns livros sobre história do cinema brasileiro. Foi a curiosidade a respeito da também misteriosa personalidade desta pioneira nacional que nos motivou para a pesquisa.

O ponto de partida foi uma busca que nos levou ao do blog da jornalista Gabriella Baliego⁴. Uma postagem de janeiro de 2014 trazia informações sobre Cleo de Verberena e, apesar de nem todas conferirem com o que levantamos ao longo da pesquisa, revelou-nos o seu nome verdadeiro, Jacyra Martins da Silveira. Através desta publicação conseguimos entrar em contato com a família de Jacyra, já que em um comentário no *post*, Ricardo Melani indicava ser seu neto. Na sequência, fizemos uma busca no site da hemeroteca da Biblioteca Nacional, onde localizamos uma série de menções à Cleo de Verberena e ao seu filme em jornais e revista da época, especialmente na *Cinearte*. O passo seguinte foi pesquisar no acervo da Cinemateca Brasileira por documentos vinculados ao seu nome e à EPICA-FILM, produtora que abriu junto do marido Cesar Melani. Para nossa surpresa, encontramos papel timbrado da EPICA, cartão de gerente do Cesar, uma carta trocada com Pedro Lima, da *Cinearte* e, entre outras referências, um datiloscrito de 1981 intitulado *Memórias do cinema paulista: 1896-1981*, com depoimento de seu filho, Cesar Augusto para o jornalista José Maria do Prado. O datiloscrito, que não chegou a ser publicado, traz a primeira referência ao nome verdadeiro de Cleo de Verberena e, como pudemos constatar, foi o texto base para a postagem de Baliego.

Em contato com Alice Gonzaga, a quem muito agradecemos, conseguimos rico material proveniente do Acervo Cinédia, principalmente relacionado à fase de produção e exibição de *O Mysterio do Dominó Preto* (1931). Embora o filme não exista mais, imagens da época para divulgação e um resumo publicado na *Cinearte*⁵ pouco antes da estreia, permitem

⁴ BALIEGO, Gabriella. Cleo de Verberena: primeira cineasta brasileira, A letrentista. Disponível em: <http://a-letrentista.blogspot.com/2014/01/cleo-de-verberena-primeira-cineasta_5.html>. Acesso em: 01 fev. 2021.

⁵ O MYSTERIO do Dominó Preto. *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 256, 21 jan. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/11767>>. Acesso em: 01 fev. 2021.

que tenhamos uma ideia do formato e narrativa, bem como uma crítica nunca publicada mas localizada no Acervo Cinédia, com detalhes da produção. Também através de buscas online conseguimos encontrar e comprar uma versão da novela na qual o filme foi baseado, escrita por Martinho Corrêa.

O que constatamos, portanto, é que ainda que fossem escassas as menções à Cleo de Verberena, havia um montante de material depositado, principalmente, nas fontes acima citadas, a seu respeito. O nosso trabalho inicial foi de localização e organização desse conteúdo, para, em seguida, trabalhá-lo relacionando ao contexto cinematográfico brasileiro e à experiência pioneira de outras mulheres. Como citamos no resumo, o objetivo dessa pesquisa foi de lançar luz à trajetória de Cleo de Verberena e não de defender posicionamentos cronológicos na história do cinema. O resultado é o que apresentamos a seguir.

O primeiro capítulo é bem abrangente e o foco foi a relação da mulher com o cinema no início do século XX. Exploramos o papel desempenhado na constituição da mulher moderna ao prover um espaço fora do lar onde novas significações eram construídas através do consumo dos filmes e do trânsito e permanência em outros locais de sociabilidade e lazer pré e pós sessão cinematográfica, assim como dentro da própria sala. Neste capítulo, o cinema foi abordado também como prática e escrevemos sobre a experiência pioneira de mulheres em diferentes países, identificando pontos de congruência e divergência em suas trajetórias.

Na sequência, direcionamos o estudo para Cleo de Verberena. Em princípio exploramos a sua juventude em Amparo e a de Cesar Melani em Franca. Nos anos de 1920, ambos já em São Paulo se casaram e em determinado momento fundaram a EPICA-FILM, através da qual produziram *O Mistério do Dominó Preto* (1931). O segundo capítulo, portanto, é dedicado à transição de Jacyra à Cleo e à ideia de trabalhar com cinema. Finalizamos este item com algumas informações sobre Aristides Corrêa Rabello, que fez uso do pseudônimo Martinho Corrêa para escrever a novela na qual o filme foi baseado.

Além desta novela, publicada em 1926, *O Mistério do Dominó Preto* teve outras duas versões, todas escritas pelo mesmo autor. A primeira foi veiculada no jornal carioca *A Noite*, em formato de folhetim epistolar, entre fevereiro e março de 1912. Já a segunda versão foi escrita como uma novela curta e disponibilizada na revista argentina *La Novela Semanal*, em

junho de 1921. Localizamos as três versões e o terceiro capítulo é destinado à análise delas e à sua correspondência em relação à de Cleo de Verberena que, apesar de não existir mais em película, é de certa forma passível de análise e comparação devido ao resumo publicado na *Cinearte* em janeiro de 1931 e às imagens divulgadas ao longo do ano de 1930 e 1931 para promoção do filme. Todas as versões, tanto as literárias quanto a cinematográfica, são a respeito do assassinato de uma mulher fantasiada de Dominó preto durante o carnaval. Um estudante de medicina, em posse do corpo, procura resolver o mistério que ronda a sua morte, porém, os desdobramentos são diferentes em cada versão, que se encontram anexadas ao final da tese.

No quarto capítulo, aspectos técnicos do longa metragem *O Mysterio do Dominó Preto* (1931) foram abordados. A sua produção foi contextualizada, levando em consideração o cenário paulistano, e a equipe de filmagem ganhou destaque. A fase de distribuição e exibição também foram analisadas e indicamos as cidades e os cinemas para onde o filme foi levado. Ainda nesse capítulo exploramos a mudança do casal para o Rio de Janeiro com intenção de se aproximar de Adhemar Gonzaga e daqueles que orbitavam a sua recém-criada Cinédia. Finalizamos com a recepção do filme em São Paulo, tomando como base, principalmente, uma crítica de Stopinsky publicada em *A Gazeta* e outra de Zezé Sussuarana, localizada no Acervo Cinédia. Ambas as críticas trazem detalhes do filme e auxiliam em uma reconstituição imaginária do seu formato e narrativa.

O último item da tese foi destinado a outros projetos cinematográficos que teriam a participação de Cleo de Verberena e que não se concretizaram. Escrevemos também sobre o seu breve envolvimento com teatro, em peças de Luiz de Barros, e sobre a vida no Rio de Janeiro, Inglaterra, Chile e São Paulo, quando do segundo casamento com o cônsul chileno Francisco Landestoy Saint-Jean. Dificuldades financeiras e a saúde de Cesar Melani foram fatores que, como exploramos no quinto capítulo, abreviaram a experiência de Cleo de Verberena no cinema, fazendo com que *O Mysterio do Dominó Preto* fosse sua única produção.

1. A MULHER E O CINEMA NO INÍCIO DO SÉCULO XX

1.1 ELAS IAM AO CINEMA

Na virada para o século XX, o Brasil figurava no cenário mundial como potencial mercado consumidor e exportador de matéria prima e de produtos agrícolas. Graças ao café, a cidade de São Paulo prosperou e em pouco tempo constituiu-se “motor” econômico do país. Ainda durante o Império, os primeiros fazendeiros ali se instalaram para um maior controle da exportação dos grãos e usufruir dos confortos de uma então incipiente urbanização. Com o passar do tempo, os palacetes destes fazendeiros foram abandonados dando origem a cortiços nas regiões centrais da cidade que ficavam cada vez mais cheias com os imigrantes, escravos libertos e migrantes que não paravam de chegar em busca de oportunidades. A elite cafeeira transferiu-se para locais mais afastados dando origem a bairros como Higienópolis e Campos Elíseos. Com o desenvolvimento da economia, banqueiros, industriais e empresários de diversas esferas passaram a prosperar e a engrossar a camada mais rica da cidade. Não demorou para que o centro passasse por uma remodelação, numa tentativa de equipará-lo às modernas cidades europeias. Sofisticados edifícios foram erguidos e entre os anos de 1916 e 1936 o preço do metro quadrado na região central sofreu uma enorme inflação. “Para a parte bem central, o aumento é de 450%; pros arredores, de 346%,” (SCHPUN, 1997, p. 15, tradução nossa). A população mais pobre foi expulsa quando não literalmente, pela derrubada de suas casas ou cortiços, pelo preço dos imóveis e dos terrenos. Novas ruas foram traçadas e as antigas remodeladas e ampliadas. A chegada da eletricidade deu fôlego à vida noturna e ao transporte urbano, que se modernizou com os bondes elétricos.

Neste processo de urbanização novos aparelhos de lazer e de sociabilidade surgiram, assim como hábitos de consumo, atraindo as pessoas para a vida pública. As roupas, as comidas, as bebidas, os medicamentos e outras necessidades passaram a ser comprados em lojas, não mais fabricados ou vendidos no lar. Mulheres de classes menos favorecidas, que precisavam trabalhar, há tempos já frequentavam o espaço público, porém, antes dessas mudanças na cidade e no estilo de vida, não havia motivos para as de classe média e elite saírem às ruas. Tornou-se preciso estar atualizada sobre o que havia de mais moderno para

si, o lar e a família através de passeios pelas avenidas. As grandes lojas de departamento, como a *Mappin Store*, por exemplo, passaram a ser assiduamente frequentadas por mulheres. Nem todas podiam comprar as novidades, mas circular por estes espaços transformou-se em um hábito nesse contexto. Perfumes da última moda, assim como maquiagens e cremes, podiam também ser comprados em farmácias e lojas de cosméticos industrializados. Os salões de beleza, ainda menos numerosos do que as barbearias, surgiram nessa época como lugares exclusivos para o sexo feminino e restritos à elite, já que eram bastante caros. Como aponta Schpun (1999):

[...] mesmo que a divisão dos espaços públicos ainda seja muito desigual, em detrimento das mulheres, se pensarmos no tradicional confinamento destas, torna-se evidente que a realidade se transforma rapidamente. Elas saem mais, tendo cada vez mais álibis para estarem na rua, mesmo que os álibis ainda sejam necessários e mesmo que as tais saídas devam ser feitas preferivelmente em grupo. [...] O desenvolvimento do comércio, dos lazeres, do conjunto dos equipamentos urbanos as chama cada vez mais a transpor a soleira da porta. (SCHPUN, 1999, p. 76).

Outro hábito incorporado por mulheres do período foi a ida ao cinema. Se antes as salas eram, como destaca Galvão (1975), lugar de “gente amontoada, mistura de classes, local propício à proliferação de doenças”, durante a década de 1920 na cidade de São Paulo, muitas são remodeladas e outras inauguradas. As salas de cinema passam a ser, em quantidade e qualidade, índices do grau civilizatório de uma população, e São Paulo não poderia ficar para trás. Especialmente após a lei de fevereiro de 1916, que previa a regulamentação do espaço físico do cinema, após inúmeros casos de incêndios e denúncias de insalubridade, as salas tornam-se mais seguras e convidativas. Casos como o do cinema América, em que uma das portas da área do camarote dava para a cozinha do imóvel ao lado (SOUZA, 2016, p. 294) ou do Internacional Cinema, na Rua dos Italianos, que era estreito e com poucos ventiladores, tornando-se “no verão, num local ‘asfixiante’” (SOUZA, 2004, p. 209), deixam aos poucos de existir.

Segundo Schvarzman (2005), o crítico paulista da revista *Cinearte*, Octávio Gabus Mendes, foi um dos grandes militantes para a melhoria dos cinemas no centro e para a abertura de novas salas na região. Em 1925, a grande maioria dos cinemas estava localizada nos bairros operários ou de imigrantes e Gabus Mendes, que não escondia seu preconceito, achava uma afronta a classe média e a elite ter de se deslocar até estes locais. De acordo com

o crítico, nestes “poeiras”, como eram conhecidos os simples galpões adaptados para exibição, passavam filmes muito bons para um público, ao seu ver, desqualificado. Como aponta Schvarzman (2005), para Gabus Mendes:

Bons filmes não deviam ser destinados a lugares que identifica como secundários: bairros operários e de imigrantes, assim como as cidades do interior. Nesses lugares o público, segundo ele, era ignorante. Assim, indigna-se quando obras importantes são exibidas nesses locais e não no Centro, para onde convergiam a classe média e a elite. Estas ficavam privadas do bom cinema, pois era impensável transpor a Várzea do Carmo atrás de alguma fita. (SCHVARZMAN, 2005, p. 161).

Em 1927, a escassez de boas salas no centro já vinha sendo superada. Segundo Schvarzman (2005), havia 35 salas pela cidade sendo que oito delas estavam no centro. A qualidade de uma sala era medida levando em consideração diferentes aspectos. Conforto, obviamente, era um deles, assim como a segurança. O público que frequentava também era fator importante e podia ser definido através da localização e do preço dos ingressos. Em uma única sala podiam coabitar diferentes tipos sociais, porém, apesar de assistirem ao mesmo filme, dependendo do cinema era possível que cada qual tivesse uma experiência diferente durante a sessão. Divididas em camarotes, plateia e galeria, muitas salas mantinham em sua arquitetura essa tradição elitista de demarcação social do teatro:

Ainda que em 1929 os críticos e escritores de cinema comessem a lamentar os “cine-teatros” de São Paulo como antiquados e desatualizados, todos os maiores cinemas, incluindo o Cine Oberdan, o Cine Central e o Cine Santa Helena, estavam construídos em formato de teatro com divisão entre a galeria, o camarote privativo e a plateia, com entrada lateral independente para a galeria. (SUK, 2014, p. 109, tradução nossa).

Os ingressos para os camarotes eram os mais caros e quem frequentava a galeria não tinha contato com o seu público. A galeria localizada na parte mais alta da sala tinha, geralmente, entrada separada e “por ter os assentos mais baratos, menos visíveis para os outros clientes, frequentemente funcionava como um espaço para pessoas marginalizadas pela raça, classe, gênero ou status moral” (SUK, 2014, p. 110, tradução nossa). Além de mais caros, os camarotes tinham de ser reservados com antecedência e algumas famílias podiam os manter mensalmente. Em média, o preço de um bilhete para o camarote chegava a ser 5 vezes mais caro do que o da plateia e 10 vezes mais caro do que o da galeria, segundo SUK (2014).

Além dos seus frequentadores, a qualidade de uma sala também era medida tomando por base o seu programa. Segundo Schvarzman (2005), mesmo depois da introdução do cinema falado ainda persistiam apresentações artísticas junto dos filmes na cidade de São Paulo. Gabus Mendes reclamava da má qualidade delas e que acabavam desviando a atenção do que realmente importava, o longa-metragem a ser exibido. Ele apontava em suas críticas o incômodo anacronismo das apresentações de anões, bailarinas e mágicos em conjunto com a de um filme. O acompanhamento musical também era aspecto que interferia na qualidade de uma sala. Quando os filmes não vinham com a partitura original, ou quando a mesma era ignorada por motivos diversos, como dificuldade de execução ou quantidade de músicos, era preciso determinar o acompanhamento a ser tocado. Salas mais sérias tinham um responsável por assistir previamente aos filmes e elaborar roteiros com os gêneros musicais que deveriam ser explorados em cada cena. Ao maestro cabia a função da escolha dos temas e encadeamentos. Eram comuns, no entanto, críticas às orquestras e ao “repertório escolhido ou não escolhido para comédias de Ben Turpin assistidas ao som de noturnos de Chopin e intensos dramas românticos acompanhados de estrepitosos maxixes.” (SOUZA; FREIRE, 2018, p. 298).

Levando em consideração estes aspectos de qualidade, algumas salas promoviam verdadeiros espetáculos. O Cine República e o Santa Helena, ambos localizados na região central da cidade de São Paulo, passaram após o consórcio firmado entre a MGM e a Reunidas, a proporcionar experiências únicas em suas salas. Segundo Luciana Corrêa de Araújo (2018b) foi principalmente com o Santa Helena que a MGM colocou em prática os “processos norte-americanos de apresentação dos grandes filmes”, como noticiava a imprensa da época. A partir de março de 1927, o público entrava em contato com estes “processos” que envolvia a criação de uma atmosfera específica para cada filme. A fachada e o interior do cinema eram decorados de acordo com o filme a ser exibido. Os funcionários também se vestiam a caráter, e o contato com o universo fílmico se dava antes da exibição. Os músicos das orquestras eram criteriosamente escolhidos de forma a poderem executar as partituras com perfeição. As canções tema já eram conhecidas pelo público, que escutava à exaustão pelos rádios antes da estreia do filme. O consórcio Reunidas-MGM, no entanto, durou pouco e ainda em 1927 tanto os atrativos quanto a qualidade dos filmes foram reduzidos. Em certa medida, outras salas

tentarão colocar em prática os “processos norte-americanos” como o cine-teatro Sant’Anna de Francisco Serrador, de acordo com Araújo (2018b).

A ida ao cinema nos anos de 1920 não se resumia à exibição do filme. A espera no *lobby* era tão aguardada quanto o filme em si e as pessoas em suas melhores roupas socializavam ao som de alguma banda ou pianista. Segundo Suk (2014), as plantas de alguns cinemas mostram que os *lobbies* eram tão grandes quanto a sala de exibição. O cinema era um local, como aponta Schvarzman (2005), onde se ia para ver e ser visto. Yolanda Penteado, membro da elite paulistana, em suas memórias associa o cinema às relações de gênero. Como em outras partes, na cidade de São Paulo o cinema era um espaço de sociabilidade em certo sentido transgressora:

O cinema era uma coisa muito importante na vida das mocinhas. [...] O Central era o mais famoso, ficava em frente ao Correio. A sala de espera, toda de espelhos, possibilitava dar uma olhadela nos moços, sem que as mães percebessem. A sessão só começava depois que o salão estava cheio. Na sala de espera, havia um pianista que tocava valsas deliciosas e românticas. As famílias tinham uma frisa reservada. Para nós, era importante que a frisa fosse sempre a mesma. Assim, os rapazes já sabiam para onde olhar. (PENTEADO apud SOUZA, 2004, p. 68)⁶.

Além da espera antes do início do filme, o *lobby* era frequentado durante os intervalos. Em muitas salas o ambiente ficava restrito aos frequentadores da plateia e camarote e, mesmo quando permitido o acesso das pessoas da galeria ao local, a ida tornava-se inconveniente pois havia de se descer muitas escadas e passar por pessoas conversando, dançando e pelas filas nos banheiros. Como aponta SUK (2014), a planta do Cine República de 1931 mostra que havia uma entrada lateral específica para o público da galeria. Eles não passavam pelo *lobby* e subiam direto para o terceiro andar. Não havia, portanto, conexão entre o público da galeria e o da plateia e camarote dentro da sala e eles ficavam privados da experiência no *lobby*. Neste cinema em específico, o terceiro andar tinha seu próprio bar e banheiro.

Na galeria, na plateia ou no camarote as mulheres frequentavam os cinemas. Entre uma compra e outra ou após um café da tarde, eram comuns salas repletas de crianças e mulheres nos anos de 1920. Ir ao cinema “se tornou parte do lazer feminino no novo centro do Rio, com os filmes inseridos em um amplo repertório de atividades femininas que incluía

⁶ PENTEADO, Yolanda. *Tudo em Cor-de-Rosa*. São Paulo: Edição da Autora, 1977.

passeios a elegantes lojas de departamento.” (CONDE, 2012, p. 142, tradução nossa). Em suas memórias de infância na São Paulo dos anos de 1920, Zélia Gattai lembra da influência dos seriados americanos. De acordo com ela, o único cinema em seu bairro, nas imediações da Avenida Paulista, era o América, que oferecia toda quinta-feira uma “soirée das moças”, em que mulheres pagavam apenas meia entrada.

A quantos seriados assisti? Nem sei, perdi a conta. [...] Recordo-me de “Pearl Assenta Praça”, com a maravilhosa Pearl White (a preferida de mamãe). [...] Acompanhámos os seriados durante meses a fio, um pedacinho por semana, parando sempre na hora do maior suspense, é claro. (GATTAI, 1980, p. 26).

Pearl White foi, talvez, a mais famosa das *serial queens*. Estes seriados com protagonistas mulheres fizeram sucesso no Brasil em fins da década de 1910 e em cidades do interior até mais tarde. Como aponta Freire (2011) foi no Rio de Janeiro que tiveram maior repercussão, porém, também em São Paulo foram exibidos e fizeram parte do cotidiano de muitos jovens. Os seriados tinham suas histórias desenroladas por meio de diferentes capítulos e, geralmente, a cada semana um episódio novo era lançado. A característica mais marcante dos *serial queens* é a protagonista mulher que se envolve em uma série de aventuras. Ativas, confiantes e corajosas, essas protagonistas eram vistas lutando corpo a corpo contra bandidos, empunhando armas, pulando de pontes e participando de perseguições, até mesmo em cima de trens em movimento. A grande maioria das narrativas destes seriados é baseada, de acordo com Singer (2001), no roubo de algum item precioso. Normalmente, a figura materna não existe e a protagonista é a filha de algum homem rico morto ou impossibilitado de ir atrás do item roubado. A exclusão da figura materna, e da figura paterna, salienta o espaço que as personagens possuem para sua atuação, e o fato das aventuras se darem fora do lar, lança o foco na mulher moderna, entendida como indivíduo, fora da família:

Poucas, se alguma, comédite da cultura popular das primeiras décadas do século XX, exibiram a novidade e o dinamismo da Nova Mulher tão vividamente quanto o melodrama do “*serial queens*.” [...] O elemento mais intrigante nos melodramas dos *serial queens* da década de 10 é a extraordinária ênfase no heroísmo feminino. Dentro de uma sensacional estrutura ação-aventura do tipo geralmente associada ao heroísmo masculino, os *serial queens* davam preeminência narrativa para uma intrépida jovem heroína que exibía uma variedade de qualidades tradicionalmente “masculinas”: força física e resistência, autoconfiança, coragem, autoridade social e liberdade para explorar novas experiências fora da esfera doméstica. (SINGER, 2001, p. 221, tradução nossa).

Na busca pela resolução do caso, as heroínas eram postas em situações de extremo perigo e acabavam, invariavelmente, sequestradas, amarradas e/ou abusadas. Ainda que, portanto, desempenhassem papel ativo e contassem com atributos associados ao sexo masculino, elas eram também representadas como vítimas, sendo salvas, geralmente, por um homem. De acordo com Singer (2001) cada episódio oscilava entre “extremos contraditórios de proezas feminas e sofrimento, empoderamento e perigo.” (SINGER, 2001, p. 222, tradução nossa). Segundo o autor, a explicação para este paradoxo é o fato de perpassarem pelos *serial queens* as transformações sociais que ocorriam na época:

O gênero capturou a natureza paradoxal da experiência feminina em uma fase crucial da modernidade. Com seu repúdio à domesticidade e sua fantasia de empoderamento, o melodrama dos *serial queens* celebrou a sem precedente conquista das mulheres de mobilidade fora dos confins de casa. Mas, correspondentemente, em suas imagens de vitimização feminina, o gênero também imaginou os perigos dessa partida. Suas cenas de assalto, sequestro, tortura e insinuação de estupro sugeriam o pior cenário possível da entrada da mulher no caos da mistura dos sexos, classes e etnias do meio urbano moderno. (SINGER, 2001, p. 259, tradução nossa).

Apesar de homens também assistirem aos *serial queens*, de acordo com Singer (2001), eles eram endereçados às mulheres. Além do apelo através da identificação com uma representação mais moderna do sexo feminino, concursos exclusivos para mulheres eram realizados como forma de publicidade. Segundo o autor em relação ao lançamento de *Runaway June* (1915) de Oscar Eagle, por exemplo, um concurso foi publicado em revistas de público feminino e somente mulheres podiam participar. Como resultado do sorteio, 48 moças ganharam uma viagem para a Califórnia em um trem equipado com o que havia de mais luxuoso na época. O seriado, que teve 15 episódios de 20 minutos cada, foi produzido pela *Reliance* e era sobre uma jovem recém-casada que decide fugir de casa ao perceber que não sabia como cuidar do lar e do marido. Outro aspecto que faz Singer (2001) vincular os *serial queens* ao público feminino é a ênfase na moda e o estímulo ao consumo através de publicações em revistas femininas. Apesar das heroínas enfrentarem as mais diversas situações, elas apareciam sempre muito bem vestidas e os enquadramentos valorizavam suas roupas e acessórios.

Foi, no entanto, de acordo com Conde (2017), nos anos de 1920 que Hollywood assumiu definitivamente as mulheres como seu público mais importante. Ela cita que Shelley

Stamp e outros pesquisadores notaram que durante esse período “produtores e exibidores solicitaram aberta e agressivamente as mulheres em narrativas e materiais extra-textuais”. (CONDE, 2017, p. 27, tradução nossa). Como observa Hansen (1991) em relação ao fenômeno Rodolfo Valentino:

[...] em agosto de 1926, milhões de mulheres americanas foram ver *The Son of the Sheik*, o último e mais perverso filme do astro. Em uma das primeiras sequências desse filme, o romântico herói é capturado por uma gangue de vilões morenos, semidespido e pendurado pelos pulsos na parede de uma exótica ruína, depois é chicoteado, insultado e torturado longamente. Embora as cenas reversas mostrando os vilões como espectadores exultantes neguem ostensivamente os efeitos do espetáculo sádico, não há dúvida para os benefícios de quem esse espetáculo foi realmente encenado - para a espectadora na frente da tela, a fã, a consumidora. A exposição prolongada do torso nu de Valentino, sucesso comprovado em filmes como *Moran of the Lady Letty* (1922) e *Monsieur Beaucaire* (1924), tornou-se ingrediente primário no pacote do astro. (HANSEN, 1991, p. 1, tradução nossa).

O *star system* hollywoodiano, baseado na publicidade de seus astros e estrelas e alimentado através das revistas de cinema e dos filmes, principalmente, movimentava uma cultura de consumo e adoração onde a mulher era peça fundamental. No Brasil, a revista *Cinearte* foi a principal propulsora do *star system*, procurando também criar uma espécie de similar nacional:

Examinando o conteúdo da *Cinearte*, e a preponderância de propagandas de produtos femininos, João Luiz Vieira sugere que as mulheres eram o principal público da revista e estavam visualmente e textualmente endereçadas em suas páginas. Maria Fernanda Bicalho também demonstrou como o foco da *Cinearte* nas estrelas femininas promoveu novas representações de feminilidade. (CONDE, 2017, p. 27, tradução nossa).

Estas novas representações de feminilidade eram alvo de acalorados debates e os filmes tidos como culpados pelo término de casamentos e pelo “mau comportamento” das mulheres. A própria ida ao cinema também foi muito problematizada no Brasil e “ilustrações mostravam jovens mulheres abandonando as tarefas domésticas em favor de atividades frívolas, como fazer compras e ir ao cinema.” (CONDE, 2012, p. 152, tradução nossa). A mulher era estimulada a sair de casa e a consumir narrativas e produtos. Ao mesmo tempo, o cinema era um local visto com certa desconfiança, onde elas podiam

frequentar sozinhas, como clientes independentes, onde podiam vivenciar formas de coletividade diferentes daquelas centradas na família. [...] O cinema proporcionou às mulheres [...] um espaço de negociação imaginativa das lacunas entre família, escola e local de trabalho, entre os padrões tradicionais de

comportamento sexual e os sonhos modernos de romance e expressão sexual, entre a liberdade e a aflição. (HANSEN, 1991, p. 118, tradução nossa).

No Brasil, a melindrosa instigava jovens e ao mesmo escandalizava parcelas mais conservadoras da sociedade. Ela era a corporificação da modernidade, negando valores tradicionais ligados à maternidade e ao lar e circulando com desenvoltura pelos mais variados locais de lazer e consumo:

Com seus cabelos curtos, lábios vermelhos, saias curtas e chapéu cloche, a melindrosa é uma imagem da era do shimmy. Além disso, a melindrosa evoca os espaços pelos quais transita livremente, a cidade vertiginosa e cosmopolita dos anos 1920. A melindrosa emerge das páginas de revistas ilustradas, caminha pelas ruas, atravessa avenidas, vai ao cinema, encontra amigos em cafeterias e utiliza o espaço público. (RESENDE apud CONDE, 2017, p. 29, tradução nossa)⁷.

Na literatura, revistas e filmes esta e outras representações do feminino eram veiculadas. De acordo com Conde (2012), nos filmes brasileiros dos anos de 1920, as mulheres apareciam como *vamps*, melindrosas, inocentes, porém, raramente trabalhando fora de casa. Luciana Corrêa de Araújo (2017a), conseguiu identificar alguns poucos casos fora da regra como no filme *A Filha do Advogado* (1926), de Jota Soares, em que há “uma rara representação de uma jovem mulher com curso superior, exercendo publicamente sua profissão” (ARAUJO, 2017a, p. 24). Antonieta, interpretada por Olyria Salgado é, segundo Araújo (2017a), graduada em Direito e aparece no filme como assistente da promotoria em um julgamento. No entanto, “essa jovem profissional, que teria todas as credenciais para ser colocada como exemplo da mulher moderna, é na verdade a antagonista da virtuosa personagem principal” (ARAUJO, 2017a, p. 24). Isto diferencia o nosso retrato da mulher moderna com o veiculado em Hollywood já que, segundo Conde “Shelley Stamp e Miriam Hansen observam que os filmes de Hollywood da época muitas vezes mostravam mulheres ganhando a vida na força de trabalho paga, em narrativas que assumiam um discurso mais igualitário dirigido principalmente às mulheres trabalhadoras.” (CONDE, 2017, p. 37, tradução nossa). Apesar de haverem mulheres trabalhando no Brasil e de elas frequentarem os cinemas, os filmes nacionais eram endereçados à classe média alta e elite. Como aponta

⁷ RESENDE, Beatriz. A volta de Mademoiselle Cinema. In: COSTALLAT, Benjamin. *Mademoiselle Cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1990.

Schwarzman, “o cinema que se pregava constituir no Brasil nos anos 20 era avesso ao caráter popular, tanto nas imagens quanto na frequência” (SCHVARZMAN, 2005, p. 155). Para tanto, os filmes deveriam veicular “modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico e sobretudo a pobreza e a presença de negros.” (SCHVARZMAN, 2005, p. 155). Mulheres não deveriam trabalhar e, de acordo com a concepção de modernidade da sociedade brasileira da época, também não deveriam ser estimuladas a trabalhar através dos filmes.

No Brasil, o trabalho era bastante estigmatizado para mulheres e, de acordo com o Código Civil de 1916, elas precisavam de autorização do marido para poderem exercer atividade remunerada fora do lar. Dificilmente elas trabalhavam para realização própria, sendo geralmente permitido quando para ajuda no sustento da família. Ainda assim, o trabalho era visto com receio, pois afetava a função do homem como provedor. De acordo com Maluf e Mott (1998), considerava-se “desonrosa a alternância ou complementaridade do trabalho remunerado dos cônjuges para enfrentar os custos da sobrevivência familiar, pois acreditava-se que feria tanto a identidade social desejável da mulher quanto a do homem” (MALUF; MOTT, 1998, p. 381).

O trabalho de atriz em específico era bastante estigmatizado, já que colocava a mulher em diferentes contextos como teatros, estúdios de rádio ou cinema, vistos como locais de moralidade duvidosa, que exigiam o contato próximo com homens. Havia também no imaginário popular a ideia de que a grande maioria das atrizes provinha de cabarés. “A carreira artística era vista como suspeita por alguns setores da sociedade brasileira. Muitas vezes, simplesmente ser atriz era considerado sinônimo de degradação moral absoluta, e algumas atrizes tinham que escolher entre família e profissão.” (BICALHO, 1993, p. 31, tradução nossa). No início, a função era basicamente restrita a imigrantes, que em sua maioria chegavam no país com alguma trupe teatral e acabavam decidindo ficar. Com a demanda cada vez maior por atrizes a procedência tornou-se mais variável e, no intuito de promover a “moral” do cinema brasileiro, a revista *Cinearte* fazia questão, nos anos de 1920, de informar que nossas profissionais eram jovens de distintas famílias. “Entrevistas com atrizes também eram comumente realizadas em casa, na presença dos pais ou maridos, e a revista também enfatizava a presença das famílias nos sets de filmagem.” (CONDE, 2012, p. 162, tradução

nossa). Como aponta Araújo (2017a), de forma a evitar julgamentos era comum uma atriz se amparar em figuras masculinas de “reconhecida autoridade (pais, maridos) para legitimar seu trabalho nos filmes e a exposição pública que isso acarretava”. (ARAÚJO, 2017a, p. 25).

Dirigir um filme no Brasil do período poderia parecer, nesse sentido, tarefa impensável, já que não se fazia necessário como no caso de atrizes para papéis femininos e pouco provavelmente resultaria em alternativa estável para sustento próprio ou da família. Além disso, implicaria a existência de uma figura feminina dando ordens a figuras masculinas, pois o cinema do período era realizado majoritariamente por homens. Apesar de impensável não era impossível, especialmente usando um nome artístico, e Cleo de Verberena se declarou publicamente diretora de cinema em 1930, quando começou a produção de *O Mysterio do Dominó Preto* (1931). Ainda que novidade no Brasil, outros países já haviam testemunhado o surgimento de diretoras e nos Estados Unidos dos anos de 1910 elas foram, inclusive, não exceção, mas sim, regra. Cada país, com seu contexto específico, viabilizou a seu tempo a existência de pioneiras em maior e em menor número. Como veremos a seguir, mesmo com restrições relacionadas ao gênero, mulheres esquecidas pela história faziam cinema no início do século XX.

1.2 ELAS FAZIAM CINEMA

Vasculhando os arquivos da biblioteca Margaret Herrick em 1972, Anthony Slide e Sharon Smith se surpreenderam com os achados que os levaram à mesma conclusão: as mulheres tiveram uma participação massiva nos primeiros anos do cinema estadunidense. Anthony Slide recorda “enquanto eu virava as páginas dessas antigas revistas americanas como *The Moving Picture World* e *Motion Picture News*, eu ia lentamente percebendo a quantidade de filmes dirigidos por mulheres.” (SLIDE apud GAINES, 2018, p. 7, tradução nossa). Já Smith declarou que nunca, na história do cinema, o Estados Unidos teve tantas diretoras como entre os anos de 1910 e 1920 (SMITH apud GAINES, 2018, p. 9). Apesar das evidências, pouca atenção foi dada à descoberta na época.

Atualmente, a experiência destas e de outras pioneiras vêm sendo revisitadas. Em uma movimentação transnacional estamos vendo ressurgir histórias de mulheres que faziam

cinema em fins do século XIX e início XX e que foram esquecidas. No caso de Cleo de Verberena, alguém poderia afirmar que o motivo do seu esquecimento foi o fato de ter dirigido um único filme. Porém, por qual razão desconhecíamos até recentemente a história de Alice Guy, pioneira francesa e mundial que durante sua carreira dirigiu algo próximo a 700 curtas? (MCMAHAN, 2013). Ou então por que pouco escutamos sobre Lois Weber, pioneira estadunidense que apenas em 1916 dirigiu 10 longas metragens e roteirizou 9 destes para a *Universal*⁸? E por que desconhecíamos Elvira Notari, primeira e mais produtiva diretora italiana que, segundo Bruno (1993), dirigiu 60 longas metragens e centenas de curtas entre 1906 e 1930? Quando fazemos estas perguntas fica claro que o esquecimento não está relacionado à quantidade de filmes que fizeram ou à importância que tiveram e sim ao fato de serem mulheres. Inclusive, esquecimento não seria a palavra ideal a ser usada já que “esquecimento implica lapso de memória ou negligência, e assim apaga a luta pela inclusão e exclusão” (GAINES, 2018, p. 22, tradução nossa). Para Gaines (2018), o mais indicado seria falarmos de uma “distribuição desigual de riqueza narrativa”, onde conscientemente um espaço mínimo foi concedido às mulheres na história do cinema.

Segundo Mahar, as primeiras diretoras mulheres surgiram quase que simultaneamente em todo o mundo:

Mulheres fora dos Estados Unidos começaram a fazer filmes mais ou menos na mesma época: Elvira Notari na Itália; Olga Wohlbruck, Lotte Reiniger e Thea von Harbou na Alemanha; Olga Preobrazhenskaya na Rússia; Ester Shub na Ucrânia; Lottie Lytell na Austrália; Germaine Dulac na França; e Adriana e Dolores Ehlers no México. (MAHAR, 2006, p. 2, tradução nossa)

Nenhum país, no entanto, testemunhou tamanha participação de mulheres na direção como os Estados Unidos, especialmente no período entre 1918 e 1922. A grande maioria era roteirista ou atriz que, devido à característica fluidez entre funções numa época anterior ao *studio system*, conquistou espaço para dirigir. Foi na *Universal*, de Carl Laemmle, que elas encontraram mais oportunidades e, de acordo com Gaines

[...]na Universal [...] entre 1916 e 1919, mais mulheres trabalharam como diretoras do que em qualquer outra companhia. Além da prolífica Lois Weber, esse grupo de

⁸ Segundo site oficial Lois Weber disponível em: < <http://www.loisweber.net/lois-weber.html>>. Acesso em: 07 fev. 2020. O profile Lois Weber escrito por Shelley Stamp, no Women Film Pioneers Project corrobora estes dados. Disponível em:<<https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-lois-weber/>>. Acesso em: 07 fev. 2020.

direção incluía Grace Cunard, Ruth Stonehouse, Lule Warrenton, Cleo Madison, Ruth Ann Baldwin, Ida May Park e Eugenie Magnus Ingleton. (GAINES, 2018, p. 29, tradução nossa).

A consolidação do *studio system* é visto como um considerável fator da diminuição de mulheres na direção. Uma das premissas do sistema era a produção em larga escala visando a obtenção de lucro e, como explica Schatz (1991) “assim como outras indústrias modernas [...] o cinema desenvolveu sua própria versão do sistema de linha de montagem, com adequada divisão e subdivisão de trabalho (SCHATZ, 1991, p. 36). Além disso, o investimento nas produções passou a ser maior e, de acordo com Mahar, o mesmo Carl Laemmle da *Universal* afirmou em 1927 que “Custa de cinquenta mil dólares a um milhão ou dois para fazer um filme, e não posso apostar tanto dinheiro em uma força física incerta ... Prefiro arriscar meu dinheiro em um homem.” (MAHAR, 2006, p. 197, tradução nossa). Durante os “anos de ouro” de Hollywood, entre 1930 e 1940, somente Dorothy Arzner conseguiu manter uma carreira estável como diretora.

A partir de 1910, principalmente depois da erosão da *Motion Picture Patents Company*⁹ em 1915, com sua dissolução efetiva em 1918, os Estados Unidos viram surgir uma série de produtoras independentes fundadas por atrizes famosas como Marion Leonard, Florence Lawrence e Helen Gardner que, ao perceberem que eram a razão do sucesso dos filmes em que apareciam, resolveram abrir suas próprias companhias para terem um maior controle e lucro. Apesar de não oficialmente dirigirem ou produzirem estas atrizes podiam, em suas produtoras, ditar as regras. Mary Pickford, que começou a carreira no cinema em 1909, na *Biograph*, com o diretor D. W. Griffith, foi a atriz/produtora de maior sucesso no período. Segundo Mahar (2006), em 1914 a mãe de Pickford percebeu que a filha era o motivo do sucesso dos filmes da *Famous Players – Lasky* e em janeiro de 1915 exigiu um novo contrato, passando Pickford a receber o dobro do salário e metade dos lucros de seus filmes. Em 1916, outro contrato foi assinado e ela se tornou a atriz mais bem paga de Hollywood. Além disso, o *Pickford Film Corporation* foi criado e ela passou a efetivamente produzir seus

⁹A *Motion Picture Patents Company* (MPPC) ou *Edison Trust* foi uma tentativa de Thomas Edison de controlar o mercado cinematográfico americano por meio de uma série de restrições para uso dos dispositivos cinematográficos por ele patenteados. Faziam parte do truste alguns grandes produtores, distribuidores e a *Eastman Kodak Company*. Durante a existência da MPPC, os produtores independentes tinham muita dificuldade em produzir e distribuir seus filmes.

filmes. Já em 1919, Mary Pickford fundou junto de Douglas Fairbanks, então seu marido, Charlie Chaplin e D. W. Griffith a *United Artists*, que tinha como finalidade a produção e distribuição de filmes, fazendo frente ao agressivo posicionamento dos grandes estúdios diante do fenômeno das companhias independentes.

Mahar (2006) salienta que uma característica em comum entre as diversas companhias independentes que surgiram nesse período foi a parceria marido e mulher. A *Gem Motion Picture Company*, aberta em 1911, foi o resultado da união da atriz Marion Leonard e seu marido, Stanner E. V. Taylor, que começou a carreira como diretor na *Biograph*. Já a *Victor Films* surgiu em 1912 quando da junção da atriz Florence Lawrence e seu marido e também diretor Harry Salter. A *Norma Talmadge Film Co.* de 1917, por sua vez, foi o resultado da união da atriz Norma Talmadge e seu marido, Joseph Schenck, um empresário. O padrão também se repetiu entre diretoras e em outros países como a *Dora Film*, na Itália, que surgiu da união de Elvira Notari e seu marido Nicola. O surgimento da EPICA-FILM, em 1930, resultado da parceria entre Cleo de Verberena e Cesar Melani segue essa tendência com um lapso de tempo.

A contrapartida masculina era fundamental para o sucesso dos empreendimentos. Além de conferir um ar mais familiar à iniciativa, tornando menos problemática a participação de uma mulher nessa esfera, a presença masculina transmitia segurança e garantia melhores oportunidades de negócio, já que culturalmente eram os homens que possuíam habilidades na área financeira. De acordo com Mahar, “um parceiro masculino era necessário porque os homens podiam mais facilmente entrar no ramo de produção e venda de filmes”. (MAHAR, 2006, p. 73, tradução nossa). Inclusive, eram frequentes as negociações em locais onde tradicionalmente as mulheres não podiam entrar, como os clubes exclusivos para homens. Mesmo quando realizadas em lugares onde o acesso era permitido, a presença feminina era tida como inadequada: “Mesmo no apogeu da Solax, Herbert Blaché disse a Alice Guy para não comparecer às reuniões com o distribuidor porque ela envergonharia os homens que ‘queriam fumar seus charutos e cuspir à vontade enquanto discutiam negócios’”. (MAHAR, 2006, p. 73, tradução nossa).

Essas mulheres que trabalharam com cinema no início do século XX carregavam consigo contradições de um período de transição: “Todas essas cineastas poderiam ser

consideradas Nova Mulher em virtude de seu emprego, [...] mas a maioria trabalhava com parceiros homens, normalmente um marido ou amante”. (MAHAR, 2006, p. 8, tradução nossa). Ainda de acordo com a autora, outro padrão notado é que quando o empreendimento do casal chegava ao fim, geralmente as mulheres se retiravam da área. Este padrão, no entanto, não era regra e talvez o termo “se retiravam” não seja o mais adequado. Florence Lawrence, por exemplo, tentou durante anos reentrar na indústria após o término do seu casamento com Harry Salter e a dissolução da *Victor Films*. Infeliz em suas tentativas e frente a condições nada favoráveis de trabalho, ela acabou cometendo suicídio em 1938. Alice Guy, por sua vez, após o divórcio com Herbert Blaché, depois dele fugir em 1918 com uma jovem atriz para Hollywood deixando-a sozinha com dois filhos, procurou por um tempo trabalho como diretora. Entretanto, não encontrou boas oportunidades e passou parte do resto de sua vida procurando resgatar a memória e os direitos sobre seus filmes, falecendo em 1968 sem o devido reconhecimento pelo seu trabalho pioneiro.

É inacreditável, inclusive, como Alice Guy permaneceu por tanto tempo à margem da história do cinema já que ela foi, considerando-se ambos os sexos, uma das primeiras pessoas a dirigir filmes em todo o mundo e a grande responsável pelo sucesso da *Gaumont* em seus primeiros anos. Alice Guy esteve presente na sessão de demonstração do cinematógrafo dos irmãos Lumière, que ocorreu em 22 de março de 1895, junto de Léon Gaumont, para quem trabalhava como secretária. Gaumont desenvolvia na época um equipamento parecido e Alice Guy pediu autorização ao chefe para filmar pequenas histórias em suas horas vagas. Com o consentimento dele em algum momento entre 1896 e 1902 foi filmado *A fada do repolho* (*La fée aux choux*)¹⁰, o primeiro filme de Alice Guy. Em pouco tempo ela se tornou a mais importante diretora da *Gaumont* e foi promovida a chefe de produção, fiscalizando o trabalho de outros. Como destaca Mahar (2006), além de filmes silenciosos, Alice Guy também dirigiu,

¹⁰ De acordo com Gaines (2018), não há um consenso em relação à data do primeiro filme dirigido por Alice Guy. Em 1990, foram encontrados alguns curtas da *Gaumont* no *Swedish Film Archive* em Estocolmo. Dentre os curtas havia um com uma fada, bebês e repolhos e então pesquisadores concluíram que se tratava do *A fada do repolho* (*La fée aux choux*). O filme foi datado de algum momento entre 1897 e 1900, porém, ele não bate com a descrição que Alice dá em suas memórias e entrevistas. O filme do arquivo sueco mostra uma fada tirando bebês de repolhos e os exibindo para a câmera. Já o filme que Alice afirma ter feito inclui um casal que vai em busca de bebês. No filme do arquivo sueco não existe o casal, somente a fada. Além disso, Alice diz ter filmado em 1896 e não entre 1897 e 1900. Existe, no entanto, um curta na Cinemateca Francesa que combina perfeitamente com a descrição dada por Alice. Ela mesma, inclusive, aparece no filme em questão, interpretando o homem do casal que busca um bebê junto à fada dos repolhos. Porém o título desse curta é *A parteira da classe média* (*Sage-femme de première classe*) e foi datado de 1902.

escreveu e produziu cerca de 100 filmes com som sincronizado por meio do *Chronophone* entre 1902 e 1906. Foi o *Chronophone* que promoveu o seu primeiro encontro com Herbert Blaché, com quem se casou e mudou-se para os Estados Unidos em 1907. Herbert era funcionário da *Gaumont* e foi enviado para Cleveland com a intenção de explorar o uso do *Chronophone* na América. Nesta época, Alice Guy já era conhecida diretora na Europa tendo realizado alguns de seus filmes mais famosos como *La vie du Christ*, em 1906, com cerca de meia hora, onde coordenou aproximadamente 300 figurantes.

Quando da ida aos EUA Alice Guy abandonou seu trabalho na *Gaumont*. Hebert, por outro lado, passou a produzir filmes sonoros para a companhia, em um pequeno estúdio em Long Island. Apesar de não mais trabalhar para *Gaumont*, Alice dirigiu alguns filmes e, em 1908 nasceu a primeira filha do casal, Simone. Inquieta, Alice não conseguia ficar sem dirigir e alugou um espaço no estúdio, fundando sua própria companhia em 1910, a *Solax Company*. Mãe de uma criança de dois anos, ela passou a dirigir, em média, dois filmes de um rolo por semana para o mercado independente dos Estados Unidos. Seus filmes conquistaram respeito e a *Solax Company* prosperou. No verão de 1912, um estúdio no valor de \$100.000 em Fort Lee, Nova Jersey, foi comprado. No local, mais de vinte mil pés de positivos eram produzidos todos os dias, e Alice contratou outros diretores para trabalhar sob sua supervisão. A *Solax* produziu filmes de gêneros variados e segundo Alison MacMahan, que assistiu aos 111 filmes ainda existentes das centenas que Alice Guy dirigiu, existe uma “forte tendência para mulheres poderosas e transgressão de gênero ao longo da carreira de Guy.” (MAHAR, 2006, p. 50, tradução nossa). Um curta-metragem em específico intitulado *Les résultats du féminisme*, de 1906, nos chamou atenção pela abordagem. Ele foi produzido ainda na *Gaumont* e em tom de humor apresenta homens agindo como mulheres, e vice-versa. Em uma das cenas, por exemplo, dois homens costuram enquanto uma mulher assiste fumando e bebendo. Em outra, um homem caminhando pela rua é importunado por uma mulher bêbada que tenta o seduzir. Salvo por sua namorada, o casal aparece então em um parque onde ela tenta o beijar a força e ele evita a todo custo. Outra cena curiosa se passa em um bar, repleto de mulheres bêbadas que zombam e expulsam todos os homens que entram no local. Já no final do filme, um homem com um bebê implora para sua mulher voltar para casa.

Em 1913, quando do término de seu contrato com a *Gaumont*, Alice Guy nomeia Herbert Blaché presidente da *Solax*, tornando-o responsável pelas finanças e fechamento de negócios. Após alguns meses, Hebert criou sua própria companhia, a *Blaché Features*, e passou a produzir e dirigir utilizando os recursos da *Solax*. Dificuldades financeiras surgiram com a eclosão da primeira guerra mundial e o casal passou a trabalhar para outras companhias como a *Popular Plays and Players*. Entre 1915 e 1917, Alice dirigiu seis longas-metragens por encomenda, sem qualquer liberdade de escolha de elenco e roteiro. Foi nessa época que ela trabalhou com a famosa atriz e ocasionalmente roteirista Olga Petrova, que em 1917 abriu sua própria companhia, a *Petrova Pictures*.

Segundo Mahar (2006), apesar de estar dirigindo, Alice Guy estava insatisfeita com as condições de trabalho. Em 1917, o casal começou a alugar o estúdio da *Solax* para outras companhias, de forma a incrementar orçamento. No outono do mesmo ano, quando seus dois filhos adoeceram, Alice Guy decidiu passar um período na Carolina do Norte, onde a temperatura era mais amena. Herbert Blaché, por sua vez, aproveitou a oportunidade e se mudou com uma atriz da companhia para Hollywood. Ao voltar para o nordeste do país, Alice morou com seus filhos em Nova York e a *Solax*, afundada em dívidas, pegou fogo no ano de 1918. Contratada para dirigir alguns filmes na cidade, Alice Guy adquiriu gripe espanhola e quase morreu durante a produção de *Tarnished Reputations* (1920). De passagem por Nova York, Herbert se compadeceu pela situação de Alice e a convidou para morar na Califórnia, mas não junto dele. Lá, Alice trabalhou como sua assistente de direção em alguns filmes até que se divorciaram e, em 1922, Alice Guy mudou-se para França com seus dois filhos. Com dificuldade de encontrar oportunidades na Europa, ela retornou em 1927 para os Estados Unidos reclamando que o sexismo tornava impossível o trabalho de direção na França. Porém, também nos Estados Unidos não encontrou oportunidade como diretora. Durante os anos de 1940 e 1950, Alice Guy começou a escrever sobre sua vida e a procurar pelos seus filmes, muitos atribuídos a outras pessoas. Ela passaria os próximos anos, até sua morte em 1968, lutando por espaço na história do cinema e pelo reconhecimento de seu trabalho.

Foi através de Hebert Blaché que Lois Weber fez sua entrada no cinema. Após casar-se em 1905 com o diretor da companhia de teatro em que atuava, Phillips Smalley, e de o acompanhar em algumas turnês, Weber decidiu em 1908 oferecer os seus serviços de atriz e

roteirista à filial da *Gaumont* nos Estados Unidos, quando teve contato com Alice Guy e pôde ver como a diretora realizava o seu trabalho. Terminada a turnê de 1908, Smalley se juntou a ela e, entre 1908 e 1912, o time Weber-Smalley trabalhou em alguns estúdios, como o *Rex*, de Edwin S. Porter. De acordo com Stamp (2013), em 1912, o *Rex* passou a fazer parte da *Universal*, onde cada unidade de produção tinha bastante liberdade na época. Durante esse período o casal escreveu, produziu e dirigiu de um a dois filmes de um rolo por semana e aos poucos conquistaram reconhecimento. Em 1914, com *The Merchant of Venice*, Weber se tornou a primeira mulher estadunidense a dirigir um longa-metragem. No mesmo ano, o casal saiu da *Universal* para trabalhar na *Hobart Bosworth Productions*, onde dirigiram mais longas-metragens dentre eles *Hypocrites* (1915), que causou polêmica na época.

O fato de trabalhar junto de seu marido, de ser proveniente da classe média e de ser ligada à igreja, dava à Lois Weber as credenciais ideais para alcançar sucesso no período. Durante a década de 1910, como aponta Mahar (2006), ocorreu um movimento de *uplift* no cinema frente à má reputação dos *nickelodeons* e dos filmes que eram exibidos nesses locais. Depois que a polícia de Nova York fechou 550 *nickelodeons* pela cidade na véspera do Natal de 1908, produtores e exibidores se uniram em 1909 com a intenção de tornar os cinemas um local de respeito e desejado pela classe média. Era incentivada a participação das mulheres nesse processo, pois havia uma crença de que elas eram naturalmente mais puras do que os homens e poderiam ajudar a elevar a moral da indústria.

De 1909 a meados da década de 1910, as várias facções da indústria cinematográfica norte-americana se uniram em seus esforços para tornar o cinema respeitável, um esforço que, por sua própria natureza, era engendrado. Mulheres na platéia, mulheres como exibidoras e mulheres como cineastas tornaram-se politizadas à medida que a indústria cinematográfica se mobilizou para melhorar sua reputação. Já presentes, as mulheres na indústria cinematográfica americana se tornaram ativos a serem explorados e modelos a serem seguidos pelos homens. Nesse momento, as mulheres se tornaram as exibidoras e cineastas mais consagradas do cinema americano. (MAHAR, 2006, p. 78, tradução nossa).

Alguns meses após o fechamento dos *nickelodeons* pela polícia, a *Moving Picture Exhibitors Association* de Nova York promoveu a criação de um órgão de censura, de forma a garantir que o controle fosse feito pela indústria e não pela polícia. O *National Board Censorship* começou a funcionar em 1909 e a grande maioria dos censores eram mulheres:

“em 1912, 57 dos 75 censores eram mulheres, e em 1915 o número subiu para 100 em 115” (GRIEVESON apud MAHAR, 2006, p. 79, tradução nossa).

Os filmes de Lois Weber provocavam reflexão e eram, em sua maioria, dramas sociais endereçados à classe média. *Hypocrites* foi bastante controverso por apresentar uma garota de 18 anos em nu frontal e pelo teor da trama. Interpretando “a Verdade nua”, a garota aparecia em cenas para revelar a hipocrisia de certas situações. Apesar de bastante transparente devido à dupla exposição, o nu deixou a censura dividida. O filme acabou sendo um sucesso pois muitas pessoas foram ao cinema pelo nu e não pela história o que, apesar de não ter sido a intenção primária de Lois Weber, acabou lhe rendendo mais fama. Em 1916, o casal estava novamente na *Universal*, onde fizeram alguns de seus melhores filmes como *Scandal* e *Shoes*. Segundo Stamp (2013), foi na *Universal* que a figura de Weber se destacou como dominante na parceria marido e mulher. De acordo com a autora, repórteres que visitavam o set de filmagem constantemente viam Smalley se voltando à Weber para tomar decisões importantes. “Em 1916, Weber era “a melhor cineasta entre todas”, de acordo com a *Moving Picture Storie*” (MAHAR, 2006, p. 97, tradução nossa). É de 1916 seu filme mais controverso, *Where are my children?*. No auge da discussão sobre métodos contraceptivos, que até então eram proibidos nos Estados Unidos, Weber dirigiu este longa em que uma mulher, após realizar uma série de abortos escondida do marido, não consegue mais engravidar quando da vontade do casal.

Em 1917, Lois Weber deixou a *Universal* e abriu sua própria companhia em Los Angeles, a *Lois Weber Productions*. Apesar de independente, ela foi financiada por Carl Laemmle e mantinha um contrato com a *Universal*, tornando-a, entre ambos os sexos, “por um tempo, a diretora mais bem paga de Hollywood, de acordo com a *Photoplay*.” (YORK apud STAMP, 2013, tradução nossa). Nesse período ela dirigiu filmes menos polêmicos mas sempre bastante moralistas. Weber acreditava que o cinema era uma excelente ferramenta para a educação. Nenhum dos filmes lançados pela *Lois Weber Productions* fez sucesso, no entanto. Ainda reconhecida pelos seus trabalhos anteriores, Lois Weber foi contratada em 1918 por Louis B. Mayer para trabalhar na companhia da atriz Anita Stewart, onde dirigiu dois filmes que tiveram recepção morna da crítica. Em 1920, ela foi contratada pela companhia mais poderosa de Hollywood na época, a *Famous Player – Lasky*, que tinha como distribuidora a

Paramount. Lá, Weber contou com grande orçamento e liberdade para dirigir da forma que desejasse, porém, seus filmes não fizeram sucesso e começou a ficar claro que já não havia mais espaço para os seus dramas sociais. O público dos Estados Unidos pós primeira guerra queria diversão:

Weber, cujos filmes moralmente corretos entediavam o público moderno, ficou fora da indústria do pós-guerra. [...] O tradicionalismo e a sinceridade que a fizeram a diretora ideal antes da guerra acabaram diminuindo e contendo sua atuação no pós-guerra, já que tanto a indústria do cinema como a sociedade seguiam caminhos diferentes. (MAHAR, 2006, 149, tradução nossa).

Em 1922, o casamento com Phillips Smalley teve um fim, pouco tempo depois do término de seu contrato na *Famous Players – Lasky*. Apesar de problemas tanto na vida profissional quanto na vida pessoal, Weber ainda dirigiu mais cinco longas-metragens antes do fim de sua carreira, como aponta Stamp (2013). Smalley, por sua vez, trabalhou como ator em alguns poucos filmes. Lois Weber morreu em 1939, com 60 anos de idade.

A América Latina, apesar de pressionada pelas “violentas estratégias competitivas globais do cinema norte-americano” (CESARINO, 2019, p. 32) testemunhou também o surgimento de diretoras no início do século XX. Diante da pluralidade das nações que a compõem, Marina Tedesco afirma que

Em alguns países, como o México e a Argentina, as mulheres dirigem filmes, apesar das dificuldades, há mais de 100 anos. Em outros, como no caso da maioria dos centro-americanos, é possível comprovar a existência de realizadoras há apenas poucas décadas. (TEDESCO, 2019, p. 81).

Na Argentina, segundo Cavalcante e Barrenha (2019), ainda que haja muito a ser pesquisado, “três nomes se repetem com segurança: Emilia Saleny, María B. de Celestini e Renée Oro.” (CAVALCANTE; BARRENHA, 2019, p. 99). À Saleny é dado hoje o título de primeira cineasta latino-americana. Ela começou como atriz e em 1915 fundou a Academia de Artes Cinematográficas, “tornando-se a primeira professora de atores de cinema da América do Sul” (TEDESCO, 2019, p. 87). Junto de seus alunos realizou uma porção de filmes como “*La Niña del Bosque* (1917, dedicado ao público infantil, tendo sido também pioneira nesse ‘gênero’), *Paseo Trágico* (1917) e *El Pañuelo de Clarita* (1919)¹¹.” (CAVALCANTE; BARRENHA, 2019, p.

¹¹ Segundo as autoras especula-se que mais outros dois filmes tenham sido desenvolvidos por Saleny e/ou por seus alunos. São eles: *Delfina* (1917) e *Luchas en la vida* (1919).

99). Já María B. de Celestini tinha alguma experiência no teatro e dirigiu em 1920 o filme *Mi Derecho*. Renée Oro, por sua vez, era documentarista e foi a realizadora de *La Argentina* (1922), sendo que outras possíveis produções em seu nome estão em fase de investigação.

De acordo com Cavalcante e Barrenha (2019), em estudo recente Fradinger (2014) resgatou outra realizadora argentina, Antonietta Capurro de Renauld, que era diretora de uma escola e filmou duas produções com propósitos didáticos em 1917: *La Caperucita Blanca* e *La Escuela de Niños Débiles del Parque Lezama*. Já Mafud (2017) afirma, segundo Cavalcante e Barrenha (2019), que a primeira diretora latino-americana foi a argentina Angélica García de García Mansilla que, no entanto, não assinou a produção de *Um Romance Argentino* (1915), geralmente atribuído a Enrique García Velloso. Outra direção não assumida foi a de Rosa Cano de Vera, que apenas assinou o roteiro de *El Tímido o el Candidato Fracasado* (1915). Rosa teria ocultado sua participação na direção devido a razões familiares, cedendo o crédito a Miguel López. De acordo com Cavalcante e Barrenha, ambos filmes foram produzidos por uma associação filantrópica com finalidade de arrecadar fundos para um hospital em Buenos Aires e para um orfanato em Rosário, respectivamente. Mafud (2017) ainda resgata em sua pesquisa o trabalho de Elena Sansisena de Elizalde, Adelia Acevedo e Victoria Ocampo, que dirigiram conjuntamente *Blanco y Negro*, em 1919.

No México, Mimí Derba talvez seja a pioneira mais conhecida. Nascida Herminia Pérez de León, era cantora e atriz de teatro até fundar, em 1917, junto de Enrique Rosas, a *Azteca Film Company*. Neste mesmo ano, “produz o impressionante número de cinco longas-metragens de ficção: *En Defensa Propria*, *Alma de Sacrificio*, *La Tigresa*, *La Soñadora* e *En la Sombra*.” (TEDESCO, 2019, p. 86). Derba escreveu os argumentos da primeira e última produção e foi protagonista de todas, menos de *La Tigresa*, que co-dirigiu junto de Enrique Rosas.

Ainda no México é admirável o trabalho das irmãs Adriana e Dolores Ehlers que começaram na fotografia e ganharam uma bolsa para estudar nos EUA em 1916, como agradecimento do presidente Venustiano Carranza pelo retrato realizado por elas. Lá, além da fotografia as irmãs estudaram cinema e integraram o *Army Medical Museum* em Washington, onde aprenderam “sob rigorosa disciplina militar, a filmar, revelar, preparar, e intertitular filmes” (TUÑÓN, 2013, tradução nossa). Antes de voltarem para o México, Adriana

e Dolores completaram seus estudos em cinema na *Universal*, também com apoio do governo mexicano. Em 1919, já no país de origem, as irmãs vendiam equipamentos cinematográficos e instruía sobre o seu uso. Foram contratadas pelo Departamento de Censura para produzir filmes que quebrassem o estigma do mexicano veiculado nos filmes norte-americanos. Entre 1920 e 1921

As irmãs produziram vários filmes que celebravam o México na intenção de combater esses estereótipos negativos, filmando desfiles e protestos, as cavernas de Cacahuamilpa, as ruínas de Teotihuacán e o Museu Nacional de Arqueologia, História e Etnografia. (TUÑÓN, 2013, tradução nossa).

Elas dominavam todas as etapas de produção, inclusive a de revelação, e os filmes eram exibidos em escolas, fábricas, instituições de caridade e órgãos governamentais. Com o assassinato do presidente Venustiano Carranza as irmãs acabaram perdendo seus postos o que, no entanto, não as impediu de continuar. Entre 1922 e 1929, Adriana e Dolores Ehlers produziram semanalmente o *Revistas Ehlers*, espécie de noticiário com eventos, manifestações, catástrofes e outros acontecimentos locais, que eram vendidos diretamente aos exibidores.

Apesar de no Brasil somente em 1930 termos notícia de uma mulher diretora, quando Cleo de Verberena começou a aparecer nas páginas de revistas e jornais, outras mulheres trabalharam atrás das câmeras no período do cinema silencioso. De acordo com Luciana Araújo (2017b), a atriz Eva Nil, por exemplo, não somente atuou em *Senhorita agora mesmo* (1927) como também produziu, operou a câmera em algumas cenas e assistiu seu pai, o diretor Pedro Comello, nos trabalhos de laboratório. Além disso, foi através desta produção que Eva Nil pôde realizar a sua vontade de interpretar um papel que não fosse completamente passivo ou puramente sentimental. Inspirada nas heroínas dos *serial queens*, como Pearl White, em *Senhorita agora mesmo* Eva Nil interpretou Lili, uma jovem mulher que cuidava sozinha da fazenda onde morava com a sua mãe. De temperamento forte, Lili nunca deixava nada para amanhã, o que lhe rendeu o apelido de “Senhorita agora mesmo”. Quando a fazenda é invadida e bandidos roubam as joias da família, Lili tem que fazer justiça com as próprias mãos, colocando-se em situações bastante perigosas.

Ainda segundo Luciana Araújo (2018a), apesar de não termos referências a mulheres roteiristas no período silencioso, é possível que tenhamos tido contribuições que ficaram

obscurecidas. Ela cita o caso de Almerly Steves, atriz de Recife que fez sucesso durante a segunda metade de 1920 que, ao comentar sobre os filmes em que trabalhou, afirmou a respeito de *Dança, amor e aventura* (1927), dirigido por seu marido Ary Severo: “foi o que mais me impressionou, mesmo por ter sido idealizado por mim” (ARAUJO, 2018a, p.99)¹². Apesar de tal declaração, sua contribuição no roteiro ou argumento não aparece indicada em nenhuma fonte. Já Lia Torá recebeu o devido crédito pelo argumento do filme *Alma Camponesa*, no qual atuou em 1929, como pudemos verificar na área filmografia, do site da Cinemateca Brasileira¹³, e no Dicionário de filmes brasileiros, de Antônio Leão da Silva Neto (2002).

De acordo com Luciana Araújo (2017a), outras mulheres do período silencioso que não foram devidamente creditadas são Antonieta Benedetti e Rosina Cianelli, respectivamente esposa e cunhada de Paulo Benedetti, cinegrafista e produtor do período. As mulheres da família Benedetti eram conhecidas por trabalharem nos laboratórios montados por ele no interior de Minas Gerais e Rio de Janeiro. Segundo a autora, fotos no livro *No tempo da manivela* (1987), de Jurandyr Noronha, mostram o cinegrafista rodeado por mulheres, enquanto a legenda esclarece: “Paulo Benedetti e sua equipe: a família (...) Todos sabiam descarregar um chassis no escuro; enrolar negativo nos teares e leva-lo às cubas de revelação o tempo necessário; fazer uma marcação de luz ou carregar um copiador” (NORONHA apud ARAUJO, 2017a, p. 17). Ainda assim, de acordo com Araújo (2017a) na área de filmografia do site da Cinemateca Brasileira, somente em um filme, *Uma transformista original* (1915), é que elas aparecem creditadas como tendo auxiliado nos trabalhos de câmera.

Carmen Santos é, sem dúvidas, outro nome a ser lembrado. Além de atriz e também diretora quando, em 1948 terminou o seu longa-metragem *Inconfidência Mineira*, Carmen Santos foi sem dúvida uma figura de destaque na área da produção durante um período que atravessa o cinema silencioso e sonoro no Brasil. De origem portuguesa, a jovem balconista do *Parc Royal*, um magazine então localizado na cidade do Rio de Janeiro, conseguiu através de um concurso sua primeira participação no cinema. Em 1919, ela estrelou como

¹² A Província, Recife: 25 mai. 1930. Disponível no Acervo Fundação Joaquim Nabuco.

¹³ ALMA Camponesa. Disponível em: < <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=005065E&format=detailed.pft#1>>. Acesso em: 28 jan. 2021.

protagonista de *Urutau*, de William Jansen, um filme que não chegou a ser exibido comercialmente. Com o apoio de Antônio Seabra, jovem de família muito rica com quem Carmen passou a se relacionar sem, no entanto, nunca se casarem, ela deu continuidade a sua carreira no cinema. Em 1923, ela apareceu em fotos na revista *Para Todos* anunciando seus novos projetos: uma adaptação de *A Carne*, de Julio Ribeiro e outra de *Mlle. Cinema*, de Benjamin Costallat. Dai em diante, sua aparição em jornais e revistas da época seria constante por um bom tempo. Em 1924 ela abriu, com auxílio financeiro de Antônio Seabra, seu próprio estúdio, a Film Artístico Brasileiro (F.A.B) que teve, porém, curta existência. Nenhuma das adaptações para o cinema acabou sendo lançada, devido a diversos contratempos que impossibilitaram a finalização das produções.

Segundo Ana Pessoa (2002), foi em janeiro de 1930 que Carmen Santos estreou nos cinemas atuando em *Sangue Mineiro*, de Humberto Mauro, filme que produziu junto da Phebo Brasil Film. Ainda em 1929 foi anunciado que participaria de *Lábios sem Beijos*, dirigido por Adhemar Gonzaga e produzido e protagonizado por ela. As providências necessárias para a construção do estúdio Cinédia, no entanto, desviaram a atenção de Gonzaga que acabou por entregar a direção a Humberto Mauro. O filme foi produzido pela Cinédia e Carmen Santos foi afastada da produção que, a “conselho médico”, foi passar um período na Europa para se curar de uma crise nervosa. Foi neste período que nasceu seu segundo filho com Seabra.

Em outubro de 1930, o diretor Mario Peixoto montava junto de Edgar Brasil o filme *Limite* em um laboratório na casa de Carmen Santos. Segundo Pessoa (2002), ela se interessou em conhecer o jovem diretor e disse a ele que se fizesse um filme que a tornasse uma estrela ela não cobraria o uso do laboratório. Mario Peixoto concordou em escrever um argumento, porém, com uma condição: que ela aparecesse em uma cena de *Limite* sem receber crédito algum, de forma a testar a sua vaidade. Carmen aceitou a proposta e teve uma breve participação junto ao personagem de Raul Schnoor.

Onde a Terra Acaba é o título do projeto resultado da parceria entre Carmen Santos e Mario Peixoto. Filmado na ponta extrema da restinga de Marambaia, local de difícil acesso, a produção foi bastante turbulenta e cheia de contratempos. Desavenças entre Carmen e Mario interromperam as filmagens algumas vezes, resultando na saída de Mario Peixoto da direção. Em outubro de 1931, Carmen foi à Cinédia pedir auxílio a Adhemar Gonzaga. Da parceria

Carmen Santos-Cinédia surgiu nova versão de *Onde a Terra Acaba*, com direção de Octávio Gabus Mendes. O filme estreou somente em 1933 e foi a última participação de Carmen Santos no cinema silencioso. Em 1934, Carmen Santos fundou sua própria companhia, a Brasil Vox Film, que posteriormente mudou de nome para Brasil Vita Filmes, através da qual produziu e atuou em três longas-metragens sonoros dirigidos por Humberto Mauro. Foi também por meio da Brasil Vita Filmes que ela dirigiu, escreveu, produziu e protagonizou *Inconfidência Mineira*, que devido a uma série de contratempos levou mais de 10 anos para ser concluído. Carmen Santos morreu em setembro de 1952, vítima de um câncer, com 48 anos.

Como aponta Flávia Cesarino (2019), “Diferentes razões – pessoais, econômicas, culturais e geográficas – levaram essas mulheres a se envolverem com o cinema.” (CESARINO, 2019, p. 22). Algumas trabalharam de forma “independente, rarefeita ou amadora, enquanto outras se inseriram nos sistemas comerciais de produção, distribuição e exibição” (CESARINO, 2019, p. 21). A grande maioria produziu poucos filmes, mas outras trabalharam durante anos como “Lotte Reiniger, que produziu suas animações até a chegada da TV.” (CESARINO, 2019, p. 21). O caso das pioneiras norte-americanas é o mais estudado, devido às particularidades tangenciadas acima e à quantidade de documentação e de material que foi preservado. A alta tiragem de algumas produções e a política de penetração do cinema estadunidense em países diversos garantiu que muitos filmes e informações sobrevivessem ao tempo. Em busca por informações a respeito de Cleo de Verberena no site da hemeroteca da Biblioteca Nacional acabamos nos deparando com uma série de citações, entrevistas e matérias sobre estas pioneiras. Frances Marion, por exemplo, que segundo Ruvoli (2013) roteirizou cerca de 300 filmes entre 1910 e 1940, incluindo muitos clássicos da *FOX* e *MGM*, foi citada no jornal *Correio Paulistano* em 1926 como “uma das mais famosas scenaristas” (CINE, 1926). Em 1929, uma entrevista com ela foi publicada no *Diário Nacional*, onde podemos ler: “esta escriptora é o millagre da tela. Tudo aquillo que ella põe a mão se traduz em um exito brilhante.”. (UMA ESCRIPTORA, 1929). A presença de Mary Pickford e Lois Weber é constante em publicações, especialmente na *Cinearte*. Em 1926, Mary Pickford foi citada entre os maiores “fazedores de dinheiro” (OS ORDENADOS, 1926) e o filme *Esposa ou artista?* (*The marriage clause*, 1926), de Lois Weber, foi reconhecido na mesma revista como uma “obra de arte” (LOIS WEBER,

1926). Já na edição da *Cinearte* de fevereiro de 1927, Lois Weber foi lembrada pelos seus filmes “notabilíssimos e inesquecíveis” (A TELA, 1927) e em abril de 1928, Mary Pickford foi citada na *Cinearte* como uma estrela que “pode dar-se ao luxo de fazer o que lhe agrada” (HÁ UMA, 1928).

Além de referenciadas, em algumas publicações a questão do gênero ganhava relevo. Frances Marion, por exemplo, dirigiu dois longas metragens e em ambos Fred Thomson, seu marido, atuou. Um deles, inclusive, intitulado *The love light*, foi produzido e estrelado por Mary Pickford. Em 1922, a respeito do filme *Just around the corner* (1921), a revista *Para Todos* noticiou que ela aproveitou para “reduzir o marido à expressão mais simples durante o tempo em que dirigiu os trabalhos do dito film”. Segundo a matéria:

‘Em casa é sempre o meu marido o mandão’, disse Frances Marion, sorrindo; ‘mas aqui, no studio, tem que obedecer-me em ordem e regra se não quiser ser despedido. Enquanto durarem os trabalhos da produção deste filme serei eu a ... mandona’. (REDUZINDO, 1922).

Já em 1927, o *Correio Paulistano* e *A Gazeta* publicaram matérias interessantíssimas para apresentar a mais nova diretora de filmes, Dorothy Arzner. No *Correio Paulistano* a chamada foi “O feminismo triumpha. Uma mulher como directora de scena na Paramount.”. E o texto começa da seguinte forma:

Decididamente as mulheres vão, pouco a pouco, logrando galgar todas as posições de responsabilidade que outr’ora pertenciam somente aos homens. Em todos os ramos da actividade humana, as gentis filhas de Eva estão ganhando terreno, impondo o seu prestígio incontestável. (O FEMINISMO, 1927)

Em *A Gazeta* a chamada foi “As mulheres sabem tudo ... Uma grande directora de scena da Paramount”. E logo em seguida:

A Grande Guerra tirou aos homens quasi todas as suas regalias de detentores exclusivos das grandes funções no barco da vida. Enquanto eles se preocupavam nas trincheiras dos campos de batalha e nas trincheiras dos jornaes, com a arte intensiva de matar, as mulheres foram tomando conta das cousas do mundo [...] Acabada a guerra entraram resolutamente a fazer concorrência aos homens em cargos até então exclusivamente reservados a eles. No cinema ellas attingiram todas as posições culminantes, monopolizando notadamente a autoria dos entrecos e a difficillima especialidade dos scenaristas. (AS MULHERES, 1927).

Na mesma matéria o filme *A mulher e a moda* (*Fashions for women*, 1927), de Dorothy Arzner foi elogiado e ela posta “em concorrência aberta com os mestres Griffith, De Mille, Murnau, Lubitsch, Clarence Bagdor e Victor Fleming.”(AS MULHERES, 1927).

Em 1932, a revista *Cinearte* alargou seus horizontes dizendo que não só os Estados Unidos tinham diretoras, mas também a França com Germaine Dulac e a Rússia com Olga Preobrazhenskaya (OS ESTADOS, 1932). Em 1934, a *Cinearte* publicou uma matéria de mais de duas páginas a respeito de Lois Weber e sua visão sobre o cinema: “Por um espaço de vinte annos, Miss Weber conservou-se sabiamente no mais alto grau dessa escada de gloria, que toda gente em Hollywood quer subir.” (O IDEAL, 1934). Já alguns anos mais tarde, em 1951, a revista *A Scena Muda* publicou um texto traduzido do francês, em que são citadas diversas pioneiras:

O Egito oferece três nomes: Aziza Amir, Fatima Rouchdy, Bahija Hafez. Nos Estados Unidos há apenas duas: Lois Weber e Dorothy Arzner. A Polônia possui Nina Niovil e Wanda Jakabowska [...] a Bélgica tem a autora de ‘Coeurs belges’, Aimée Navarra. A Tchecoslováquia: Zet Molas, atriz que se fez realizadora. Na Argentina: René Oro. Em Portugal: Bárbara Virgínia [...] Outro nome de interesse: a baronesa finlandesa Brita Wrede [...] A Alemanha conta três nomes dignos de atenção. Lotte Reiniger [...], Leni Riefenstahl [...], Léontine Sagan. Entre os nomes franceses contamos Jeanne Bruno-Ruby, Gaby Sorère, autora de ‘Le Lys de la Vie’, René Carl, Musidora, Marguerite Viel, Andrée Felix, Nicole Vedrès e Denise Tual. (JEANERE, 1951)

Os nomes de Germaine Dulac e Alice Guy também são lembrados entre os de diretoras francesas no fim do artigo. A grande maioria das cineastas destacadas acima tiveram carreira entre 1920 e 1930, tendo algumas começado na década de 1910, como Musidora, que também era atriz e Lotte Reiniger.

Lembradas, algumas por mais outras por menos tempo, e até mesmo celebradas, aos poucos foram sendo postas à margem da história, ressurgindo esporadicamente rodeadas de mistérios em narrativas diversas sobre cinema. Em uma palestra sobre cinema brasileiro dos anos de 1930, para o Instituto de Estudos Brasileiros em 1973¹⁴, Paulo Emilio Salles Gomes lembrou com carinho e admiração de “uma belíssima senhora que era a produtora, a atriz e a diretora de seus próprios filmes”. Falando sobre o então inédito *Crônicas do cinema paulistano* (1974), de Maria Rita Galvão, e sobre aqueles que faziam cinema em São Paulo no período, ele afirmou que “a pesquisa ainda não desvendou a identidade exata dessa senhora cujas fotografias realmente causam uma impressão grande”. Segundo Paulo Emilio (1973), “ela hesitou um pouco na escolha do nome artístico [...] foi sucessivamente Jaramar, Cleo de

¹⁴ Agradecemos ao Prof. Carlos Augusto Machado Calil pelo compartilhar do áudio da palestra.

Lucena, Cleo Verbera ... Finalmente ela entrou na história do nosso cinema com o nome de Cleo de Verberena.”. Na ocasião da palestra e da publicação de *Crônicas do cinema paulistano* não se sabia muito além de seu nome artístico e enredo do filme, porém, foi justamente através do trabalho de Maria Rita Galvão, que o jornalista José Maria do Prado chegou, alguns anos mais tarde, à real identidade dessa “belíssima senhora”, como veremos a seguir.

2. UMA PIONEIRA NACIONAL

2.1 JACYRA MARTINS DA SILVEIRA

Cleo de Verberena nasceu Jacyra Martins da Silveira, informação que consta no datiloscrito depositado nos arquivos da Cinemateca Brasileira. Escrito por José Maria do Prado em 1981, *Memórias do cinema paulista: 1896-1981*, foi entregue à Maria Rita Galvão em janeiro de 1984 para avaliação e possível publicação. Segundo o autor, foi através dos entrevistados em *Crônicas do cinema paulistano* que ele conseguiu contato com Cesar Augusto Melani, filho Jacyra e Cesar Melani. Na conversa com Cesar Augusto, localizada nas últimas páginas do datiloscrito, que nunca chegou a ser publicado, localizamos a referência mais antiga ao nome verdadeiro da pioneira nacional.

Cesar Augusto Melani foi o único filho do casal e faleceu em São Paulo em janeiro de 2012, deixando três filhos: Ricardo, Roberto e Rodolfo Melani. Sua morte foi anterior ao início deste doutorado mas, como já mencionamos, conseguimos contato com Ricardo Melani através do blog de Gabriella Baliego. Via e-mail, Ricardo sugeriu que escrevêssemos para seu irmão Rodolfo, professor na Universidade de São Paulo, que podia ter mais informações a respeito de Jacyra. Rodolfo Melani compartilhou conosco memórias e fotografias de sua avó, assim como Judith Melani, sua mãe, que foi nora de Jacyra e conviveu com ela por muitos anos. Através de conversas presenciais com Judith e Rodolfo, começamos a expandir os horizontes da pesquisa para além do conteúdo do datiloscrito.

Foi, segundo Rodolfo (2018), na cidade de Amparo, interior do estado de São Paulo que nasceu Jacyra Martins da Silveira. De acordo com a sua certidão de nascimento, localizada no Cartório de Registro Civil das Pessoas Naturais de Amparo, Jacyra nasceu em 26 de junho de 1904¹⁵. Filha de José Martins Ribeiro Jr. e Julia Pereira da Silveira, Jacyra tinha como irmãos mais velhos Benedito, Clotilde, José, Sebastiana, Sebastião, Santana e Conceição e como irmão mais novo João, nascido em 1907. Julia, mãe de Jacyra, era de uma família de muito prestígio, tradicional de Amparo. Ela era filha do segundo casamento de José Antônio Pereira e de Maria da Silveira Campos. Esta, da família de Campos Salles, presidente do Brasil entre 1898 e 1902,

¹⁵ Em sua habilitação de casamento com Cesar Melani, localizada no 5o Oficial de Registro Civil da Cidade de São Paulo - Santa Efigênia, ela e sua mãe declararam o dia 27 de junho de 1904 como o de seu nascimento.

era neta de um dos fundadores da cidade, Francisco da Silveira Franco. Maria ficou viúva de seu primeiro casamento ainda jovem e foi arranjado então, em 1864, o seu segundo casamento, com José Antônio Pereira, de idade bastante avançada. Ele, avô materno de Jacyra, foi figura de destaque na cidade de Amparo em seus primeiros anos. Natural de Parnaíba e de família de Bragança, José foi tenente e Juiz de Paz na cidade (PEREIRA, 2016). O Juiz de Paz era uma pessoa eleita pelo povo que, como o nome sugere, tinha a função de resolver conflitos cotidianos entre os cidadãos de uma comunidade local. Ele não recebia nenhum tipo de pagamento e era, geralmente, uma pessoa de posses que ficava responsável por promover conciliações quando de brigas e desordens, ajudar nas resoluções de crimes, resolver assuntos relacionados a estradas e propriedades privadas, proteger os bosques públicos, manter a boa moral nas ruas, ou seja, fazer prevalecer a paz.

*Imagem 1. Julia Pereira da Silveira e José Martins Ribeiro Jr..
Fonte: Marcos Camargo (2018).*

José Martins Ribeiro Jr., pai de Jacyra, nasceu em Coimbra em 1851. Era filho dos lavradores portugueses José Martins Ribeiro e Feliciano de Oliveira Carvalho. Tinha o apelido de “maneta”, pois perdeu um braço em um acidente de trem. De acordo com Marcos Camargo¹⁶ (2018), existem boatos de que ele teria deixado Portugal quando sua irmã o envergonhou ao manter relações com um padre. Segundo o *Almanach da Comarca do Amparo* de 1892¹⁷, ele possuía uma loteria na rua General Osório, número 15, no centro da

¹⁶ Marcos Camargo é neto de Clotilde, irmã de Jacyra. Trocamos e-mails no ano de 2018.

¹⁷ ALMANACH da Comarca do Amparo – 1892. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/707252/639>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

cidade. Foi após a sua morte, em 06 de junho de 1923, que Jacyra mudou-se para São Paulo, de acordo com Camargo (2018). Ela tinha 19 anos e passou, portanto, toda a sua infância e parte da juventude em Amparo.

Imagem 2. Propaganda da loteria. Fonte: Almanach da Comarca do Amparo - 1892/Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

A cidade de Amparo começou a se constituir no início do século XIX tendo como base a agricultura e a pecuária. De acordo com Lima (1998), entre os anos de 1820 e 1870 ela passou por um processo de organização que a levou de povoado à cidade. Foi especialmente com a introdução do plantio e exportação do café, em meados do século XIX, que Amparo enriqueceu e urbanizou-se. A partir de 1870, começou a haver melhoramentos nas vias públicas, na higiene e na segurança. Aos poucos, imponentes construções tomaram conta do centro da cidade que passou a ser emparelhada com algumas modernidades introduzidas pelos enriquecidos barões do café. Conectada a Santos, São Paulo e Campinas pela malha ferroviária, a elite de Amparo circulava por diferentes centros urbanos e procurou instalar na cidade equipamentos de lazer e cultura. Em 1890, o Teatro João Caetano foi inaugurado, primeira casa construída especificamente para a apresentação de óperas e de peças de teatro. Em 1904, o teatro contava com nova finalidade já que, segundo notícia do *Correio Paulistano*¹⁸, foi em outubro desse ano que um cinematógrafo *Lumière* exibiu filmes no local, agradando bastante a população.

¹⁸ AMPARO. *Correio Paulistano*, São Paulo, 30 out. 1904. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_06/5387>. Acesso em: 14 abr. 2020.

Em junho de 1908, o mesmo jornal anunciou a primeira tragédia envolvendo cinema na cidade, quando, do camarote onde se encontrava o projetor começou um incêndio, deixando dezenas de feridos e provocando a morte da jovem Martinha do Santos, que caiu do alto da galeria falecendo quase que instantaneamente¹⁹. De acordo com o jornal *Commercio de São Paulo*²⁰, o Teatro João Caetano exibia espetáculo cinematográfico de Brasiense & Sayago e no momento do incêndio começava-se o filme principal. A única saída que o teatro dispunha agravou a tragédia, provocando consternação geral. Passado o susto, as atividades continuaram e em 1909 localizamos no *Commercio de São Paulo*²¹ nota anunciando que o itinerante Cinema Richebourg, de Francisco Serrador, exibia filmes no local. Em 1910, o Teatro João Caetano passou por reformas e foi transformado no Cinema Recreio, segundo Godoy (2017). Ainda de acordo com o autor, foi inaugurado no mesmo ano o Teatro Variedades, também apto à projeção cinematográfica. O jornal *Correio Paulistano*²² anunciou em 11 de maio de 1912 que as empresas do João Caetano, onde funcionava o Cinema Recreio, e Variedades haviam se fundido e passado à propriedade de Boucault & Voss. Já o *Almanach da Commarca do Amparo* informou em 1914 que a cidade possuía dois cinemas: “o antigo João Caetano e o Variedades nos quaes funciona a empresa cinematographica Boucault & Voss. O Variedades é sito a rua 13 de maio e o João Caetano, ao largo do Rosario.” (ALMANACH, 1914). De acordo com Godoy (2017), somente em 1924, a cidade teria notícias de um novo cinema que, no entanto, tomaria forma concreta apenas em 1930, quando foi erguido o Santa Helena. Portanto, em relação ao recorte que nos interessa, entre 1904 e 1923, Jacyra tinha como opção as salas do Cinema Recreio e do Teatro Variedades.

¹⁹ AMPARO. *Correio Paulistano*, São Paulo, 19 jun. 1908. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_06/13378>. Acesso em: 14 abr. 2020.

²⁰ AMPARO. *Commercio de São Paulo*, São Paulo, 19 jun. 1908. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/227900/20788>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

²¹ AMPARO. *Commercio de São Paulo*, São Paulo, 07 mar. 1909. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/227900/22374>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

²² AMPARO. *Correio Paulistano*, São Paulo, 11 mai. 1912. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/090972_06/24877>. Acesso em: 14 abr. 2020.

Imagem 3. Propaganda do Variedades. Fonte: Almanach da Commarca do Amparo - 1912/Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Quando Jacyra se mudou para São Paulo em 1923, junto com sua mãe, Sebastiana e Conceição, suas irmãs, já moravam na capital. De acordo com Carmago (2018), Anita, apelido de Sebastiana, era casada com um homem rico da família Porto e levava uma boa vida. Conceição, por sua vez, era casada com um imigrante italiano de nome Jorge Merigo e, assim como Anita, estava bem acomodada na cidade. Na capital morava também o irmão mais novo de Jacyra, João. Em 29 de dezembro de 1923, Jacyra e Cesar Melani já se conheciam. É desta data a certidão de casamento encontrada no 5º Oficial de Registro Civil da Cidade de São Paulo – Santa Efigênia.

Imagem 4. Sebastiana, Conceição e Jacyra em São Paulo. Fonte: Marcos Camargo.

2.1.1 CESAR MELANI

Cesar Melani nasceu em 28 de maio de 1903, em Franca, cidade no interior do estado de São Paulo. Filho dos italianos Ângelo Beniamino Serafino Melani e Amabile Facci, era o mais velho de nove irmãos. Ângelo chegou da Itália, junto de sua mãe e irmã, em 1897, de acordo com registro localizado no Museu da Imigração do Estado de São Paulo. Segundo Aláude Soares Junior²³ (2019), Ângelo dominava uma técnica construtiva e veio para o Brasil afim de aplicá-la e fazer dinheiro. Grande parte das construções antigas ainda hoje existentes na cidade de Franca foram construídas por ele, que prosperou muito no período. Ângelo e Amabile enviaram alguns de seus filhos a São Paulo, com intenção de lhes dar boa educação. Não sabemos exatamente com qual idade Cesar chegou à capital, mas passou sua infância e parte da juventude em Franca, já que deixou a cidade quando da busca por educação superior.

Imagem 5. Família Melani anos de 1920. Cesar em pé, ao lado de sua mãe. Fonte: Semiramis Melani.

Durante o século XVIII surgiu o primeiro povoamento que daria origem à Franca, como consequência da expansão pecuária mineira e do estabelecimento de uma importante rota

²³ Aláude Soares Júnior é neto de Margarida Vignali, prima de Cesar Melani. Conversamos com ele via e-mail e telefonemas durante o ano de 2019, quando ele compartilhou conosco algumas memórias de sua avó.

de comércio entre São Paulo, interior de Goiás e Mato Grosso, de acordo com Follis (2007). Em 1856, a Vila Franca do Imperador alcançou o status de cidade, mas, até a introdução sistemática do plantio e exportação do café, na última década do século XIX, Franca permaneceu como uma “inexpressiva cidadezinha de feição colonial” (FOLLIS, 2007, p. 32). Assim como aconteceu com Amparo e outras cidades do oeste paulista, o café foi o propulsor da modernização e, especialmente entre os anos de 1890 e 1920, Franca passou por um processo de embelezamento e de aparelhamento, quando moradores mais abastados passaram a exigir da municipalidade água encanada, iluminação elétrica, rede de esgoto, coleta de lixo, calçamento de ruas, entre outros serviços públicos, e a financiar melhorias no meio urbano como hotéis, hospitais e escolas. Nesse período, segundo Follis (2007), além dos fazendeiros cafeicultores, interessados em investir capital e de ficarem mais próximos das esferas de poder, a cidade recebeu levas de negros libertos e descendentes, assim como uma expressiva quantidade de imigrantes, principalmente italianos, que incrementariam e diversificariam as atividades comerciais.

A ampliação do espaço urbano foi também caracterizada pela introdução de equipamentos de cultura e lazer. O Teatro Santa Clara, inaugurado em 1874, foi remodelado na década de 1910, de forma a melhorar a sua estética, condições de higiene e conforto e de receber espetáculos cinematográficos. Como no Rio de Janeiro e São Paulo, da sua reinauguração foi chamado de Teatro Municipal, porém, não atendeu ao gosto do poder público que doou um terreno a Gustavo Martins de Cerqueira e Chrysogono de Castro para que construíssem um “teatro moderno”. Erguido na Praça Barão de Franca pela empresa cinematográfica Muniz & Cunha, o Teatro Santa Maria foi inaugurado em julho de 1912 e sua programação cinematográfica era bastante similar a do Santa Clara (AZEVEDO, 2015, p. 241). Seu conforto, higiene, segurança e requinte sobressaíam, no entanto, e logo passou a ser reconhecido como a melhor casa de diversões da cidade. O jornal *Cidade da Franca* anunciava em 1912 que

justíssimas razões tinha o povo na porfia de entrar, porque na boca de cada espectador que saía das entranhas profusamente iluminadas do —Santa Maria, ouvia-se uma palavra de elogio e admiração pelo que lá dentro via. Um dizia —retiro-me com pesar; outro —que nitidez nunca vista de fitas; outro ainda —que recinto encantador! Eram essas as apreciações destacadas que vinham gravar no coração de cada um que esperava convencer-se de que lá dentro tudo divinizava. (apud AZEVEDO, 2015, p. 242).

Apesar do fascínio e da rentabilidade que gerava, o prefeito Torquato Caleiro decidiu, alguns anos mais tarde, que Franca merecia um teatro ainda mais moderno e, como parte do “embelezamento da cidade”, a “câmara concedeu isenção de todos os impostos municipais, subvenção de dez contos de réis e instalação de água e rede de esgoto gratuita para o empresário cinematográfico José Rebello Muniz terminar a construção de uma casa teatral na cidade.” (FOLLIS, 2007, p. 54). O novo edifício do Teatro Santa Maria ficou pronto em 1924 e seus camarotes logo passaram a ser frequentados periodicamente pela elite. Com capacidade para 1.400 pessoas, nesse cinema foi exibido, em 1931, o filme *O Mistério do Dominó Preto*, de Cleo de Verberena.

Imagem 6. Teatro Santa Maria (1935). Fonte: FOLLIS, 2007, p. 65

Antes do Santa Maria era o Bijou Theatre, de propriedade de Alexandre Dau, que reunia a elite francana. Inaugurado em 1910, o cinema funcionava na rua do Comércio, n. 52, onde também estava localizada a sede do Club Recreativo Francano e o bar do Sr. Augusto de Oliveira (AZEVEDO, 2015, p. 238). De acordo com a imprensa da época, a casa era muito procurada pela elite por oferecer um ambiente agradável para um público seletivo. O jornal *Tribuna da Franca* anunciou em julho de 1912 que “o Bijou tornou-se ponto de reunião diária de ‘habitués’ de bom gosto”. (AZEVEDO, 2015, p. 238). Ainda segundo o mesmo periódico, o

“teatrinho vai de vento em popa. A concorrência ali cresce dia a dia, o que não é de admirar-se, pois que a empresa tem se esmerado na confecção dos seus programas” (AZEVEDO, 2015, p. 238). Apesar da prosperidade e de ser bem frequentado, o teatro não proporcionava as condições necessárias para a segurança do público e nesse mesmo ano a cidade de Franca testemunhou sua primeira tragédia cinematográfica quando, da cabine de projeção, um incêndio tomou grandes proporções. O acontecimento aumentou ainda mais as expectativas no Santa Maria, que logo seria inaugurado atendendo todas exigências fundamentais de segurança.

Segundo Azevedo (2015), também na cidade havia uma sala de nome Cine Rio Branco, posteriormente conhecida como Cine Royal Francano, instalada no bosque dos empresários Morched Daher e Camasmyé, próximo ao Córrego dos Bagres e ao lado da fábrica de gelo que possuíam. O cinema ficava no bairro da Estação e demonstra que os espaços de lazer foram gradativamente se espalhando pela cidade, não ficando restritos apenas ao centro. Em 1919, notícia no jornal *Echo do Alto* veiculava as estratégias da sala para atrair desde o público “adulto até o infantil, ‘distribuindo bombons aos pequenos em suas matinés’ e prometendo noites maravilhosas aos adultos com os filmes da Fox.” (AZEVEDO, 2015, p. 179). Assim como nos cinemas de São Paulo, em uma mesma sala podiam coabitar diferentes tipos sociais e o preço dos ingressos criava uma geografia específica no ambiente de exibição. Apesar da ênfase da imprensa recair na presença da elite, com intenção de frisar a qualidade de uma sala e o espetáculo cinematográfico como hábito civilizatório moderno, o público era bastante diverso. Cesar Melani, portanto, pode ter tido seu primeiro contato com cinema ainda na infância, pois a cidade possuía algumas opções de sala para lazer. Já profissionalmente, o cinema levaria alguns anos para entrar em sua vida.

Quando da ida à capital, Cesar escolheu medicina para o futuro. Paralelamente ao curso ele negociava terras, de forma a incrementar sua herança. Segundo Prado (1981), o curso não agradou o jovem que logo desistiu da ideia de ser médico e tornou-se gerente de um banco. De fato, é o que consta na certidão de habilitação de casamento com Jacyra de 1923, segundo a qual ele era bancário e ela possuía prendas domésticas²⁴. Parecia que havia

²⁴ A certidão de habilitação de casamento foi também localizada no 5o Oficial de Registro Civil da Cidade de São Paulo - Santa Efigênia.

se encontrado na profissão e seus pais, entusiasmados com a seriedade com que trabalhava, adiantaram grande parte de sua herança, que foi depositada no banco. Ninguém imaginava, no entanto, que o banco iria à falência, fazendo com que Cesar perdesse grande soma de dinheiro.

*Imagem 7. Cesar Melani.
Fonte: Marcos Camargo*

Recomposto, Cesar decidiu apostar em algo mais relacionado ao seu temperamento. Segundo Prado (1981), ele era amigo de artistas e intelectuais e amante da literatura francesa. Junto de Eugenio Babarto, jovem que há pouco conhecera, abriu a Livraria Francesa, na Rua Barão de Itapetininga, no centro de São Paulo. O local era privilegiado, um importante eixo comercial que ligava, através do Viaduto do Chá, diferentes partes da cidade. A pequena, porém, movimentada rua, ia da Praça da República ao Viaduto do Chá, tendo no caminho o Teatro Municipal. O aluguel era provavelmente bastante caro e a via era uma das mais elegantes da cidade, contando com confeitarias, ateliês de alta costura, lojas de instrumentos musicais e cinemas.

Mais uma vez, entretanto, Cesar Melani perdeu muito dinheiro e em julho de 1925 a livraria já declarava falência²⁵. Eugenio Barbato era um estelionatário que adquiria

²⁵ FALLENCIAS. *O Combate*, São Paulo, 22 jul. 1925. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/830453/8322>>. Acesso em: 27 mar. 2020.

mercadorias e encontrava formas de não pagar por elas. De acordo com A Gazeta, em novembro de 1925, Cesar ficou responsável pelas dívidas do empreendimento²⁶. Encontramos diversas referências a Eugenio Barbato em jornais que vão do Rio Grande do Sul a Pernambuco e em 1928, uma notícia de sua prisão em São Paulo: “A delegacia [...] acaba de esclarecer [...] vários crimes praticados pelo individuo de nome Eugenio Barbato. Este refinado malandro, usando de meios deshonestos e criminosos, conseguiu lesar varias firmas commerciaes de nossa praça.” (UM REFINADO, 1928).

*Imagem 8. Eugenio Barbato.
Fonte: Correio Paulistano, 12 fev. 1928
Hemeroteca da Biblioteca Nacional.*

Em 11 de maio de 1925, nasceu Cesar Augusto Melani. Provavelmente, Jacyra e Cesar ainda moravam na casa declarada quando da habilitação de casamento cerca de dois atrás, na Rua Santa Efigênia, número 81. Foi em 15 de agosto deste mesmo ano que a mãe de Cesar faleceu de calcrose biliar, de acordo com Semiramis Melani (2018)²⁷. Localizamos o inventário de Amabile Facci no Arquivo Histórico de Franca e nele consta que ela ficou doente durante 6 meses antes de morrer, período em que a família teve muitas despesas médicas. De acordo com o inventário, Ângelo Melani era construtor e dono de uma série de propriedades na cidade, tendo utilizado algumas para pagamento de dívidas em nome de sua

²⁶FALLENCIAS e concordatas. A Gazeta, São Paulo, 12 nov. 1925. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/docreader/763900/21909>>. Acesso em: 27 mar. 2020.

²⁷ Semiramis Melani de Melo Rocha é filha de Nello, irmão de Cesar Melani. Nello Melani faleceu em 1963 e Semiramis compartilhou conosco por e-mail algumas fotografias e lembranças da família.

mulher. Em 20 de abril de 1926, consta no inventário o auto de partilha dos bens de Amabile Facci. Ela deixou uma casa para cada filho e Cesar Melani recebeu uma propriedade em Franca na Rua Dr. Jorge Tibiriça, número 42, avaliada na época em 25 contos de réis. No inventário e também no jornal *Folha da Manhã*²⁸ de 24 de maio de 1926, localizamos um protesto contra alienação de bens em nome de Cesar Melani. Segunda consta, Plínio Mello alegava que Cesar devia a ele grande quantia de dinheiro, emprestada para formação de uma sociedade comercial intitulada Melani & Cia, a qual nunca se constitui efetivamente. Não conseguimos determinar qual fim teve a herança de Cesar e, da data acima até 1930, quando surgem as primeiras notícias a respeito da EPICA-FILM, produtora do casal, não encontramos mais nenhuma referência a Cesar Melani e a suas movimentações financeiras.

Segundo Prado (1981), quando do surgimento da EPICA-FILM, Cesar alugou uma ampla casa na rua Tupi, número 45²⁹, no bairro de Santa Cecília. De 1923 a 1930 o casal morou, portanto, entre a região de Santa Efigênia e Santa Cecília, ambas próximas ao centro e a muitas salas de cinema. De acordo com Cesar Augusto para do Prado (1981), a ida ao cinema era parte da rotina da família. Jacyra tinha como ídolo Greta Garbo e ficava lisonjeada quando sua beleza era comparada à dela. Confessava ao marido que tinha vontade de trabalhar com cinema mas, não somente atuando como também “atrás das câmaras, dando vida às imagens, movimentando os técnicos, fazendo viver a história.” (PRADO, 1981). Jacyra entendia que por trás de Greta Garbo havia alguém que escolhia “a iluminação adequada, os enquadramentos da câmara, alguém oculto dentro do filme, comandando as ações” (PRADO, 1981), no sentido de potencializar o fascínio que Greta Garbo causava.

Nesta época, durante os anos de 1920, a grande maioria dos filmes exibidos no Brasil era dirigido por homens. Na indústria de Hollywood, a mulher como diretora perdia espaço desde o começo da década e os filmes norte-americanos predominavam no nosso país: “Em 1921, do total de filmes exibidos no Brasil, os importados dos EUA representavam 71%, taxa que subiu para 86% em 1929.”. (CONDE, 2017, p. 25, tradução nossa). Entre 1923, quando

²⁸ EDITAES. *Folha da Manhã*, São Paulo, 24 mai. 1926. Disponível em:< <https://acervo.folha.com.br/index.do>>. Acesso em: 06 ago. 2020.

²⁹ A referência ao número 45 não consta no datiloscrito de Prado. Foi em um documento escrito por Adhemar Gonzaga, encontrado no Acervo Cinédia que localizamos essa informação. O documento aparece nas referências ao fim da tese como “O misterio do dominó preto”.

Jacyra chegou em São Paulo em 1930, quando surgiu a EPICA-FILM, duas diretoras ainda defendiam espaço em Hollywood e tiveram filmes exibidos em São Paulo: Lois Weber, cuja carreira chegava ao fim e Dorothy Arzner, que estava apenas começando. Se Jacyra teve, portanto, contato com algum filme dirigido por mulher, muito provavelmente foi de Weber ou Arzner, tendo em vista a penetração dos filmes norte-americanos no mercado brasileiro do período.

Em janeiro de 1927, o filme *Esposa ou artista?* (*The marriage clause*, 1926), de Lois Weber, foi exibido no Sant'Anna³⁰, que ficava na Rua 24 de maio, região central de São Paulo. Em agosto do mesmo ano, o Sant'Anna³¹ exibiu *Pecadora sem malícia* (*Sensation seekers*, 1927), também de Lois Weber, assim como as salas Capitólio³², Braz Polytheama³³, Moderno³⁴, Mafalda³⁵ e Royal³⁶, que ficava na rua Sebastião Pereira, número 62, entre o centro e Santa Cecília. Outro filme de Lois Weber que foi exibido em diversas salas de São Paulo foi *O anjo do cabaré* (*The angel of Broadway*, 1927). Em dezembro de 1929 ele estava, inclusive, na sala São Pedro³⁷, que ficava no cruzamento da rua Barra Funda com a Albuquerque Lins, cerca de dez minutos de caminhada da casa na rua Tupi. O filme também foi exibido na São Bento³⁸ e na Santa Helena³⁹, ambas salas localizadas no centro de São Paulo.

³⁰SANT'ANNA. A *Gazeta*, São Paulo, 20 jan. 1927. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/763900/24442>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

³¹PECCADORA sem malícia. A *Gazeta*, São Paulo, 06 ago. 1927. Disponível:<<http://memoria.bn.br/docreader/763900/25643>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

³²AS FITAS de hoje. *Diário da Noite*, São Paulo, 11 ago. 1927. Disponível:<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093351&pagfis=1568>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

³³PROGRAMMAS de hoje. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 ago. 1927. Disponível:<http://memoria.bn.br/docreader/090972_07/27078>. Acesso em: 09 abr. 2020.

³⁴PROGRAMMAS de hoje. *Correio Paulistano*, São Paulo, 24 ago. 1927. Disponível:<http://memoria.bn.br/DocReader/090972_07/27191>. Acesso em: 09 abr. 2020.

³⁵PROGRAMMAS de hoje. *Correio Paulistano*, São Paulo, 25 ago. 1927. Disponível:<http://memoria.bn.br/DocReader/090972_07/27208>. Acesso em: 09 abr. 2020.

³⁶AS FITAS de hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 16 ago. 1927. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/226>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

³⁷PROGRAMMAS de hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 15 dez. 1929. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/8620>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

³⁸PROGRAMMAS de hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 20 nov. 1929. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/8326>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

³⁹PROGRAMMAS de hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 11 dez. 1929. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/8570>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

Também na São Bento⁴⁰ foi exibido em novembro de 1927 *A mulher e a moda* (*Fashions for women*, 1927), de Dorothy Arzner. Depois passou na sala Capitólio⁴¹, Royal⁴², Colyseu Paulista⁴³ entre outras, como a São Geraldo⁴⁴, que ficava na rua Cardoso de Almeida, número 5, arredores de Santa Cecília. Em fevereiro de 1928, *Dez mandamentos modernos* (*Ten modern commandments*, 1927), de Dorothy Arzner, foi exibido na sala Republica⁴⁵, região central de São Paulo. O filme também pôde ser visto na Esperia⁴⁶, Colombinho⁴⁷ e Colyseu Paulista⁴⁸, que ficava no Largo do Arouche, entre o centro e o bairro Santa Cecília. Em maio de 1928, outro filme de Dorothy Arzner foi exibido na sala São Bento⁴⁹: *Segura o que é teu* (*Get your man*, 1927). A produção ainda passou na Braz Polytheama⁵⁰, Paraíso⁵¹, Santa Helena⁵², Esperia⁵³, entre outras, como na sala São Pedro⁵⁴, próxima à casa na rua Tupi. Em 1929, *Garotas na farra* (*The wild party*, 1929) era o novo filme de Dorothy Arzner nos cinemas. Teve sua estreia em setembro no Cine Paramount⁵⁵, que ficava no centro de São Paulo, na rua

⁴⁰UM FILME dirigido por uma mulher. *Diário Nacional*, São Paulo, 27 out. 1927. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/734>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

⁴¹CINEMA. *Diário Nacional*, São Paulo, 15 nov. 1927. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/872>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁴²CINEMA. *Diário Nacional*, São Paulo, 17 nov. 1927. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/886>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁴³CINEMA. *Diário Nacional*, São Paulo, 31 dez. 1927. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/1228>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁴⁴CINEMA. *Diário Nacional*, São Paulo, 29 nov. 1927. Disponível:<<http://memoria.bn.br/docreader/213829/974>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁴⁵REPUBLICA. *Correio Paulistano*, São Paulo, 02 fev. 1928. Disponível:<http://memoria.bn.br/DocReader/090972_07/29306>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁴⁶PROGRAMMAS de hoje. *Correio Paulistano*, São Paulo, 04 fev. 1928. Disponível:<http://memoria.bn.br/DocReader/090972_07/29326>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁴⁷PROGRAMMAS de hoje. *Correio Paulistano*, São Paulo, 07 fev. 1928. Disponível:<http://memoria.bn.br/DocReader/090972_07/29359>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁴⁸COLYSEU Paulista. *Correio Paulistano*, São Paulo, 05 fev. 1928. Disponível:<http://memoria.bn.br/DocReader/090972_07/29350>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁴⁹PROGRAMMAS de hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 23 mai. 1928. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/2373>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁵⁰PROGRAMMAS para hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 09 jun. 1928. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/2533>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁵¹PROGRAMMAS de hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 14 jun. 1928. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/2587>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁵²PROGRAMMAS de hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 16 jun. 1928. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/2611>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁵³PROGRAMMAS de hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 19 jun. 1928. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/2640>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁵⁴PROGRAMMAS de hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 16 jun. 1928. Disponível:<<http://memoria.bn.br/docreader/213829/2611>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁵⁵PROGRAMMAS de hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 03 set. 1929. Disponível:<<http://memoria.bn.br/docreader/213829/7442>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

Brigadeiro Luiz Antonio, número 79. Dali foi para a sala São Bento⁵⁶, Asturias⁵⁷, Mafalda⁵⁸, Royal⁵⁹, entre outras, como a Santa Helena⁶⁰, no centro de São Paulo.

Apesar de serem a exceção, e não regra, muito provavelmente Jacyra sabia que mulheres dirigiam filmes. Como vimos no capítulo anterior, as norte-americanas, especialmente, eram citadas e referenciadas em periódicos brasileiros. Neste item, indicamos algumas produções que chegaram à São Paulo na época em que Jacyra morava na capital sendo exibidas, inclusive, bem próximas a sua residência. A seguir exploraremos a transição de Jacyra para Cleo de Verberena e os fatores que teriam levado o casal a pensar o cinema com mais seriedade.

2.2 CLEO DE VERBERENA

Nos anos de 1920, a *Warner Brothers*, pequena produtora que beirava a falência, resolveu apostar na sincronia entre som e imagem para salvar os negócios. Em 1926, o filme *Don Juan* foi lançado e, no ano seguinte, *O Cantor de Jazz (The Jazz Singer)*, ambos dirigidos por Alan Crosland: “O primeiro foi um sucesso, o segundo um triunfo: rendeu quase tanto quanto *Ben Hur*, recorde de bilheteria até então.”. (GOMES, 1974, p. 345). Na sequência, *Lights of New York* (1928), de Bryan Foy, estreou com bastante êxito e *A Última Canção (The Singing Fool)*, 1928), de Lloyd Bacon, quebrou o recorde de *Ben-Hur (Ben-Hur: A Tale of the Christ)*, 1925), de Fred Niblo, fazendo com que toda indústria cinematográfica estadunidense passasse a olhar com atenção para os tempos da fala. Apesar do sucesso de público, havia certo receio em relação à “barreira linguística que impossibilitaria a compreensão dos filmes ‘universais’ produzidos por Hollywood” (SOUZA; FREIRE, 2018, p. 300), ainda que, segundo Souza e Freire (2018) a maior parte da renda dos filmes americanos fosse proveniente do seu mercado interno. De acordo com Gomes (1974), começou-se o planejamento de uma lenta

⁵⁶PROGRAMMAS de hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 07 set. 1929. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/7496>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁵⁷PROGRAMMAS de hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 21 set. 1929. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/7682>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁵⁸PROGRAMMAS de hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 22 set. 1929. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/7666>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁵⁹PROGRAMMAS de hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 25 set. 1929. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/7706>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

⁶⁰PROGRAMMAS de hoje. *Diário Nacional*, São Paulo, 06 out. 1929. Disponível:<<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/7826>>. Acesso em: 09 abr. 2020.

transição para o sonoro, levando em consideração não só o mercado americano como o estrangeiro. Em 1928, “Boa metade da produção programada para os dois próximos anos ainda é silenciosa. O resto é sonorizado e parcialmente falado, em doses variáveis.”. (GOMES, 1974, p. 345). Pouco antes do crack da bolsa de valores de Nova York, no entanto, *Melodia da Broadway* (*The Broadway Melody*, 1929), de Harry Beaumont, foi lançado com muito sucesso, fazendo com que Hollywood acelerasse os planos de transformação. O golpe final no cinema silencioso veio com a enfim “hecatombe da Wall Street em outubro de 1929” e “a indústria cinematográfica só cogitou de manter o interesse que o público americano vinha manifestando pela novidade e atirou-se desabridamente ao falado sem se preocupar com as consequências imediatas nos mercados do exterior.”. (GOMES, 1974, p. 345).

No Brasil, como não podia deixar de ser, a transição para o sonoro foi complexa e afetou a cadeia cinematográfica por inteiro. O público queria conhecer a novidade que, no início, somente os cinemas de primeira linha conseguiam oferecer. As alterações arquitetônicas nas salas, de forma a garantir melhor acústica, oferecer espaço para os novos equipamentos e permitir o cabeamento necessário para a reprodução do som, por exemplo, e o custo de compra e instalação dos sistemas somado ao alto aluguel das cópias sonoras tornava inviável o investimento para pequenos exibidores.

De acordo com Souza e Freire (2018), a cidade de São Paulo foi a primeira na América Latina a exibir um filme sonoro. Em 13 de abril de 1929, o Cine Paramount apresentou o longa-metragem *Alta Traição* (*The Patriot*, 1929), de Ernst Lubitsch, antecedido de alguns filmes curtos, entre eles, um discurso de Sebastião Sampaio, cônsul do Brasil em Nova York, saudando em português a novidade e o público, que foi ao delírio e lotou as sessões durante três semanas. Alguns meses depois, em 20 de junho de 1929, o Rio de Janeiro tinha seu primeiro contato com filmes sonoros. *Melodia da Broadway* (*The Broadway Melody*, 1929), de Harry Beaumont, foi exibido no Palácio Teatro com a presença do presidente da República e o sucesso foi enorme: “[...] como em São Paulo, o filme sonoro caiu no gosto do público carioca, resultando em filas enormes na frente do cinema, com espectadores voltando várias vezes para assistir novamente ao mesmo filme [...]” (SOUZA; FREIRE, 2018, p. 307) Apesar da boa recepção, críticas em jornais foram feitas em relação aos poucos, porém presentes, diálogos em inglês.

Os problemas com os *talkies*, filmes falados, surgiram ainda no ano de 1929. O fato é que, músicas e ruídos sincronizados eram bem aceitos pelo público, porém, os diálogos em inglês eram incompreensíveis para a grande maioria da população. Até a consolidação da legendagem, como hoje conhecemos, várias alternativas foram tentadas de forma a contornar essa barreira linguística. De acordo com FREIRE (2015), livretos com os diálogos em português eram distribuídos no início das sessões, o que se tornou impraticável com o aumento das falas. Tentou-se a inserção de intertítulos com a tradução, o que provocava a mutilação de cenas em filmes sonorizados via *Vitaphone*, de forma a não perder a sincronia, e o prolongamento e presença de estranhos silêncios em filmes sonorizados via *Movietone*⁶¹. Dublagens e refilmagens com elenco internacional, gerando similares em português e espanhol de filmes famosos, por exemplo, também foram tentadas por estúdios hollywoodianos, sem muito sucesso.

Se o alto investimento para projeção de sonoros era um entrave para muitos exibidores, o problema enfrentado pela barreira linguística fez com que grande parte receasse a transição. Este cenário abriu espaço para declarações em favor da produção nacional de silenciosos de forma a suprir a demanda de salas que pareciam que não tão cedo seriam equipadas. Na edição de julho de 1929 da revista *Cinearte*, Pedro Lima orientava:

Enquanto os americanos lutam no aperfeiçoamento de sua nova techina, fazendo modificações quasi que diárias, devem os nossos productores aproveitarem-se dos seus ensinamentos do Cinema silencioso, para suprir a falta dos bons films que eles deixaram de produzir. (LIMA apud GOMES, 1974, p. 349).

Ao mesmo tempo que incentivava a produção de silenciosos, Pedro Lima alertava para que o produtor mantivesse “um olho no Cinema falado [...] para que não sejam surpreendidos mais tarde.” (LIMA apud GOMES, 1974, p. 349). De acordo com GOMES (1974), em outubro de 1929 a confusão no mercado cinematográfico era grande e opiniões divergentes em relação ao novo formato. Parecia, no entanto, um bom momento para o cinema nacional e, mesmo que o sonoro tivesse chegado para ficar, acreditava-se que o público preferiria um falado brasileiro a um estrangeiro. Foi diante desse cenário que Jacyra

⁶¹ O sistema *Vitaphone* funcionava através de discos, por isso, para não perder a sincronia com o conteúdo de áudio, caso fosse inserido cartelas com texto era preciso também remover cenas, o que provocava a mutilação. Já o *Movietone* vinha com o áudio gravado na película e, para se inserir as cartelas com texto, era preciso fazer um corte no áudio e vídeo, abrindo um espaço na película e deixando o filme mais longo e com estranhos silêncios.

e Cesar, sem nenhuma experiência na área, decidiram abrir uma produtora e apostar no ramo cinematográfico. Vista de hoje, a ideia pode parecer absurda e bastante arriscada, ainda mais quando levamos em consideração os depoimentos dados à Maria Rita Galvão com relatos de insucessos financeiros. Achille Tartari acreditava que “para fazer cinema naquela época precisava mesmo ser doido varrido, principalmente em se tratando de filmes de longa-metragem” (GALVÃO, 1975, p. 83). Naqueles tempos, entretanto, não era exigido experiência para trabalhar com cinema, já que era algo que se adquiria, e não um pré-requisito. Era preciso coragem, vontade, e claro, dinheiro era um facilitador.

De quem partiu a ideia da produtora não sabemos ao certo, mas assim como no caso de outras diretoras e mulheres produtoras do período silencioso, a contrapartida masculina foi fundamental para a experiência pioneira de Cleo de Verberena. Foi Cesar quem ficou responsável pela parte financeira tendo, aparentemente, investido uma herança no novo empreendimento, já à Jacyra, coube as responsabilidades artísticas. Segundo depoimento de Cesar Augusto:

A avó de César morre, deixando-lhe largas terras de herança. O ex-fazendeiro voltará a ser fazendeiro, mas por pouco tempo. O cinema paulista ganha um novo produtor; o cinema brasileiro vai ganhar sua primeira diretora. (PRADO, 1981).

Cesar Melani tinha como avó por parte de pai Letizia Innocenti que, segundo Aláude Soares Junior (2019), faleceu em 1916. Seria então o caso da morte da avó materna de Cesar, Angela Facci, sobre quem nada localizamos, além de que era italiana e casada com Archangelo Facci. Como já sabemos, Amabile Facci, filha do casal e mãe de Cesar, faleceu em 1925, deixando uma casa no valor de 25 contos de réis para ele em Franca, porém, em seu inventário nada consta sobre Archangelo e Angela Facci. Apesar do mistério envolvendo a herança, sabemos que mais uma vez Cesar Melani investiu dinheiro na esperança de prosperar. Da parceria com a esposa, surgiu a EPICA-FILM e Jacyra de “possuidora de prendas domésticas”, conforme habilitação de casamento em 1923, passou a diretora de cinema em 1930.

O que teria significado para Jacyra essa transformação? O que significava ser uma diretora de cinema na época? E para Cesar, qual significado da entrada no mundo cinematográfico? Para os homens de classe média alta e elite, fazer cinema era “uma das manifestações pândegas da juventude moderna” (SCHVARZMAN apud SOUZA, 2018, p. 208). Assim como a aviação ou o automobilismo, que se tornaram febre nos círculos mais abastados

da cidade de São Paulo, o cinema seduzia essa juventude pelo seu caráter arriscado e moderno. “Fazer cinema para esses jovens, assim como pilotar aviões, era uma aventura” (SCHVARZMAN, 2015, p. 8). Poucos podiam se dar ao luxo da aventura cinematográfica pois, assim como a aviação, era um *hobby* caro e, portanto, restrito, o que tornava a prática ainda mais atraente. Dificilmente gerava lucro, mas o insucesso não era regra, sendo o risco parte fundamental da aventura. A maioria das pessoas que trabalhava com cinema em São Paulo no período eram imigrantes ou filhos de imigrantes italianos, os “Rossis, Carraris, Madriganos, Tartagliones”, pessoas humildes, sendo alguns técnicos, como Antônio Medeiros, “semi ou totalmente analfabetos” (GALVAO, 1975, p. 48). Eles trabalhavam em condições adversas, com orçamento limitado e equipamentos improvisados. Vez ou outra, entretanto, “apontava no horizonte um homem rico que se entusiasmava pelo cinema” e para ele corriam cinegrafistas, atores e diretores. Antônio Tibiriçá, Adalberto de Almada Fagundes, Joaquim Garnier, Octávio Gabus Mendes, Menotti Del Picchia, Canuto Mendes de Almeida foram alguns desses “homens ricos”. Cesar Melani se via, possivelmente, alinhado a essa rica juventude moderna quando da decisão pela aposta no cinema.

Destacamos em capítulo anterior que o trabalho para mulheres era estigmatizado, especialmente o de atriz. Porém, como outras mulheres do cinema, Jacyra aproveitou-se do respaldo do marido para se lançar na “aventura moderna”. Associar-se ao moderno era, no entanto, diferente para homens e mulheres, já que para o gênero feminino a modernidade trazia consigo um considerável caráter pejorativo. Ao mesmo tempo que se vinculava ao novo e se libertava de certas amarras, a mulher sofria preconceito e era julgada por parcelas da sociedade, pois suas atitudes abalavam alicerces de um sistema fundamentado na autoridade masculina e no homem como provedor. Essa dualidade do caráter moderno para as mulheres foi por nós apontada no primeiro capítulo da tese, quando escrevemos sobre as diretoras que dependiam dos parceiros para terem produtoras e sobre o teor dos *serial queens* que, ao mesmo tempo que exibiam nas telas mulheres ativas e donas de si, também as representavam como vítimas que geralmente eram salvas por homens no final.

Blindada pelo pseudônimo Cleo de Verberena, Jacyra, mãe de um menino com cerca de 5 anos, aproveitou da iniciativa familiar para realizar uma vontade. Algo nos chamou atenção em sua primeira entrevista como diretora, pois, declarou para Ary Rosa (1930), da

Cinearte, que era órfã há muito tempo. Como sabemos, sua mãe estava viva em 1923, já que assinou a habilitação de casamento com Cesar. Além disso, Jacyra tinha irmãos em São Paulo, e não era uma pessoa desamparada. Essa informação levanta suspeitas de que a família de Jacyra não aprovava a decisão pelo cinema. Hernani Heffner (2017), conservador chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, acredita que não foi Jacyra quem dirigiu o filme. Em troca de mensagens conosco, disse que a “informação provém de uma anotação de Adhemar Gonzaga em seu famoso arquivo”, o Acervo Cinédia. É o que também acredita Alice Gonzaga, filha de Adhemar que, de acordo com Luciana Corrêa de Araújo “toma por base declarações que ouviu de seu pai [...] dono dos estúdios Cinédia e um dos diretores de Cinearte.”. (ARAÚJO, 2017a, p.22). Existe a suspeita de que se utilizou da novidade de uma mulher na direção para promover o filme. Uma espécie de jogada de marketing do casal ao anunciar Jacyra como diretora. Não nos parece, no entanto, vantajoso para Jacyra anunciar-se diretora e não dirigir de fato a produção. Realmente, tratava-se de uma novidade e o apelo promocional pode ter funcionado, mas o que desqualifica sua capacidade para direção? Inexperiência não era uma barreira neste período. Voltaremos à discussão em capítulo mais adiante.

2.2.1 EPICA-FILM

Em 27 de janeiro de 1930 a EPICA-FILM já funcionava, como pudemos ler em carta⁶² endereçada a Pedro Lima, que havia visitado o escritório dias atrás. Escrita em papel timbrado e assinada pelo gerente Cesar Melani, consta que nada fosse divulgado na revista sobre o enredo do filme, mas que aceitavam ajuda na busca por pessoas que quisessem “cooperar pelo cinema em São Paulo” (MELANI, 1930). Passado alguns dias, em 5 fevereiro de 1930, o jornal *O Diário de São Paulo*⁶³ anunciava que teríamos a primeira mulher diretora no Brasil e que os interessados em atuar na produção deveriam comparecer ao escritório da EPICA, instalado no Palacete Equitativa, na Praça da Sé, número 46.

⁶² MELANI, Cesar. *Carta a Pedro Lima*. São Paulo: Arquivo Pedro Lima/Cinemateca Brasileira, 27 jan. 1930.

⁶³ UMA diretora de fitas brasileiras. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 5 fev. 1930. (Localizado na Cinemateca Brasileira, pasta Pedro Lima).

A Praça da Sé na época era um local de prestígio e propício para negócios. Localizada no centro de São Paulo, polo financeiro da capital e do Brasil nos anos de 1930, a praça foi um dos primeiros locais da cidade a passar pela verticalização estimulada pelo governo. O prédio da filial da Equitativa em São Paulo, uma famosa sociedade de seguros de vida, já existia na década de 1920, como podemos ver no postal abaixo:

Imagem 9. Praça da Sé entre 1920 e 1930. Fonte: Sampa Histórica.

Segundo o historiador Felipe Herculano (2018), do site Sampa Histórica, o postal, de autoria desconhecida, data do final da década de 1920 e começo de 1930, pois o Palacete São Paulo, à direita, começou a ser construído em 1924 e os postes elétricos da Light, ausentes na imagem, passaram a ser instalados em 1931. No canto esquerdo é possível vermos também a Catedral da Sé em obras, iniciadas em 1913. Os dois últimos andares do Palacete Equitativa, no centro da foto, parecem se destacar do restante do prédio. É muito provável que a filial funcionasse somente nesses andares, alugando o restante do edifício para outras empresas, como a EPICA. Sigla para Empresa Paulista Industrial Cinematographica e Artistica, a EPICA-FILM entrou no ramo do cinema literalmente por cima, muito bem localizada no quarto andar do palacete. Quando de sua abertura, a EPICA tinha como foco a produção de “Films Naturaes, Commerciaes e Dramaticos” e se declarava com especialidade em “Trabalhos de Artes e Contra-Typos”. O logo da empresa, formado por dois cavaleiros, e a tipografia escolhida remetem ao período medieval, sugerindo que a produtora faria algo épico.

Imagem 10. Papel timbrado EPICA-FILM. Fonte: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga.

Além do papel timbrado e da sala comercial no centro de São Paulo, com direito a telefone, foram também produzidos cartões de visitas da EPICA-FILM. Na Cinemateca Brasileira encontramos um deles, onde consta o mesmo endereço e telefone da imagem acima e o nome de Cesar Melani como gerente. Por quanto tempo a sala permaneceu alugada não conseguimos determinar, porém, em 04 março de 1931 o endereço para correspondência com a EPICA já era Duque de Caxias, número 38, no bairro de Santa Efigênia⁶⁴.

Localizamos também na Cinemateca Brasileira, anotações em um papel timbrado da EPICA quando da decisão dos pseudônimos que seriam adotados pelo casal. O “Dr. Comercial Cesar Melani” seria “Lais Mac Reny” ou “Lais Mc Reny”, já a “Dra. Jacyra Martins Melani” seria “Jaramar”. Por fim, decidiram por Cleo de Verberena e Laes Mac Reni, um anagrama de Cesar Melani. O porquê da escolha por Verberena não sabemos dizer, mas além de Jaramar ela hesitou entre Cleo de Lucena e Cleo Verbera. O uso de pseudônimos era comum no meio artístico tanto como forma de blindagem da real identidade, por receio à exposição, quanto pela possibilidade da escolha por um nome mais requintado e, geralmente, americanizado. A indecisão pelo pseudônimo não passou alheia ao julgamento de Pedro Lima, que em 19 de fevereiro de 1930 escreveu na *Cinearte*:

Em geral, as mulheres mudam de opinião com uma facilidade espantosa. Mas não constava que o mesmo, ellas fizessem com o nome artístico. Pois é este o caso da

⁶⁴UM POUCO de cada um. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 04 mar. 1931. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/DocReader/162531/12033>>. Acesso em: 06 mai. 2020.

primeira directora de films no Brasil que já passou de Jara Mar para Cléo de Lucena e deste para Cléo Verbera, sem que no entanto começasse sequer a primeira produção para a sua empresa, a Epica Film.(LIMA, 1930).

Ao longo de todo o ano de 1930, a novidade da “primeira directora de films no Brasil” foi anunciada na *Cinearte*, que acompanhava com interesse as atividades da mais nova companhia cinematográfica de São Paulo. Em 21 de maio de 1930⁶⁵, ela já aparecia como Cleo de Verberena na revista e na edição seguinte, de 28 de maio, uma matéria com título em letras garrafais “A primeira directora do cinema brasileiro” foi publicada na *Cinearte*. Nesta matéria, Ary Rosa, correspondente da revista em São Paulo, acompanhou parte das filmagens da primeira produção da EPICA. Na ocasião, Cleo afirmou ter visto “quasi todos os films Brasileiros” tendo apreciado “Sangue Mineiro e Barro Humano”. De acordo com Rosa (1930), ela achava “Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro os dois directores Brasileiros mais notaveis” e, em relação a Mauro, ela acreditava que “de Braza Dormida para Sangue Mineiro, o seu progresso foi tanto quanto de um antigo film de Cines para uma das modernas produções da Metro ou da Paramount.”. Dos artistas brasileiros apreciava “Carmen Santos, particularmente” e achava “Paulo Morano o galã mais sympatico de todos.”. Já do estrangeiro, era fã de “John Gilbert e Nils Asther, e, mulher, Greta Garbo”, sendo, “Von Stroheim e Fred Niblo” seus diretores prediletos. A matéria registra desenvoltura na fala sobre cinema, o que se confirma no depoimento de Cesar Augusto para do Prado (1981), segundo o qual a atividade fazia parte do cotidiano da família. Há indícios de que Cleo era leitora assídua da *Cinearte*, de acordo com Rosa (1930), chamava “todas as quartas-feiras de dias feriados ... Só porque lê CINEARTE. E disse tão expontaneamente, tão sinceramente, que não pude achar que era delicadeza que fazia a mim”. Na ocasião da matéria, Cleo anunciou a sua segunda produção, que seria um filme com diálogos, mostrando ter conhecimento das transformações pelas quais o meio passava. Como veremos mais adiante, a intenção não se concretizou e *O Mystério do Dominó Preto* (1931) acabou sendo o único filme lançado pela EPICA.

⁶⁵CLEO de Verberena. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 21 mai. 1930. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/162531/10155>>. Acesso em: 07 mai. 2020.

Imagem 11. Ary Rosa, Cleo, Laes e outros membros da equipe. Fonte: Cinearte, 28 mai. 1930. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Em outro papel timbrado da EPICA, localizado na Cinemateca Brasileira, pudemos ler que se hesitou entre o título de “Dois Dominós” e “Mysterio do Dominó Preto”. A palavra “Dominó” pode causar estranheza no leitor contemporâneo já que, para quem desconhece a popularidade da fantasia nos carnavais de outrora, tem-se a impressão de se tratar do jogo. Personagem da *commedia dell'arte*⁶⁶, assim como Columbina, Pierrot e Arlequim, o Dominó era caracterizado pelo uso de uma longa túnica com capuz, luvas e máscara, o que garantia total anonimato. Por este motivo a fantasia fez sucesso nos carnavais e tornou o personagem recorrente em histórias que envolviam mistérios.

Temos notícia, por exemplo, do filme alemão *O Dominó Negro* (*Der schwarze Domino*, 1929) de Victor Janson, baseado na ópera *O Dominó Negro* (*Le Domino Noir*, 1837), de Daniel

⁶⁶ A *commedia dell'arte* foi uma forma teatral com origem na Itália do século XV. Ela se desenvolveu também na França durante o século XVIII, quando ganhou outras características, como o foco maior no puro humor. Bastante popular, era representada nas ruas e fazia oposição ao teatro erudito. Possuía personagens que representavam arquétipos e tratava de temas cotidianos, apelando para a crítica social através do cômico.

Auber. Apesar do teor cômico, o personagem principal trajava um Dominó para preservar a identidade. Já no Brasil, entre 1920 e 1921 um filme de longa-metragem intitulado *Dominó Misterioso* foi exibido. Segundo Freire (2011), trata-se de *Rosa que se Desfolha*, produção da Veritas Film de possivelmente 1917 que teve seu título alterado quando da dissolução da produtora e de sua venda para Aníbal Pinto de Paiva. O filme, tido como perdido, provavelmente recebeu o novo título devido “a uma cena de baile de máscaras na qual uma das personagens usava essa popular fantasia [...] uma vez que a trama tratava da ida de uma moça do campo para o ‘turbilhão do Rio em pleno carnaval’”. (FREIRE, 2011, p. 189). Em 1927, temos notícia de outro filme com Dominó, desta vez intitulado *O Mysterio do Dominó Negro*. Filmado em São Paulo por Pasquale di Lorenzo, não há evidências de que tenha sido terminado, porém, chama atenção a semelhança do título em relação ao *Mysterio do Dominó Preto*, de Cleo de Verberena, embora em algumas fontes⁶⁷ tenha sido chamado de *Dominó Negro*, apenas. Outra semelhança a se destacar são os atores que participaram do filme de Lorenzo, também presentes no filme de Cleo: Emílio Dumas, Lina Vera e Nelson de Oliveira. No filme de Pasquale di Lorenzo nos despertou curiosidade a presença da atriz Cléo de Málaga, devido à também semelhança com o nome Cleo de Verberena. Conforme mencionamos houve alternância de Jacyra em relação à escolha do pseudônimo e chegamos a suspeitar se tratar da mesma pessoa. No entanto, em rápida busca pelo site da hemeroteca da Biblioteca Nacional encontramos referências diversas à atriz Cléo de Málaga, cujo nome verdadeiro era Sanni Hertha Herbst. Nascida na Alemanha em 1901, ela escolheu seu pseudônimo da seguinte forma: “Cleo, por ser o nome de uma bailarina universalmente conhecida, Cleo de Merode, e Malaga tirado de uma provincia da Hespanha, onde passou momentos bem felizes ...” (CINEMA brasileiro, 1928). Cléo de Málaga ficou conhecida pela sua atuação em *Morfina* (1928), de Nino Ponti e Francisco Madrigano.

⁶⁷ Área filmografia brasileira do site da Cinemateca Brasileira e o Dicionário de Filmes Brasileiros: longa-metragem (2002), do Antônio Leão da Silva Neto, por exemplo.

Figura 12. Pedro Lima, Cléo de Málaga e Guilherme Bacchiallino. Fonte: Cinearte, 01 fev. 1928. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Nada sabemos sobre o enredo do filme de Pasquale di Lorenzo e a semelhança do título deve-se, provavelmente, à já referida popularidade do personagem Dominó em histórias de mistério. Em relação aos atores que participaram de ambos os filmes, era comum certos nomes se especializarem em determinados tipos, por exemplo, “Francisco Madrigano era o *vilão*, Emílio Dumas o *velho*, Philomeno Collado o *pai*, etc.” (GALVÃO, 1975, p. 61). Além disso, a variedade de atores em São Paulo não era grande, o que fazia com que certos nomes se repetissem com frequência em produções. Não descartamos, no entanto, a hipótese de se tratar de uma primeira tentativa de filmagem da novela de Martinho Corrêa, *O Mistério do Dominó Preto*, que serviu de inspiração para Cleo de Verberena, já que foi publicada em 1926 e o filme inacabado de Lorenzo é de 1927.

2.2.2 Aristides Corrêa Rabello – Martinho Corrêa

Martinho Corrêa era um pseudônimo de Aristides Corrêa Rabello, nascido em Diamantina em 31 agosto de 1886. Segundo Helder de Moraes Pinto (2016), Aristides formou-se médico pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, mudando-se após alguns anos para São Paulo, onde exerceu a profissão. Era oftalmologista, como comprova publicação do *Diário Nacional*⁶⁸ de abril de 1932. Casou-se com Maria do Carmo Faria Rabello, com quem morou

⁶⁸REUNIU-SE A Sociedade de Ophtalmologia. *Diário Nacional*, São Paulo, 19 abr. 1932. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/213829/14980>>. Acesso em: 15 mai. 2020.

na Europa por alguns anos. Teve dois filhos e faleceu em São Paulo em 1941, vítima de derrame cerebral. Além de médico, Rabello era escritor e em contato com o pesquisador Sergio Barcellos Ximenes⁶⁹ (2018), tivemos acesso a uma série de informações. Entre os anos de 1909 e 1910, Aristides foi um dos autores de *Cartas de um Matuto*⁷⁰, da revista *Careta*. O personagem responsável pelas cartas, Tibúrcio da Anunciação, foi figura central na revista cinematográfica *Paz e Amor*, dirigida por Alberto Moreira, que alcançou um sucesso imenso de público e crítica em 1910. Também durante os anos de 1910, Aristides escreveu para a revista carioca *O Malho*⁷¹, além de publicar no jornal *O Imparcial* a primeira versão de *O Hóspede* (1913)⁷², nessa ocasião em formato de folhetim. Em 1921, *O Hóspede*⁷³ foi publicado em livro como um romance de costumes regionais que “obteve do conhecido escritor Monteiro Lobato entusiásticos elogios” (PINTO, 2016, p.53). Durante os anos de 1920, Aristides continuou a escrever e é de 1923 a novela policial *Quien lo Mató?*⁷⁴, publicada na revista argentina *La Novela Semanal*. Em 1926, *A Sonata ao Luar*⁷⁵ foi publicada na revista *O Commentário*, entre os meses de maio e julho, ocasião em que fez uso do pseudônimo Martinho Corrêa. Já em 1929, ele teve dois textos publicados em uma mesma revista⁷⁶, *O Etribilho de Miguel Couto*, atribuído a Aristides Rabello e *A Volta do Condenado*, de Martinho Corrêa. Segundo Ximenes (2018), a literatura policial era considerada de baixa qualidade na época, devido ao seu caráter escapista, superficial e repetitivo, o que justificaria autores se esconderem por trás de um pseudônimo. Pudemos constatar que Rabello assinou

⁶⁹ Nosso contato com Ximenes se deu quando de busca por mais informações a respeito de *O Mysterio do Dominó Preto*, de Martinho Corrêa. Localizamos seu blog pessoal e durante o ano de 2018, trocamos uma série de informações por e-mail. Sergio Barcellos Ximenes é escritor e pesquisador independente. Disponível em: < <https://aarteliteraria.wordpress.com> >. Acesso em: 01 dez. 2020.

⁷⁰ XIMENES, Sergio Barcellos. Os textos atribuídos a Lima Barreto que não são de autoria do escritor. *A Arte Literária*, 23 set. 2017. Disponível em: < <https://aarteliteraria.wordpress.com/2017/09/23/os-textos-atribuidos-a-lima-barreto-que-nao-sao-de-autoria-do-escritor/> >. Acesso em: 15 mai. 2020.

⁷¹ RABELLO, Aristides. Musa do Amor. *O Malho*, Rio de Janeiro, 31 mai. 1913. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/116300/24660> >. Acesso em: 18 mai. 2020.

RABELLO, Aristides. Saudade. *O Malho*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1913. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/116300/24828> >. Acesso em: 18 mai. 2020.

⁷² RABELLO, Aristides. O Hóspede. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1913. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/107670_01/3224 >. Acesso em: 18 mai. 2020.

⁷³ RABELLO, Aristides. *O Hóspede*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1921.

⁷⁴ RABELLO, Aristides. *Quien lo Mató?*. *La Novela Semanal*, Buenos Aires, 30 jul. 1923. Disponível em: < <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/767569369/> >. Acesso em: 18 mai. 2020.

⁷⁵ CORRÊA, Martinho. A Sonata ao Luar. In: VEIGA, M. (org.). *O Commentário*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1926, v. 1 e 2.

⁷⁶ PUBLICAÇÕES. A *Gazeta*, São Paulo, 03 dez. 1929. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/763900/29985> >. Acesso em: 21 jan. 2021.

com nome próprio apenas a literatura policial publicada na Argentina, fazendo uso de Martinho Corrêa quando lançava algo semelhante no Brasil. De acordo com Coutinho e Sousa (2001), em *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, Aristides Rabello também escreveu *O Rei Sertanejo* e *O Grevista*, sem data.

A obra que nos interessa, *O Mysterio do Dominó Preto*, foi publicada em três ocasiões diferentes: em 1912, em formato de folhetim epistolar no jornal carioca *A Noite*, em 1921, como novela em primeira pessoa na revista argentina *La Novela Semanal* e em 1926, de forma seriada na revista paulistana *O Commentario*. Na primeira ocasião, a história foi tratada como um caso real pelo jornal *A Noite*, que publicou cartas supostamente recebidas pela redação com propósito de solucionar o mistério do assassinato de uma mulher fantasiada de Dominó preto durante o carnaval no Rio de Janeiro. Após uma série de cartas publicadas, o caso ganhou o título de *O Mysterio do Dominó Preto* e em nenhum momento o nome do autor foi citado. O jornal *A Noite* era de propriedade de Irineu Marinho e Joaquim Marques da Silva e mantinha uma interessante relação com o cinema através dos “folhetins cinematográficos”. Filmes seriados, como os da já mencionada Pearl White, dos *serial queens*, tinham seus episódios publicados no jornal em formato de folhetim para, posteriormente, serem exibidos nos cinemas. Segundo Freire (2011), essa prática editorial foi adotada por alguns países na época com a finalidade de aumentar as vendas dos jornais, sendo a versão cinematográfica correspondente a, geralmente, sete dias de folhetins. Os proprietários do *A Noite* também estiveram envolvidos na produção de filmes, tendo financiado o sucesso *A Quadrilha do Esqueleto* (1917)⁷⁷. Tiveram sociedade com o cinegrafista português Antônio Leal, a Leal-Film, que aparentemente se encerrou por conta de oposição de Marques da Silva que teria insistido que “a empresa estava prejudicando financeiramente *A Noite*” (FREIRE, 2011, p. 160). Irineu Marinho e Joaquim Marques da Silva fundaram em 1917 nova firma cinematográfica, a Veritas Film, já mencionada acima quando citamos *Rosa que se Desfolha*, que estreou somente em 1920 como *Dominó Misterioso*.

A segunda versão de *O Mysterio do Dominó Preto* foi publicada com título *El Misterio del Dominó*, em 1921, na revista argentina *La Novela Semanal*. Desta vez, o texto foi atribuído

⁷⁷ Não há consenso sobre quem teria dirigido o filme, mas ao que tudo indica foi o jornalista Vasco de Lima (FREIRE, 2011, p. 158).

a Aristides Rabello que, como era recorrente no veículo, teve o rosto estampado na capa da edição. Apesar do formato de novela clássica em primeira pessoa, a história é basicamente a mesma da anterior, com poucas alterações, principalmente no final. A revista *La Novela Semanal* existiu entre 1917 e 1954, tinha grande tiragem e apresentava toda semana uma curta novela ou conto. Segundo Ximenes (2018), outros escritores brasileiros que publicaram na revista foram Coelho Neto⁷⁸, Monteiro Lobato⁷⁹, Menotti Del Picchia⁸⁰, dentre outros, sendo que todas as edições de *La Novela Semanal* estão disponíveis para download no site do Instituto Ibero-Americano de Berlim⁸¹.

De acordo com anotações em papel timbrado da EPICA-FILM, localizado na Cinemateca Brasileira e de outras fontes do período, Cleo de Verberena teve a última versão da história como referência. Armando Brussolo, que também fazia uso do pseudônimo Stopinsky, escreveu, por exemplo a respeito do filme: “Há grande e justificada expectativa em torno desse trabalho, decalcado sobre uma novella de Martinho Corrêa, pseudônimo sob o qual se esconde interessante escriptor mineiro aqui residente.” (ARMANDO, 1931). Com base em nota no jornal *Correio Paulistano*⁸², deduzimos que a novela de Martinho Corrêa não havia sido publicada como livro, mas sim em uma revista intitulada *O Commentario*. Consta na nota, de agosto de 1926, que a nova edição já estava circulando com, entre outros textos, a novela *O Mysterio do Dominó Preto*. Buscamos pela edição de agosto em acervos e sites diversos, bem como no da hemeroteca da Biblioteca Nacional, sem sucesso. Foi nessa etapa o primeiro contato com o pesquisador Sergio Barcellos Ximenes que, apesar de também não ter conseguido acesso à publicação, confirmou que a novela havia sido veiculada através da revista. Na conversa com Ximenes ficamos sabendo das versões anteriores, de 1912 e 1921, fato que desconhecíamos até então. Na ocasião, o pesquisador nos cedeu um documento com

⁷⁸NETO, Coelho. Segundas Núpcias. *La Novela Semanal*, Buenos Aires, 01 jan. 1919. Disponível em:<http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/767100867/1/LOG_0003/>. Acesso em: 19 mai. 2020.

⁷⁹LOBATO, Monteiro. Alma Negra. *La Novela Semanal*, Buenos Aires, 16 mai. 1921. Disponível em:<http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/767151593/1/LOG_0003/>. Acesso em: 19 mai. 2020.

⁸⁰PICCHIA, Menotti del. Alma Doliente. *La Novela Semanal*, Buenos Aires, 04 jun. 1923. Disponível em:<https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/767569202/1/LOG_0003/>. Acesso em: 19 mai. 2020.

⁸¹INSTITUTO Ibero-Americano. Disponível em:<https://digital.iai.spkberlin.de/viewer/toc/766284549/1/#LOG_0000>. Acesso em: 19 mai. 2020.

⁸²FOLHETOS e Revistas. *Correio Paulistano*, São Paulo, 28 ago. 1926. Disponível em:<http://memoria.bn.br/docreader/090972_07/22537>. Acesso em: 19 mai. 2020.

todas as publicações do folhetim em *A Noite* e uma cópia digital da versão em espanhol⁸³. Enfim, um compilado da revista paulistana *O Commentario*, abrangendo o período entre os meses de abril e setembro de 1926 foi por nós localizado em um sebo na cidade de Curitiba, Paraná. Compramos os dois volumes e compartilhamos com Ximenes o conteúdo, que também incluía *A Sonata ao Luar*. Trata-se de uma documentação raríssima, haja visto que poucas edições da revista estão hoje disponíveis em sites de leilão. Dirigida por Veiga Miranda, a publicação era quinzenal e tratava de arte, letras, política, finanças, entre outros assuntos, conforme a capa. Segundo o compilado, *O Mysterio do Dominó Preto* foi publicado entre 30 de agosto e 30 de setembro de 1926, nas edições número 10, 11 e 12 da revista. A história foi contada em primeira pessoa e é basicamente uma tradução da versão em espanhol com algumas alterações mais relacionadas ao formato literário, que volta a ser seriado.

O filme de Cleo de Verberena é considerado perdido. O alto custo de produção e a pouca disponibilidade para exibição nas salas do período, tornava comum a confecção de uma única cópia apenas para exploração comercial. Já a película, na época, era composta de nitrato, material altamente inflamável e de difícil armazenamento. Quando não mantida em temperatura, iluminação e umidade adequada, por exemplo, ela derrete ou seca até virar pó. Por conta do seu caráter combustivo, muitos produtores se desfaziam das cópias após esgotadas as exibições temendo incêndios acidentais que, inclusive, não foram poucos. Mesmo recentemente continuamos com dificuldade de lidar com a película em nitrato, basta lembrarmos dos tristes casos de incêndio na Cinemateca Brasileira ocorridos em 1957, 1969, 1982 e 2016. São raros os filmes do período silencioso que sobreviveram à ação do tempo, do homem e à displicência governamental no sentido de se criar e implementar políticas de preservação e restauração dessas obras antigas.

O que sabemos sobre *O Mysterio do Dominó Preto*, de Cleo de Verberena, tem como base fotografias e documentos da época, especialmente um resumo publicado na *Cinearte*

⁸³ Apesar da versão digital estar disponível no site do Instituto Ibero-Americano, como todas as edições de *La Novela Semanal*, e de o folhetim estar disponível por completo entre as edições do jornal *A Noite* no site da hemeroteca da Biblioteca Nacional, o material cedido por Ximenes continha informações extras sobre Aristides Rabello e obra. Além disso, pela organização e por concentrar todas as publicações do folhetim, muito facilitou o nosso trabalho de pesquisa. Agradecemos a Ximenes o compartilhar da documentação.

em janeiro de 1931⁸⁴, dias antes do seu lançamento. Como alerta Sheila Schvarzman (2015), nem sempre estes resumos eram fiéis ao que se realmente via nas telas, fato que pode ser comprovado da comparação de alguns deles com filmes ainda existentes. As sinopses muitas vezes eram romantizadas com base em material enviado pelos estúdios antes mesmo das primeiras exhibições. “Os cine-romances não só exageravam, como refletiam [...] aspirações de *Cinearte* sobre a encenação que antecipavam, como parte da propaganda dos filmes brasileiros na revista” (SCHVARZMAN, 2015, p. 18). Levando em consideração o alerta de Schvarzman, que na ocasião do artigo analisava *Às Armas* (1930), de Octávio Gabus Mendes, cujos negativos foram deliberadamente destruídos em 1938 e vendidos para uma fábrica de esmalte, propomos no próximo capítulo uma análise das diferentes versões de *O Mistério do Dominó Preto*. A intenção é de apontar as mudanças promovidas por Rabello ao longo dos anos e das versões e de relacionar a novela publicada em 1926 com o enredo do filme de Cleo de Verberena. A quem possa interessar, deixamos anexadas no final da tese as três versões de Rabello e o resumo da *Cinearte* disponíveis na íntegra.

⁸⁴O MYSTERIO do Dominó Preto. *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 256, 21 jan. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/11767>>. Acesso em: 21 mai. 2020.

3 O MYSTERIO DO DOMINÓ PRETO

3.1 VERSÕES DE ARISTIDES RABELLO

Entre os dias 24 de fevereiro e 13 de março de 1912, o jornal carioca *A Noite* publicou cartas anônimas no rodapé de suas páginas. Foram 16 episódios acerca de um crime, como sabemos, ficcional, porém tratado como se fosse real. O nome do autor nunca foi revelado, nem mesmo quando do desfecho da história, e a partir do oitavo episódio, ou carta, o caso passou a ser chamado de *O Mysterio do Dominó Preto*.

Era sábado de carnaval do ano de 1912 quando a primeira carta foi publicada. Com a chamada “Um mysterio? ‘A Noite’ recebe uma extranha missiva, revelando um caso tetrico. Romance ou realidade?”⁸⁵, um estudante do quinto ano de medicina desabafava sobre algo que o afligia. Ele escreveu que, desde terça feira, quando foi à festa na avenida, tinha em seu armário o corpo formolizado de uma senhora da mais alta sociedade. Segundo o estudante pouco se conheciam e ela pediu ajuda pois acreditava ter sido envenenada. Estava fantasiada de Dominó e tinha acabado de se encontrar com o amante. Não queria ir para casa porque temia a reação do marido e, na intenção de salvar a senhora, o estudante a levou para o seu quarto em uma pensão. Tentou reverter o efeito do veneno mas a senhora faleceu. O motivo do envio da carta era o de solicitar ao amante assassino que se responsabilizasse pelo ato. Afinal, o jovem estudante não sabia o que fazer com o corpo e temia levar o caso à polícia e ser julgado amante da senhora ou, pior ainda, seu assassino.

Dois dias depois, segunda-feira, 26 de fevereiro, nova carta do estudante foi publicada no jornal, com mais detalhes do ocorrido. Segundo ele, eram nove horas da noite quando assistia ao curso de carnaval na avenida. Muitos carros já haviam passado e ele brincava jogando jatos de seu lança perfume quando reparou que em um dos veículos vinha uma mulher sozinha fantasiada de Dominó preto, estranhamente dormindo em meio àquela folia. Ele subiu no estribo do carro e esguichou o éter do lança perfume, exclamando: “Aqui não se póde dormir, belleza!” (O ESTUDANTE, 1912). A mulher subitamente despertou e, por trás da máscara que lhe cobria todo o rosto, o estudante encontrou um olhar de aflição. Ela disse:

⁸⁵ UM MYSTERIO? ‘A Noite’ recebe uma extranha missiva, revelando um caso tetrico. Romance ou realidade?. *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1912. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/857>. Acesso em: 30 jun. 2020.

“Doutor, socorra-me! Entre no automovel... Não diga nunca que me viu assim. Eu o conheço... O senhor me conhece... Estou mal, muito mal!” (O ESTUDANTE, 1912). De início ele não a reconheceu mas entrou no carro e pediu para o motorista os dirigir a uma farmácia. No caminho perguntou o que ela sentia, enquanto notava que:

De velludo negro, salpicado de estrellinhas amarellas, o dominó tinha o capuz inteiramente erguido, occultando o cabello e quasi todo o rosto da mulher; a golla era debruada de arminho e movia-se á respiração agitada da enferma [...] De arminho era a barra do dominó, um pouco levantada então, e deixando vêr os pés delicados de mulher, calçados com sapatos de verniz rasos, brilhando em cada um delles, uma pequena fivella dourada.

As meias pareciam-me de seda e eram pretas; mas não podendo os aspectos tão geraes daquelle traje carnavalesco satisfazer á minha curiosidade involuntaria, eu fitava anciosamente a mascara negra de setim, o laço de fita de branca que pendia do capuz [...] e a mão descalça, que deixava ver um delgado fio de ouro ligando a pulseira ao anel. (O ESTUDANTE, 1912).

Apesar de sentir-se muito mal, a senhora recusou entrar na farmácia, com receio de ser reconhecida. Ela contou para o estudante que estava em casa quando recebeu uma carta datilografada do amante pedindo para que se encontrassem, urgentemente, pois corriam perigo de serem descobertos. Assim o fizeram, ambos vestidos de Dominó, para que ninguém os visse. Um laço branco em seu capuz era sinal de que era ela, já um laço azul no capuz dele serviu para que o reconhecesse. O encontro, porém, foi extremamente rápido e não trocaram nenhuma palavra. Ela tomou um refresco, amargo, e partiram juntos em um carro alugado. No caminho, o amante desceu do veículo e ela, já se sentindo estranha, acabou presa no curso da avenida. Segundo o estudante, ela negava a todo custo dirigir-se para casa, com medo de encontrar o marido e dele descobrir a sua aventura. Como já sabemos, foram para a casa dele que, após suplicar para que retirasse a máscara afim de fazê-la inalar um medicamento, surpreendeu-se ao descobrir a identidade da mulher:

Era uma senhora distintíssima, da mais alta sociedade, e que eu conhecera apenas em dous bailes em casa de uma família amiga! Imagine o meu espanto e a minha responsabilidade! Imagine, senhor redactor, a minha agonia naquelles momentos em que o unico protector da senhora enferma, era eu, pobre estudante [...] (O ESTUDANTE, 1912).

O estudante narrou ter contado com a ajuda de um amigo para formolizar o corpo. No processo, encontraram no seio do cadáver a carta assinada pelo amante. Antes de terminar o

relato, ele pediu mais uma vez para o que o assassino se manifestasse, caso contrário, revelaria o seu nome no jornal.

Em 27 de fevereiro, lemos que cartas não paravam de chegar na redação e dentre as tantas, duas foram escolhidas para publicação: uma do marido da vítima e outra de uma testemunha. O marido escreveu em tom furioso que duvidava do estudante e que acreditava ser ele o amante. Segundo o marido, sua esposa havia sumido justamente na terça-feira de carnaval e ela tinha um anel que se prendia à pulseira, igual ao descrito em carta anterior. Ele contou que nunca suspeitou que a esposa o traísse mas, que agora que o sabia, pouco importava o seu paradeiro. Segundo ele, o crime havia sido inventado para que os amantes pudessem ficar juntos e o estudante estava enviando cartas ao jornal para se vangloriar de lhe ter roubado a esposa. O marido escreveu que desde o seu sumiço estava sendo discreto com amigos e parentes, esperando que um dia pudesse resolver o caso:

Guardei até hoje a minha dôr e o meu nojo em segredo, tentando contemporizar as cousas, para não rebentar o escandalo da fuga de minha mulher; esperava encontrá-la algum dia para definir a nossa situação, matando-a, como exige a sociedade nestes casos, ou divorciando-nos. Mas se tive taes delicadezas de sentimento, a ponto de explicar ás pessas de nossas relações, que extranhavam a ausência de minha mulher, que ella se achava ausente em uma cidade de verão, o bandido que a seduziu ou que a matou vem pela imprensa vangloriar-se do seu crime! (O MARIDO, 1912).

As “delicadezas de sentimento” que fizeram o marido camuflar a fuga da mulher até o dia que ela resolvesse voltar para então, matá-la ou pedir o divórcio, desvaneceram com os relatos do estudante. Ele não queria mais sua mulher de volta, e alertou que se o seu nome ou o da mulher que o traiu fossem revelados, o estudante seria “assassinado como um cão”. Já a testemunha, em carta assinada por Leitor Assíduo, dizia ter visto um casal discutindo em frente a uma farmácia na terça-feira de carnaval. O rapaz era alto, sem bigode, usava chapéu de palha e roupa de casemira, já a mulher, trajava um Dominó preto. Ela relutava em entrar na farmácia e o motorista acabou os levando embora em direção ao Largo do Machado. Por fim, a testemunha sugeriu que o motorista pudesse indicar a casa do estudante e que, se o mesmo ainda não o fizera, talvez fosse cúmplice do caso.

No dia seguinte, 28 de fevereiro de 1912, duas novas cartas foram escolhidas pelo jornal para publicação. A primeira foi assinada por Manuel da Cera, um leitor que dizia ser o estudante muito ingênuo por acreditar que o assassino confessaria o crime. Além disso,

segundo ele, o estudante estava atrapalhando o caso por esconder o corpo, a carta e por ter dado tempo para que o assassino fugisse. Manuel da Cera também levantou a hipótese de ter sido o marido o real responsável pelo crime, armando uma cilada para a esposa quando da suspeita de traição. Isso explicaria, por exemplo, o fato dos Dominós não terem conversado durante o encontro. Já a outra carta foi enviada por uma testemunha que assinou como Um Informante, dizendo ter, de fato, visto dois Dominós tomando refresco na terça-feira de carnaval em uma confeitaria próxima à avenida. Ele notou o silêncio entre o casal e a rapidez do encontro e resolveu enviar a carta para defender o estudante pois o Dominó assassino realmente existia.

Como podemos ver, a narrativa de Rabello é composta por vários personagens que se posicionam em relação ao ocorrido, de forma a levantar suspeitas e de alimentar o mistério envolvendo a morte da mulher fantasiada de Dominó preto. A cada episódio, um gancho era preparado para o próximo capítulo, ao estilo folhetim, que já há tempos fazia sucesso e era usado como estratégia de venda de jornais. De acordo com Marlyse Meyer (1996), comum às obras do gênero era o “suspense e o coração na mão [...] e a adequada utilização dos macetes diversos que amarrassem o público e garantissem sua fidelidade ao jornal, ao fascículo [...] (MEYER, 1996, p. 303). Em *O Mistério do Dominó Preto*, antes da publicação das cartas, o jornal alertava o leitor que não sabia se o caso era realidade ou ficção, criando desta forma engajamento e aumentando a expectativa para a conclusão da história.

No episódio seguinte, em 29 de fevereiro de 1912, a carta publicada foi do estudante, assustado, mas confiante de que havia tomado a decisão correta ao esconder o corpo já que, o marido o acusava e ameaçava de morte quando tudo o que fizera fora tentar salvar a mulher. Segundo o estudante, ele nunca realmente acreditou que o assassino fosse confessar o crime, mas queria deixar registrada publicamente sua história e a terrível situação em que se encontrava. Situação, inclusive, que havia piorado pois o amigo que o ajudou na formolização do corpo estava sumido. Como estavam tentando resolver o crime sem envolver a polícia, o amigo se dispôs a ir ao correio verificar se tinha chegado alguma correspondência para R. C. A., iniciais com as quais assinaram carta enviada a um oficial da Marinha que tinha o mesmo nome do escrito no bilhete junto à vítima. Temendo que o amigo tivesse sido sequestrado e sendo coagido a dar informações sobre a localização do corpo, o estudante aproveitou a

publicação no jornal para suplicar a ele que contasse tudo o que soubesse, já que não era criminoso. Antes de terminar a carta, escreveu que não deixava o quarto em hipótese alguma pois tinha medo que os outros moradores da casa notassem algo errado. Ele explicou também como apagou os vestígios da morte e deu detalhes do processo de formolização do corpo, que tinha como finalidade retardar a deterioração e impedir o mau cheiro:

retiramos sem bulha, os livros que enchiam duas mesas que possuo e collocamol-as, unidas pelas cabeceiras, no meio do aposento: o cadaver foi estendido nellas, cautelosamente, silenciosamente... Fizemos a operação sem bulha alguma... Depois, tendo recomposto as vestes do dominó, mettemol-o novamente no guarda-roupa a que faço sentinella [...] de vez em quando, abro-o, levado por um impulso irresistível, e contemplo a pobre morta, mantida em posição vertical, rígida, amarrada por uma corda que lhe passa por debaixo dos braços e se prende ao varal em que se penduram os cabides. (O ESTUDANTE, 1912).

A carta publicada na edição seguinte, em 01 de março, foi do amigo do estudante que utilizou dos mesmos meios para explicar o seu sumiço. Segundo consta, ao sair do correio uma pessoa veio lhe perguntar se era ele o dono das iniciais R. C. A.. Ao confirmar, o homem se declarou o oficial da Marinha que procurava e exigiu que o bilhete assinado em seu nome fosse entregue a ele. O amigo escreveu que o oficial era inocente e podia provar, pois, na terça-feira de carnaval estava em um baile em outra cidade com centenas de testemunhas. O oficial o convenceu a irem a um local onde pudessem conversar melhor e, chegando na ilha onde ele morava, acabou sendo posto em cativeiro. Por fim, escreveu que foi autorizado a enviar a carta para informar que lá seria mantido até a resolução do crime e que seria morto se o nome do oficial fosse revelado no jornal.

No dia seguinte, 02 de março, as cartas publicadas foram de testemunhas. Uma delas, A. P. Junior, declarou ter visto a mulher pedindo ajuda ao estudante durante o corso. Escreveu que se lembrava da fisionomia dele e que podia ajudar no reconhecimento caso o estudante fosse capturado. A outra carta foi enviada por D. B., um homem que declarava ter sido amante da vítima e que acreditava que o assassino era quem veio a lhe substituir como amante, e não o marido:

É que a par dessa confissão que lhe fiz, existe a “paixão-ódio” que nutro, ainda mesmo depois de morta, por essa adorável creatura, que, prendendo-me num amor fortíssimo, amargurou-me a vida por alguns annos. Amiga de novas aventuras amorosas, timbrava ella (era mesmo como que um sport favorito) em provocar o ciúme a quem lhe cahisse nas garras. A muito custo, por esse motivo, deixei-a, para que não me succedesse a necessidade de matal-a... Acredito, Sr. redactor, que ssa

senhora foi morta pelo meu “substituto” e não, como se supõe erradamente, pelo marido [...] (D.B., 1912).

Outras quatro cartas foram publicadas na mesma edição do jornal. Em uma, P. Coutinho aconselhou o estudante a embalar bem o corpo e enviar para o endereço do marido, segundo ele, o responsável pelo assassinato. Já em outra, uma testemunha narrou ter visto a cena diante do correio. A quinta carta publicada foi assinada por Uma Amiga da Victima, que reclamou da selvageria com que o corpo da amiga estava sendo tratado, mantido em um armário, formolizado e aguardando a decomposição: “Não me parece que esse moço, que se diz ‘estudante’, seja filho de família e educado, porque si fosse, não encobriria um crime [...] não mancharia o cadaver dessa pobre infeliz, que, no ultimo instante, teve a fraqueza de chamal-o.”(UMA AMIGA, 1912). Sabia que era o corpo de sua amiga pois, na terça-feira de carnaval haviam se encontrado e ela confessou que sairia sozinha, fantasiada de Dominó preto. Porém, “Nunca passou-me pela ideia que minha amiga tivesse amantes, nem nunca notei, em suas conversas, palavras que revelassem ter ella inclinação amoravel por outro que não fosse seu marido” (UMA AMIGA, 1912). Por fim, declarou que se justiça não fosse logo feita escreveria ao jornal informando o nome da mulher assassinada e de seu marido. A última publicação desta edição, foi carta enviada por L.B., que em nada acrescenta ao caso.

Em 04 de março, o oficial da Marinha foi quem utilizou o jornal para explicar como seu nome foi envolvido na confusão. Ele escreveu que já vinha acompanhando o caso pelas publicações e suspeitava se tratar do assassinato de alguém que muito estimava, pois desde terça-feira do carnaval uma mulher com quem mantinha relações estava sumida. Imaginou que o marido fosse o responsável pelo envenenamento, mas, através de breve investigação, concluiu que na hora do crime ele estava jogando xadrez em um clube. Após conversar com o amigo do estudante e se convencer de que eram também inocentes, lembrou-se de algo que o fez suspeitar de alguém. Segundo consta, ele havia encontrado no dia anterior um laço azul dentro da gaveta de roupas de uma pessoa conhecida. Quando voltou para a casa desta pessoa não demorou para que localizasse o traje de Dominó por completo, validando suas suspeitas. Porém, escreveu na carta que o responsável pelo assassinato era uma mulher que jamais entregaria à polícia. Antes de terminar, disse que tentaria fazê-la confessar o crime diante do amigo do estudante, para que o mistério fosse solucionado, sob juramento de que

o nome dela não fosse revelado. A partir desta publicação, o caso ganhou título fixo de *O Mysterio do Dominó Preto*.

No episódio seguinte, em 05 de março, o estudante comentou que não tinha ideia que o caso provocaria tamanha repercussão e que, com tantas cartas enviadas e colocadas “no rodapé de sua folha, parecerá aos leitores de seu jornal que se trata de um romance-folhetim” (O ESTUDANTE, 1912). De forma a provar a veracidade do caso, enviou junto à sua carta uma fotografia da mulher morta, a qual reproduzimos abaixo:

Figura 13. Corpo da mulher fantasiada de Dominó. Fonte: A Noite, 05 mar. 1912. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Além da imagem, o estudante escreveu que aguardava o desenrolar das ações do amigo e do oficial da Marinha. No episódio seguinte, em 06 de março, é o amigo fiel quem escreve. Segundo consta ele estava, no momento em que fazia a carta, dentro do quarto do estudante que, amigavelmente, conversava com o oficial da Marinha sentados na cama onde havia morrido a mulher fantasiada de Dominó. Ele explicou que conseguiram a confissão da assassina através de um plano que levava em consideração certas características do sexo feminino: “Ora, para se obterem as cousas, tratando-se de mulher, deve-se ter primeiramente em vista, a sua sensibilidade affectiva; depois, deve-se explorar a sua fraqueza, pelo temor. As lágrimas e o medo abrem o coração das mulheres” (O AMIGO, 1912). Fingindo ser um policial, o amigo se dirigiu à casa da assassina onde estava, conforme combinado, o oficial da Marinha. Ao invadir o lar da mulher e ameaçar levar preso o homem que ela amava conseguiram rapidamente a sua confissão. Por fim, escreveu que juraram a ela não revelar o seu nome, contanto que escrevesse para o jornal explicando o motivo do crime, de forma a provar a inocência do estudante e do oficial.

No capítulo seguinte, em 07 de março, Rabello ganhou tempo incluindo na narrativa a carta de um policial amador que frequentava um curso de “sherlockismo” e que não traz informações relevantes para a trama, já que é repleta de suposições. Somente no próximo episódio, em 08 de março, é que vem a confissão da responsável pelo envenenamento. Conforme consta, em carta assinada por A Viuva, o crime foi cometido por ciúmes: “queria a morte da della, da rival, e a condenação, a deshonra, o carcere, e todas as desgraças para o homem que me trahiu!” (A VIUVA, 1912). Pedia, no entanto, que o leitor não a julgasse sem antes “aprofundar o seu espírito até às agitações confusas do coração de uma mulher de quarenta annos” (A VIUVA, 1912). Ela explicou na carta que perdeu o marido ainda jovem, herdando uma considerável fortuna. Era uma mulher muito sozinha quando conheceu em sua cidade natal, Porto Alegre, um bonito tenente que colocou fim à sua solidão. Entre eles nasceu uma paixão e logo o casamento foi combinado. Entretanto, o jovem tenente foi chamado às pressas para prestar serviço no Rio de Janeiro e ela só conseguiu se mudar para lá um tempo depois, quando ele já havia sido transferido para um outro serviço, na região norte do Brasil. Trocavam cartas, que eram repletas de afeto e de saudades e ela comprou uma grande casa na floresta da Tijuca para esperar o seu amado. Por cerca de um ano, mobiliou e decorou o

lugar na espera de seu futuro esposo que, quando voltou, anunciou que seria promovido capitão tenente e logo após a promoção se casariam. O dia da promoção nunca chegou e, confortavelmente, ele passou o morar no local, sem que se casassem. A viúva terminou a carta da seguinte forma:

Chegando a esse ponto, senhor redactor, sinto-me nervosa, porque reconheço agora que meu erro, o erro que me levou a ser considerada a mais perversa das mulheres, começou neste dia em que não soube apartar dos meus braços o homem que já me illudia. Sinto-me nervosa. Amanhã receberá o final da minha confissão. (A VIUVA, 1912).

No dia seguinte, porém, outras cartas foram publicadas pelo jornal, que relatou não ter recebido nada da viúva até as 17h do dia 09 de março. A primeira carta foi assinada por E. C. M., um homem que dizia ter visto a cena no curso e que conhecia de vista o estudante. Segundo ele, era um grande conquistador e fazia de *sport* quebrar corações. A outra carta foi escrita em espanhol por uma senhora de pseudônimo La Andaluza que, além de amiga da vítima, relatava ter sido amante do estudante. De acordo com ela, o estudante havia matado por ciúmes pois sua amiga era um modelo de honra e virtude e jamais trairia o marido.

Em 11 de março a continuação da confissão da viúva foi publicada. Segundo consta, mesmo após a promoção o oficial da Marinha não falava em casamento. Depois de anos morando juntos ele foi enviado a trabalho para a Europa, período que ela aproveitou para deixar o lar ainda mais agradável para eles. Comprou obras de arte, um carro, expandiu o jardim transformando-o num parque... Quando regressou, porém, tratou-a com frieza e disse que tinha alugado uma casa somente para ele. Depois de cerca de quatro anos juntos ele não a queria mais. A viúva escreveu:

feia e velha! Uma mulher sem encantos que devia ceder o seu logar a “outra”. Quem era essa “outra”? Sim, porque devia existir. O capitão é mais moço que eu oito annos; esta na idade em que homem tem plenos direitos ao amor, ás aventuras, ás conquistas. Poderia eu satisfazer-lhe ao coração? Quem era eu? Uma mulher mais velha do que elle, com quarenta annos e, talvez, feia! Tinha que ceder logar á “outra”. Quem era esta “outra”? Quem era esta mulher tão jovem e tão bella, que assim me roubava tudo quanto eu possuia de mais grato, de mais necessário á minha existência? Quem era essa mulher que me humilhava, por ser jovem, e rebaixava-me, por ser bela? (A VIUVA, 1912).

Passou a odiar com todas as suas forças esta mulher, que nem mesmo sabia se existia. Quando se comprovou a suspeita, odiou-a ainda mais fortemente, pois era uma mulher casada. A viúva rompeu relações com o oficial da Marinha e passou a elaborar um plano para

colocar fim à rival. Então ela narrou como escreveu o bilhete em nome dele, fantasiou-se de Dominó e envenenou a mulher que havia roubado o seu amado. Por fim, declarou: “Sou criminosa. Matei uma mulher, que desonhava o marido; librei a sociedade de um exemplo funesto [...] Pelo amor matei uma mulher, pelo amor salvei a meu amante: o meu crime é amar!” (A VIUVA, 1912).

Em 12 de março, o penúltimo capítulo da história foi publicado e mais uma vez Rabello ganhou tempo com novas cartas anônimas. A amiga da vítima voltou a escrever, questionando o crime ter sido cometido por uma mulher já que exigiria habilidades que não são compatíveis com o sexo feminino: “Estranho deveras que uma mulher seja o assassino della, porque uma mulher não tem a perversidade e a calma precisas para praticar um crime em público. [...] Uma mulher teria agilidade para lançar o veneno no copo da outra, sem ser notada?” (UMA AMIGA, 1912). Já em outra carta, R. P. F. Junior declarou ter reconhecido a vítima quando viu sua fotografia no jornal e exigia que o estudante entregasse o corpo à polícia. As outras três cartas foram escritas respectivamente por Um Aluno, que dizia acreditar ser a vítima sua vizinha, A. B. que acusava o estudante do crime e Nagibe Al-Ander, um francês que enviou o possível endereço do marido.

Por fim, em 13 de março de 1912 ocorreu a última publicação do caso *O Mysterio do Dominó Preto*. A carta foi escrita pelo estudante, explicando que agiram de forma a preservar a vida de uma senhora que matou por amor. Ele, o amigo e o oficial da Marinha fizeram um juramento de que não falariam sobre o caso com ninguém e, para dar fim ao corpo que pendia no armário, resolveram desarticular os membros e a cabeça, colocar em malas e enterrar em local de difícil acesso.

Fizemos com as minhas duas mesas, como já havíamos feito antes, quando tivemos de formolizar o cadaver: collocamol-as, sem ruido, ao meio do quarto, despojadas dos livros e unidas pelas extremidades. Depois, com respeito e circunspecção, dessamarramos as cordas que prendiam á morta ao varal do guarda-roupa e carregamos até ás mesas, sobre as quais ficou estendida. Tiramos do dominó preto, que guardei no gavetão do guarda-roupa, e ella fcou então simplesmente vestida com seu peignoir de mol-mol branco. Ó mulher que não soubeste conservar o perfume da virtude! Ainda poderias estar, neste momento em que teu cadaver espera os golpes do bisturi, regando as flôres do teu jardim; mas não soubestes conservar aquillo que iguala a mulher ás rosas e Deus julgou de justiça separarte para sempre dellas, para que não as maculasses com o teu pecado! (O ESTUDANTE, 1912).

Era meia-noite de uma quinta-feira quando partiram com carro da viúva em direção à Gávea: “eu me encumbira da mala que continha o tronco, o amigo fiel da que levava os membros inferiores e oficial transportava a que encerrava a cabeça e os membros superiores.” (O ESTUDANTE, 1912). Com a ajuda de um marinheiro enterraram então o corpo em uma cova mata adentro, longe de onde haviam parado o carro. O estudante terminou o seu relato, e o mistério envolvendo o Dominó preto, dizendo que se sentia aliviado, “gozando a tranquilidade, unico bem da vida!” (O ESTUDANTE, 1912).

Nos ativemos a detalhes na narração pois as próximas duas versões de *O Misterio do Dominó Preto* são bastante similares à descrita acima, com poucas alterações, mais relacionadas ao desfecho final e às exigências de cada formato literário. Como veremos a seguir, as histórias continuam com intensa carga moralista e desprezo em relação à mulher assassinada. O foco da resolução do mistério não é, exatamente, identificar quem matou a mulher fantasiada de Dominó preto, mas sim como livrar o estudante da suspeita de assassinato. A polícia não é envolvida em nenhuma das versões e o fato de ter traído o marido justifica qualquer fim dado ao cadáver.

Publicada em 06 de junho de 1921, nove anos depois, na revista argentina *La Novela Semanal*, *El Misterio del Dominó Preto* é uma novela curta narrada em primeira pessoa. Quem nos conta a história é um estudante de medicina chamado Marcos, que relembra a trágica aventura na qual se envolveu junto de Virgílio no carnaval de 1912. Nesta versão, os personagens principais ganham nome, os mesmos adotados por Cleo de Verberena em seu filme. Logo nas primeiras linhas ficamos sabendo que Marcos ajudou a acobertar um crime, deixando impune o culpado, e que este segredo pesava em sua alma. Se no início sentimos um vago remorso em suas palavras, ao longo da narrativa ele se convence novamente, e tenta nos convencer, de que na ocasião era o melhor a se fazer.

Marcos é o equivalente ao amigo da versão anterior e Virgílio, ao estudante. Na época do ocorrido estavam no quinto ano de medicina e dividiam um quarto em uma pensão. A história começa domingo pela manhã quando Marcos, ao regressar de um baile de carnaval, encontrou o corpo de uma mulher fantasiada de Dominó preto dentro do armário que compartilhava com Virgílio. Lembrou-se que o amigo não estava em casa e o temor de que fosse um assassino o deixou paralisado. Recuperado do susto pensou em correr e chamar a

polícia, quando Virgílio chegou e pediu que mantivesse a calma, pois não era um criminoso e podia explicar o que estava acontecendo. Virgílio mostrou um bilhete que trazia no bolso, onde constava o nome da mulher fantasiada. Para seu espanto, era uma senhora muito distinta, que conhecia de vista e pertencia a mais alta sociedade. Era bela, enigmática e elegante: “Pertencia aquela mulher a uma certa casta de divindades femininas que minha imaginação cobria de prestígios superiores” (RABELLO, 1921, tradução nossa). No bilhete, um conhecido oficial da Marinha pedia para se encontrar urgentemente com ela, ambos fantasiados de Dominó preto, ele com um laço azul no capuz e ela com um laço branco.

Virgílio contou que estava no curso da avenida quando em um dos carros avistou uma mulher fantasiada sozinha. Ela vinha triste, quase que dormindo, e para alegrá-la jogou um jato de seu lança perfume. A mulher despertou e pediu por ajuda, pois acreditava ter sido envenenada. Como o carro não andava, devido ao trânsito do curso, saíram a pé em direção a uma farmácia. Era feriado e não encontraram nenhuma aberta e a mulher já não suportava mais o efeito da droga. Negava, no entanto, ser levada para casa, pois era casada e estava no carnaval escondida do marido. Foi então que Virgílio decidiu que a melhor opção seria levá-la para o quarto que dividiam e tentar reverter o efeito do veneno através da aplicação de alguns medicamentos. Infelizmente, suas tentativas foram em vão e ela logo faleceu, deixando-o na terrível situação em que se encontrava.

Marcos perguntou a Virgílio como ela sabia que ele era estudante de medicina e ele explicou que certa vez tratou na Santa Casa de uma mulher que havia sido ama de leite dela. Na sequência, Marcos perguntou como ela tinha sido envenenada e Virgílio disse que ela acreditava ter sido durante o encontro com o amante, em uma confeitaria próxima ao curso. Porém, também suspeitava que pudesse ter sido uma cilada armada pelo marido, já que o encontro foi rápido e pouco conversaram. Antes de morrer, entretanto, disse que o marido “se encontrava no escritório quando ela escapou pela porta de serviço” (RABELO, 1921, tradução nossa), o que dava indícios da sua inocência.

Resolveram os amigos que deviam formolizar o corpo da mulher para evitar a decomposição. A polícia não podia ser acionada até que tivessem chegado a uma conclusão, já que corriam o risco de Virgílio ser indevidamente preso. Após o corpo ser posicionado novamente no armário, Marcos saiu em missão, incumbido de localizar o oficial da Marinha

cujo nome havia sido datilografado na carta. Descobriu que ele morava em uma ilha militar e conseguiu permissão para conversar com ele. Para sua surpresa o oficial o recebeu na cama, pois estava há dias enfermo. Marcos provocou, dizendo que tinha o visto no curso da avenida junto da mulher assassinada. O oficial sorriu e disse que era impossível já que não conseguia se mover por conta de um reumatismo no joelho, mas que conhecia a senhora em questão. Ao ver a carta assinada em seu nome e ao descobrir que ela estava morta, ficou tão surpreso e apavorado que todas as suspeitas que Marcos tinham desapareceram. O oficial era inocente e pediu a Marcos que lhe desse tempo para pensar: “Trabalharemos em conjunto para evitar um escândalo onde seu amigo apareceria como um assassino e eu como o sedutor de uma mulher casada.” (RABELLO, 1921, tradução nossa).

No dia seguinte se encontraram e, assim como na versão anterior da história, o oficial chegou a conclusão de que quem matou a mulher fantasiada de Dominó preto era uma viúva que o amava muito e que tinha agido por ciúmes. Eles estavam noivos quando ele a traiu, com o casamento marcado para uma semana, e disse a Marcos que não confessaria o seu nome jamais. Marcos ficou surpreso ao perceber que o oficial estava pronto para ser levado preso, em nome da mulher que o amava. Explicou para o oficial que não tinha interesse em promover um escândalo e arruinar a sua vida e a da mulher, mas que gostaria de escutar a confissão vindo dela. Ao ouvir então a viúva, em prantos, confessando o plano que elaborou para colocar fim à sua rival, Marcos se compadeceu e decidiu que ocultariam o crime:

Como, nesse caso, teriam agido as consciências mais honestas e escrupulosas? Deveríamos ter entregue à justiça aquela mulher apaixonada, que matou em uma crise de ciúmes? Deveríamos ter ficado indiferentes ao perigo em que o oficial se envolveu? Que a memória daquela admirável mulher, daquela que até ontem era um modelo de graça agora mascarada em decomposição, fosse amaldiçoada pelo infeliz marido? Não deveríamos, além disso, poupar este marido do conhecimento da negra traição de que foi vítima? (RABELLO, 1921, tradução nossa)

Foi, segundo Marcos, pensando dessa maneira que decidiram que o melhor a fazer era se livrar do corpo. Aproveitando a confusão de uma noite de carnaval, ele e Virgílio saíram com a mulher fantasiada de Dominó preto carregada nos ombros e entraram em um carro em direção ao cais. O motorista nada suspeitou, pois acreditou que se tratava de uma amiga bêbada desacordada e, após entregarem o corpo para o oficial da Marinha que aguardava em um bote, seguiram de volta para casa. Nesta versão, o fim dado ao corpo é menos cruel do

que na anterior e Marcos demonstra certo receio em relação à forma como agiram. Procura se justificar dizendo que até mesmo a vítima saiu beneficiada pelo ocultamento do cadáver, já que sua traição foi mantida em segredo e todos a lembrariam com o mesmo carinho de antes do desaparecimento. No entanto, assim como na anterior, o fim do relato é em atmosfera de satisfação e não de remorso: “E cheios de paz na alma, sabendo que não fizemos mal a ninguém, Virgílio e eu, voltamos para a avenida e ainda pudemos curtir intensamente aquela louca noite de carnaval.” (RABELLO, 1921, tradução nossa).

A versão seguinte foi a que serviu de inspiração para o filme. Foi publicada na revista paulistana *O Commentário* em 30 de agosto, 15 de setembro e 30 de setembro de 1926. Novamente, portanto, em formato seriado, porém, com menos episódios, de novo situados no carnaval de 14 anos antes. É Marcos quem conta em primeira pessoa a aventura na qual se envolveu junto de Virgílio no carnaval de 1912. Assim como na versão anterior, ele demonstra receio em relação à forma como agiu e se utiliza da escrita para aliviar o peso de consciência por ter sido cúmplice na ocultação de um crime. Esta versão é basicamente uma tradução da publicada na revista argentina, com poucas alterações. Uma delas é a confissão da viúva, por exemplo, que se dá na casa do oficial da Marinha e é seguida de uma tentativa de suicídio por envenenamento. Além disso, nessa versão ela era jovem, bela e estava noiva do oficial.

Era viúva, tinha vinte e cinco annos. Amava perdidamente o elegante marinheiro ... Estavam noivos. O casamento estava marcado para aquella mez; mas o destino interpoz entre ambos aquella formosa mulher casada, com quem seu noivo a atraía e por cuja culpa ella havia resolvido romper seu compromisso. O noivo sempre lhe negara a existencia daquelles amores: ella não acreditava em suas negativas ... (CORRÊA, 1926).

Marcos consegue evitar a morte da viúva que justifica a tentativa de suicídio pelo remorso que carregava no peito: “Matei-a! Sim, matei-a desvairada pelo ciúme, louca de dôr! Ah! Mas o que tenho soffrido depois disto!” (CORRÊA, 1926). Diferentemente da primeira versão, em que após a confissão a viúva parece satisfeita por ter livrado a “sociedade de um exemplo funesto”, já que a mulher traía o marido, nesta há claros indicadores de arrependimento. Ainda assim, a viúva é o estereótipo da mulher que age por impulso e por emoção, sem medir as consequências, em todas as versões. Também nas três versões, ela decide colocar um fim à “rival” e não ao responsável pela traição e pelo fim do sonho do

casamento. A ele ela reserva não a morte, mas a prisão, porém, em todas as versões, arrepende-se e acaba se entregando à polícia para salvá-lo do cárcere.

Após mesma reflexão da citação anterior, onde Marcos mede as consequências que traria para cada um a entrega do corpo para a polícia, fica decidido também nessa versão que o melhor a fazer seria despejá-lo no mar. Eles levam a mulher fantasiada de Dominó preto como um amigo bêbado até o cais e entregam ao oficial, que some com ele em um bote. Lemos que, ao vê-los partir, Marcos pensava:

Vae, formosa mulher que um dia me maravilhaste pelo teu luxo e pela tua belleza! Vae, ao lado d'aquelle a quem deste o teu amor, este amor que eu imaginava uma dádiva do céu e que na verdade era apenas uma dádiva do Demonio! Vestiste este dominó preto para encontrares o teu amante; vinhas palpitante de amor, e a quem encontrastes? A morte. E agora, o teu amante leva-te, não para uma alcova doirada como tu sonhavas, mas para o abysmo das ondas ... E eu te lamento, oh leviana mulher, porque vaes levada para o teu sepulchro envolta neste extravagante sudario: um dominó de carnaval! Mas ha nisto uma terrivel ironia de Deus: pois não merece ter a côr branca, symbolo da pureza, o solemne manto mortuario que te compete, a ti e ás tuas irmãs em futilidade, estas borboletas que nos fascinam! Todas vós que viveis na phantasia criminosa - deveis morrer e sepultar-vos carnavalescamente! Que se reservem as vestes sagradas, as lagrimas dos parentes, a benção da religião, para aquellas que em vida cumpriram santamente o seu dever! (CORRÊA, 1926).

Este julgamento misógino e racista de Marcos, que associa apenas à cor branca elementos positivos, foi incluído somente nessa versão. Vale mencionar que esta última versão é mais longa do que a em espanhol, ocupando 37 páginas da revista, enquanto que a anterior ocupa 18 páginas apenas. Aristides teve, portanto, oportunidade de adicionar mais elementos como a tentativa de suicídio da viúva e alguns julgamentos extras dos estudantes de medicina. Esta última versão termina, assim como a anterior, com Marcos e Virgílio dirigindo-se para o carnaval, após perderem considerável tempo de folia devido ao mistério do Dominó preto: “- Vamos já para a Avenida! – exclamou Virgílio. – Basta de perder tempo! – gritei alegremente. E corremos ávidos para a orgia, cheios de paz na alma, a consciência tranquila, no immenso goso intimo de não termos feito mal a ninguém...” (CORRÊA, 1926).

3.2 VERSÃO CINEMATOGRAFICA

Como veremos a seguir, a versão de Cleo de Verberena de *O Mysterio do Dominó Preto* (1931) parece menos misógena do que as de Aristides Rabello. Enquanto que nas versões

literárias o corpo da mulher fantasiada permanece pendurado no armário, como um acessório, na versão de Cleo ele ganha vida. Apesar de não constar a informação no resumo publicado na *Cinearte*⁸⁶, as imagens para publicidade, a sequência narrativa e o fato de Cleo ter sido anunciada como a protagonista dão a entender que a trama foi contada por meio de *flashbacks*. É o que acredita Paulo Emílio (1973), para quem Cleo de Verberana “está na fita o tempo todo, muito viva, bem viva, nas reminiscências de todas as pessoas que tiveram contato com ela e que foram sucessivamente acusadas de serem seus assassinos.” (GOMES, 1973).

A história começa com Marcos voltando para casa após um dia de festa no carnaval de São Paulo. Ele dividia um quarto em uma pensão com Virgílio e ambos eram estudantes de medicina. Quem interpretou Marcos foi Nelson de Oliveira, já o papel de Virgílio coube a Laes Mac Reni, pseudônimo de Cesar Melani. Assim como nas versões de Rabello, Marcos encontra o corpo de uma mulher fantasiada de Dominó preto dentro do armário compartilhado com o amigo. Ela era jovem, tinha cerca de 26 anos e, como Virgílio não estava em casa, Marcos supõe ter sido ele o responsável pela sua morte. Ao ver Virgílio entrar no quarto, exige explicações e, possivelmente, começava aqui o primeiro dos *flashbacks*, de forma a compreendermos os desdobramentos que levaram o corpo ao armário.

Figura 14. Marcos e Virgílio. Fonte: *Cinearte*, 21 jan. 1931. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

⁸⁶ O MYSTERIO do Dominó Preto. *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 256, 21 jan. 1931. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/162531/11767>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

Segundo Virgílio aquela era Cleo, esposa do comendador Fernando Almeida (Emílio Dumas). Ele estava no corso na avenida quando de um dos carros ouviu uma voz que o chamava. Ao se aproximar e lançar jatos de seu lança perfume, notou que a mulher estava muito mal e pedia por ajuda. Entrou em seu carro e ela contou que havia sido envenenada. Disse a Marcos que saíram imediatamente do corso e, “com pernas tropegas, mal se sustentando amparada a mim, levei-a para uma pharmacia. Estava fechada e fechadas estavam, tambem, outras duas que procuramos. Foi ahi que resolvi trazel-a para cá”.(O MYSTERIO, 1931).

De acordo com Virgílio, a injeção que aplicou na tentativa de reverter o efeito do veneno serviu apenas para que ela tivesse tempo de contar como se deu o ocorrido. Ela mostrou um recado que trazia consigo, datilografado, onde se lia: “Espero-te no Trianon, às 5 horas, Cleo. É assumpto urgente. Do teu Renato” (O MYSTERIO, 1931). Com a respiração prejudicada, Cleo explicou para Virgílio que estava em casa quando foi entregue o recado e um novo *flashback* deve ter se iniciado, como supomos com base nas imagens abaixo:

Figura 15. Cleo recebe o bilhete. Fonte: Cinearte, 06 ago. 1930. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

No início, Cleo não teve vontade de ir ao encontro do amante, porém, lembrou-se de como era bom e amoroso e decidiu se dirigir ao local combinado. Segundo ela, seu marido jogava *poker* com amigos quando saiu de casa e, na imagem abaixo podemos vê-la fantasiada de Dominó preto conversando com ele. É possível afirmarmos, portanto, que ao contrário das versões de Rabello, a personagem não saiu escondida do marido para o carnaval.

Figura 16. Comendador Fernando Almeida joga poker com amigos.
Fonte: Cinearte, 26 nov. 1930. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Na última versão de Rabello “o marido se achava em casa, em seu escriptorio, com dous homens de negocio, estudando, atarefados, o projecto de uma nova companhia industrial, quando ella escapou pela escada de serviço” (CORRÊA, 1926, p. 312). Já na versão de Cleo, a fuga não foi necessária e na foto abaixo vemos ela saindo de casa pela porta principal: “deixei meu marido a jogar e dirigi-me ao ponto marcado” (O MYSTERIO, 1931).

Figura 17. Cleo vai ao encontro de Renato. Fonte: Cinearte, 25 fev. 1931. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Ao chegar ao local combinado, Renato usava também um traje de Dominó, com uma máscara que lhe cobria o rosto quase que por completo. “Falou pouco. Pretextou saudades de me ver e, distrahindo-me com alguns *cordões* carnavalescos que passavam, envenenou a bebida que me oferecia e que, desprevenida, tomei.” (O MYSTERIO, 1931).

Figura 18. Cleo toma o refresco envenenado. Fonte: Cinearte, 14 jan. 1931. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Virgílio disse que era tudo o que sabia e Marcos indagou de onde ele conhecia a mulher que confessava a ele detalhes de sua vida com certa intimidade. Para a explicação de Virgílio, outro *flashback* deve ter se iniciado. Contou que a conhecia há tempos, da época em que trabalhava no Instituto Paulista. Lá ele operou e tratou de uma ama que Cleo muito estimava, desde quando era criança. Ela sempre ia visitá-la no hospital e, entre eles surgiu uma “intensa camaradagem e um amor violento, pouco a pouco. Depois que a beijei, que a tive nos meus braços, compreendi que a queria profundamente.” (O MYSTERIO, 1931). Suspeitava, porém, que ela escondia algo de sua vida e, uma tarde, depois de um banho de mar em Santos “ella me apresentou a um senhor de certa idade [...] e me disse, friamente: ‘Virgílio, este é meu marido, Commendador Fernando Almeida e este, Fernando, é o rapaz do qual te falei, que com tanto zelo tratou da minha ama’.” (O MYSTERIO, 1931).

Figura 19. Cleo apresenta Virgílio ao seu marido. Fonte: Cinearte, 05 nov. 1930. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Virgílio lembrou Marcos da aversão que tinha a mulheres casadas, dizendo que logo cortou relações. Além disso, Cleo era:

demasiadamente espalhafatosa e pouco se incomodava com o demonstrar ou com o occultar seus sentimentos. Se continuasse aquella farça, seria, com certeza, seu

amante em pouco tempo e aquilo às claras, no seu próprio lar, talvez, dado o seu temperamento sensual, despótico.(O MYSTERIO, 1931).

Esta é uma alteração feita por Cleo de Verberena, já que nas versões de Rabello, o estudante de medicina é apenas um conhecido que tenta salvar a mulher envenenada. Já no filme, eles tiveram um romance e ela é por ele caracterizada como uma mulher sensual e independente, que agia da forma que bem entendia. Assim como nas versões de Rabello, os estudantes de medicina resolvem não envolver a polícia em um primeiro momento, temendo punição inadequada. Porém, na versão de Cleo a mulher morta não é formalizada, procedimento que poderia resultar em cena de fácil tendência à violência e perversão, devido à manipulação de um corpo nú em completa vulnerabilidade.

No dia seguinte pela manhã, Virgílio dirigiu-se ao quartel onde sabia existir um tenente Renato (Rodolfo Mayer). Disse-lhe que havia o visto na noite anterior com Cleo, esposa do comendador Fernando Almeida. O tenente sorriu, e afirmou tratar-se de um engano, mas que conhecia a senhora em questão. Ao descobrir que estava morta, ficou surpreso, mais ainda quando viu o bilhete trazendo o seu nome. “Minha noiva”, disse para si Renato. Virgílio não entendeu o que aquilo significava mas exigiu que o tenente tomasse providências em relação ao corpo, pois antes de morrer Cleo tinha relatado o seu encontro com ele. “Bem, senhor Virgílio ... eu aceito o que me oferece. O senhor, amanhã, às tres horas da tarde, procure-me e entregue-me o cadáver dessa mulher.” (O MYSTERIO, 1931).

Quando se encontraram, Renato tinha ao seu lado uma moça, profundamente nervosa e angustiada. Era Alice (Lina Vera), sua noiva, que pensando ser Virgílio da polícia, confessou o crime. Renato tentou evitar e disse que era mentira, porém, ela exclamou:

Não minto! Ella era tua amante! Eu te queria só para mim, embora ainda não fosse tua esposa. Renato, eu passei noites em claro, com ciumes, noites de soffrimentos atrozes. Um dia, espiando a casa della, vi quando sahiste e vi, ainda, quando lhe beijaste a mão, amoroso! Eu sabia que tambem lhe havias beijado os labios! Eu odiava essa mulher!!! (O MYSTERIO, 1931).

Em se tratando de um filme silencioso, no qual as imagens haviam de prevalecer em detrimento dos diálogos em cartelas explicativas, é possível que essa fala de Alice tenha sido construída também por meio de um breve *flashback*. Apesar da confissão, Virgílio não acreditou em Alice, já que Cleo afirmou ter se encontrado com um homem na ocasião do envenenamento, porém, ao ver o corpo sendo levado pelo casal, sentiu-se aliviado.

Na manhã seguinte, quarta-feira de cinzas, Marcos e Virgílio encontraram no jornal a resolução do mistério envolvendo a mulher fantasiada de Dominó preto: o assassino era o irmão de Alice.

Elle a créára, elle fora todo seu amparo. Depois, percebendo que Cleo era o tropeço á felicidade della, resolveu exterminal-a. [...] Isto tudo se sabia, porque Renato levára o cadaver de Cleo para a policia e lá, com grande surpresa, encontrára o de Julio, seu futuro cunhado, que depois de escrever sua confissão, matara-se, num arremesso de loucura para nem assim atrapalhar a felicidade de sua irmã ... (O MYSTERIO, 1931).

Ainda que não tenhamos o roteiro ou o filme em si para análise, a tentativa acima de reconstituição da história através do resumo da *Cinearte* e imagens para publicidade, permite que identifiquemos alterações promovidas por Cleo de Verberena em sua versão de *O Mysterio do Dominó Preto*. Robert Stam (2006), refletindo sobre adaptações cinematográficas de romances literários, ou seja, dois textos que “comunicam a mesma narrativa” fez o seguinte questionamento: “Que eventos da história do romance foram eliminados, adicionados, ou modificados na adaptação e, mais importante, por quê?” (STAM, 2006, p. 40).

Algumas alterações já foram mencionadas, como a mulher informar o marido que ia para o carnaval, o fato de o estudante de medicina ter sido um amante e a exclusão da passagem em que ocorre a formolização do corpo. Outra mudança é que na versão fílmica não é uma mulher a culpada pelo assassinato de outra e a Julio foi atribuído o crime, divulgado nas páginas de um jornal e não omitido, como nas versões de Rabello. Outro ponto a se destacar é que o corpo da mulher fantasiada de Dominó preto é entregue à polícia, e não desarticulado e enterrado ou despejado no mar, como na versão em que Cleo se baseou. Além disso, o culpado pelo assassinato tem punição, um remorso e arrependimento que o leva ao suicídio. Na versão fílmica, o corpo da mulher fantasiada não é mero objeto que serve de pretexto à aventura e, quando terminada, descartado da forma que convém aos estudantes e ao oficial. A aventura transita entre o passado e o presente e o protagonismo é da personagem de Cleo, um tipo *femme fatale*, que torna o seu relacionamento com os culpados pelo assassinato uma atração adicional.

É muito significativa esta abordagem dentre tantas outras que poderiam ter sido escolhidas. A história poderia ter sido contada como na versão de *O Commentário*, com o protagonismo em Marcos e na sua busca pelo assassino, de forma a livrar Virgílio da culpa. Ao

adicionar elementos como um novo amante e o “temperamento sensual, despótico” da personagem e ao optar pela narração através de *flashbacks*, Cleo de Verberena dá outro tom à narrativa. Como explica Stam (2006), no processo de adaptação de uma obra literária para fílmica:

O romance original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização. O romance original, nesse sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, restrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante. (STAM, 2006, p. 50).

No processo de adaptação de *O Mistério do Dominó Preto* para o cinema, amplificações de certos eventos, criação, manutenção e supressão de outros foram empreendidas, levando em consideração as exigências do meio e os outros fatores descritos acima. Um evento mantido em todas as versões é a punição com morte da mulher que traia o marido. A letra da valsa canção composta para o filme, localizada no Acervo Cinédia, enfatizava as desvantagens da aventura extra conjugal:

las em busca do amôr
Achaste a dôr
Tu pensavas delirante
Nos beijos de teu amante
E que encontraste afinal
A mão fatal
De um destino cruel e malfadado
Que desfez de golpe teu sonho amado.

E, agora extinta inanimada e fria
Tens por mortalha um negro dominó
Pois que viveste em louca fantasia
Vingou-se a morte em ti, com ironia.
Vaes amanhã tornar-te em sombra e pó
Entanto um dia, desdenhosa e bela
Minha alma tu feriste e agora ella
Chora por ti, ó negro dominó. (SANTOS, s.d).

Como visto acima, o resumo publicado na *Cinearte* abrangia a história por completo, incluindo também o seu desdobramento final. Era procedimento recorrente na revista adiantar o que seria visto na tela, garantindo um melhor entendimento da trama numa época em que nem sempre se conseguia empregar a linguagem cinematográfica de forma efetiva. Ao que os textos indicam, o filme agradava a *Cinearte* pois trazia elementos valorizados pelo grupo como a vida agitada das grandes cidades, carros, casas luxuosas e dramas envolvendo uma rica juventude. Em defesa ao cinema nacional e visando uma industrialização do setor, a *Cinearte* acreditava que se devia priorizar filmes posados, ou seja, ficções, em detrimento dos naturais, documentários, já que o primeiro formato garantia um melhor controle do que seria exibido nas telas. Com isso, posicionava-se contra os cavadores, cinegrafistas que “cavavam” qualquer oportunidade de filmagem na possibilidade de fazer dinheiro. Fazendas, eventos culturais e políticos, jogos de futebol, festas de família, tudo era material para os cavadores, sendo que alguns ganharam má reputação por aplicarem golpes como fingir que se estava filmando enquanto filme algum havia na máquina. Fato é que, através da cavação, conseguia-se dinheiro para os posados e, apesar de na época os naturais serem considerados pela revista prejudiciais à imagem do Brasil, hoje são importantes documentos do período.

A *Cinearte* surgiu em 1926 e, até 1942, quando da sua última edição, teve “quinhentos e sessenta e um fascículos publicados [...] além de seis álbuns e quatro edições especiais.” (LUCAS, 2005, p. 15). De responsabilidade de Mário Behring e Adhemar Gonzaga, ela se desenvolveu como um prolongamento da coluna cinematográfica que Gonzaga matinha em *ParaTodos...* revista que tratava de assuntos diversos e tinha Behring como diretor. Ao corpo editorial logo foi incluído Pedro Lima, que era colaborador de revistas como *A Fita* e *Palcos e Telas* e mantinha, desde 1924, uma coluna sobre cinema brasileiro na revista *Selecta*. Já nas primeiras edições da *Cinearte* o nosso cinema estava em pauta, com páginas dedicadas exclusivamente às estrelas, aos filmes que estavam em fase de produção e distribuição, entrevistas com técnicos e reflexões sobre apoio estatal. Por este foco e pelo seu amplo recorte histórico, a *Cinearte* acaba ganhando relevo em diversos estudos sobre cinema brasileiro, especialmente aqueles relacionados ao período silencioso, em que as fontes são mais escassas.

Ao longo de anos, Pedro Lima e Adhemar Gonzaga colocaram em prática uma sistemática campanha em prol do cinema nacional, resumida pelo slogan “Todo o film brasileiro deve ser visto”. Mas, se em determinado momento aspectos únicos de um Brasil “rústico” foram valorizados e tidos como o que havia de característico no nosso cinema, já na *Cinearte* o foco passa a ser retratar um Brasil urbano e desenvolvido, mesmo que a verdade não fosse exatamente condizente com o visto nas telas. Segundo Gomes (1974), “O interesse por filmes que refletissem um Brasil rústico vai diminuir e desaparecer em favor dos que ‘acompanham as novidades dos studios americanos’”. (GOMES, 1974, p. 332). Nesse sentido, índios, negros, pobres, áreas rurais, sertões, aspectos naturais no geral, deviam ser evitados. O racismo e outros preconceitos ficavam evidentes na busca de se filmar em acordo com o que chegava de Hollywood. Uma carta enviada por um leitor em abril de 1926, e reproduzida em parte abaixo por Paulo Emílio Salles Gomes, exemplifica bem a linha de pensamento da revista:

a propósito do filme O Brasil Pitoresco de Cornelio Pires: “Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras ‘avis-raras’ desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes films vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver technica nelle, deixará o estrangeiro mais convencido do que elle pensa que nós somos: uma terra igual ou peor a Angola, ao Congo ou cousa que o valha. Ora vejam se até não tem graça deixarem de filmar as ruas asphaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc, para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa em um purungo, acolá, um bando de negrotos se banhando num rio, e cousas deste jaez”. (GOMES, 1974, p. 310).

O Mysterio do Dominó Preto, de Cleo de Verberena, trazia como protagonista uma jovem da alta sociedade, casada com um comendador, que tinha um romance com um tenente e, anteriormente, com um estudante de medicina, profissões características de uma classe com certo poder aquisitivo. O filme se passava na moderna São Paulo e as cenas externas foram feitas em uma ampla residência, rodeada por jardins como podemos ver nas fotos. A sequencia do curso acontecia na Avenida Paulista, uma das mais belas vias da cidade onde luxuosos palacetes davam forma concreta ao poder da elite que os construía. O curso em si era um festejo restrito às classes mais abastadas já que era necessário um veículo para participar, ainda que tenha se tornado um pouco menos seletivo a partir de 1929, quando carros alugados passaram a ser aceitos. Segundo Silva (2008), avenidas como a Paulista, a Angélica e a São João eram fechadas em determinados dias do carnaval e famílias

endinheiradas desfilavam em carros geralmente ornamentados e com as capotas abaixadas. Veículos puxados à tração animal não eram permitidos e aqueles que não tinham condições de participar do corso assistiam da calçada, fazendo guerras de confete e de jatos de lança perfume. De acordo com *A Gazeta*⁸⁷, o filme apresentava cenas reais do carnaval de 1930, tomadas ao longo de três dias de folia. É de se imaginar, portanto, que diversos carros foram exibidos no trajeto do corso e, pelos fatores mencionados, acreditamos que o filme se alinhava minimamente com o ideal cinematográfico proposto pela *Cinearte*.

Ainda que estimulasse determinado tipo de filme somente, a *Cinearte* viabilizou um importante espaço de comunicação e de incentivo ao cinema brasileiro. Segundo Freire (2018), a revista foi “fundamental na criação de uma consciência sobre a atividade cinematográfica em escala nacional” e, através de suas páginas “discutiam-se apaixonadamente as vantagens, os desafios e, sobretudo, a necessidade de desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no país.” (FREIRE, 2018, p. 272). Já para Luciana Corrêa de Araújo:

Gonzaga e Lima desempenharam um papel fundamental nesta fase do desenvolvimento do cinema silencioso no Brasil, não só porque divulgavam projetos locais, estrelas nacionais emergentes e cineastas de vários estados, mas também porque proporcionavam um fórum de discussão e um canal de comunicação dentro de uma cultura cinematográfica altamente fragmentada. (ARAÚJO, 2017c, p. 47, tradução nossa).

Ao longo do ano de 1930, a produção de *O Mysterio do Dominó Preto* (1931) foi acompanhada pela revista. Como veremos no próximo capítulo, além de notícias referentes ao filme, fotos das filmagens e de Cleo de Verberena foram veiculadas periodicamente como forma de promoção do cinema nacional.

⁸⁷ O MYSTERIOSO dominó negro. *A Gazeta*, São Paulo, 25 abr. 1930. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/31959>>. Acesso em: 03 ago. 2020.

4. ASPECTOS TÉCNICOS DE *O MYSTERIO DO DOMINÓ PRETO* (1931), DE CLEO DE VERBERENA

4.1 PRODUÇÃO

Como parte da campanha a favor do nosso cinema, a *Cinearte* estimulava no Brasil a adoção de um similar nacional ao *star system* hollywoodiano. A política do estrelismo, ou *star system*, era um sustentáculo da indústria cinematográfica norte-americana e tinha como base a promoção exaustiva das estrelas de cinema. Vida profissional e pessoal, bem como a intimidade, estampavam páginas de revistas mundo afora, incluindo periódicos brasileiros como a *Selecta*, *Para Todos*, *Cinearte* e *A Scena Muda*, por exemplo. Procurava-se criar, através dessas publicações modelos, espécies de deuses, que o público referenciasse e aguardasse ansiosamente para ver nas telas do cinema. Ainda na *ParaTodos...*, em 1925, Adhemar Gonzaga orientava: “Lembrem-se de que precisamos fazer nomes. Eles, depois, serão a garantia do sucesso de novos films.” (GONZAGA apud GOMES, 1974, p. 336). Já na *Cinearte*, a política foi posta em prática com vigor “através de fotografias, textos-legendas, entrevistas, caricaturas e retratos de capa.” (GOMES, 1974, p. 337).

A política do estrelismo aqui adotada tinha, no entanto, especificidades locais, como não podia deixar de ser. Uma delas era o fato de que as estrelas nacionais raramente eram vistas na tela pelos leitores, já que grande parte das produções anunciadas não se concretizava. Além disso, mesmo quando viabilizadas, o cinema nacional tinha pouco espaço nas salas do período e dificilmente atravessava estados, ficando um filme paulista geralmente restrito a exhibições no estado de São Paulo, por exemplo. Ainda assim, “A confiança que o grupo da *Cinearte* depositava no papel da publicidade era ilimitada” (GOMES, 1974, p. 337) e Pedro Lima e Adhemar Gonzaga incentivavam, e até mesmo pressionavam, o envio constante de fotografias e notícias das estrelas e futuras estrelas nacionais.

Desde o surgimento da EPICA-FILM, Cleo de Verberena e Cesar Melani estiveram em contato com o grupo da *Cinearte* e em carta enviada a Pedro Lima, em 27 de janeiro de 1930, consta que: “daqui enviaremos sempre novas notícias e logo que possível, photographias, pois somos inteiramente de sua opinião quanto às vantagens e necessidades da publicidade.” (MELANI, 1930). Assim foi feito e, durante o ano de 1930, bem como 1931 e 1932, já após a estreia de *O Mystério do Dominó Preto*, localizamos uma série de fotografias de Cleo de

Verberena. Na época, buscava-se através das fotos vincular atores a “tipos” como o galã, o vilão, a mocinha, a *vamp*, a *femme fatale* ou a ingênua, por exemplo. A iluminação, o enquadramento, o uso de objetos, adereços, roupas e maquiagem, potencializavam as escolhas, que eram tomadas de acordo com a aparência dos atores. Já nas telas do cinema, era esperado que eles desempenhassem os tipos veiculados nas revistas. Como explica Bicalho esse processo facilitava o entendimento das tramas:

Sem som ou diálogo, a linguagem do cinema silencioso construía sua narrativa por meio da imagem e da ação. A inteligibilidade de um personagem exigia o reconhecimento quase imediato de seu tipo, transmitido por meio da representação visual. (BICALHO, 1993, p. 30, tradução nossa)

Com base no que localizamos, procurou-se associar Cleo de Verberena ao tipo de *femme fatale* que, de fato, muito se assemelha ao seu personagem em *O Mistério do Dominó Preto*. Araújo (2017a) compartilha da mesma opinião e, segundo a autora:

Verberena encarna a *femme fatale* [...] Mesmo casada com um respeitável comendador, ela ignora códigos morais e segue conquistando amantes que, sugere-se, são do conhecimento do marido. A ousadia da personagem remete às mulheres fatais interpretadas por Greta Garbo, atriz preferida de Verberena, e também ao universo de erotismo e perversão criado por Erich Von Stroheim, diretor que ela declara ser um de seus prediletos, ao lado de Fred Niblo. (ARAÚJO, 2017a, p. 21).

Cleo de Verberena aparece séria e com olhar penetrante na grande maioria das fotos. Quando sorri, é um sorriso malicioso, e não inocente. Ela é retratada como uma mulher poderosa e nada vulnerável, geralmente usando joias, salto alto e roupas de pele. Nas fotografias que separamos abaixo é possível perceber essa tendência de representação:

Figura 20. Cleo de Verberena. Fonte: Cinearte, 17 set. 1930. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Figura 21. Cleo de Verberena. Fonte: Cinearte, 03 dez. 1930. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Figura 22. Cleo de Verberena. Fonte: Cinearte, 14 out. 1931. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Figura 23. Cleo de Verberena. Fonte: A Cena Muda, 11 out. 1932. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Figura 24. Cleo de Verberena. Fonte: Cinearte, álbum de 1931. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Apesar de constar nas legendas o papel como diretora, a ausência de fotografias enfatizando o desempenho da função serve de argumento àqueles que acreditam que ela não teria dirigido o filme. Como observa Araújo (2017a) em nenhuma das imagens ela aparece “atrás da câmera, dirigindo a cena ou empunhando um megafone, para assim marcar o seu trabalho como diretora. [...] As fotos promocionais investem sobretudo na sua presença como atriz, ressaltando sua figura vistosa e sempre elegante.” (ARAÚJO, 2017a, p. 19). Seguindo a lógica do *star sytem*, em que as pessoas assistiriam aos filmes pelas estrelas e não pelos diretores, a promoção de *O Mysterio do Dominó Preto* parece realmente ter consistido na publicação de imagens que enfatizassem a beleza e a sensualidade da protagonista. Era esta a estratégia estimulada pela *Cinearte* e, através das edições, criava-se e instigava-se no imaginário dos leitores um “tipo” *femme fatale* que poderia ser visto em breve nas telas do cinema.

Figura 25. Cleo de Verberena. Fonte: *Cinearte*, 06 mai. 1931. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Segundo do Prado (1981), quando da produção de *O Mysterio do Dominó Preto*, Cesar Melani alugou uma ampla casa na rua Tupi. De acordo com relato de seu filho, sofisticados

equipamentos foram importados da França e nos fundos da casa se adaptou um estúdio cinematográfico com câmeras, peças de cenário e arcos voltaicos. A informação confere com anotação de Adhemar Gonzaga localizada no Acervo Cinédia, onde lemos que as filmagens se deram em uma garagem na rua Tupi, número 45 (GONZAGA, s.d). Apesar de provavelmente modesto, o estúdio da EPICA foi acontecimento na área, já que oferecia condições minimamente adequadas para a fabricação de um filme.

Fazer cinema em São Paulo na época era tarefa árdua e poucos eram os que conseguiam se dedicar somente a ela. Na realidade, “fazia-se cinema sem ter a menor idéia do que fosse fazer cinema a não ser tentar imitar o que se via na tela vindo de fora.” (GALVÃO, 1975, p. 47). No geral, faltava conhecimento técnico, dinheiro e maquinaria adequada.

As filmagens eram feitas em qualquer barracão [...] Os artistas não recebiam salário; muitas vezes, ao contrário, pagavam para trabalhar [...] técnicos especializados também não havia; cinegrafistas eram ao mesmo tempo atores, diretores, roteiristas, montadores, laboratoristas (ou vice-versa), em função das necessidades do momento. (GALVÃO, 1975, p. 47).

Os nossos técnicos eram em maioria pessoas humildes, como pequenos artesãos ou operários, e “os mais bem instalados na vida não iam além de remediados pequenos burgueses.” (GALVÃO, 1975, p. 49). Numa época em que Hollywood investia milhões em suas produções, o dinheiro aqui empregado era geralmente o suficiente para “comprar filme virgem, pagar as despesas de laboratório e, eventualmente dar de comer aos artistas.” (GALVÃO, 1975, p. 47). Acabada as filmagens, “Cinegrafistas, atores, diretores, todo o grupo que se formava para a confecção do filme, dispersavam-se, e sua tarefa passava a ser a de subsistir até que arranjassem o dinheiro suficiente para poder fazer um outro filme.” (GALVÃO, 1975, p. 51). A carência financeira exigia criatividade e “há inúmeras referências ao uso de projetores adaptados para filmar, a construção de rudimentares aparelhos para captação da luz, a métodos primitivos de revelação e copiagem, etc.” (GALVÃO, 1975, p. 48). Segundo relato de Menotti Del Picchia para Galvão (1975), Antônio Medeiros, por exemplo, “Fabricou sozinho uma Debie para a firma, copiando uma máquina emprestada que ele desmontou e remontou”. (GALVÃO, 1975, p. 253). Apesar das dificuldades, alguns filmes marcantes foram produzidos no período como *Fragmentos da Vida* (1929), de José Medina,

com fotografia e produção de Gilberto Rossi, que até hoje impressiona pela delicadeza do trabalho.

De acordo com Galvão, sempre que alguma iniciativa relativamente bem estruturada surgia na cidade corria para ela “um verdadeiro enxame de cinegrafistas, atores, diretores”. (GALVÃO, 1975, p. 53). Ainda segundo a autora (1975), o caso de Joaquim Garnier é um bom exemplo, que construiu um considerável estúdio, muito bem equipado, quando da produção de *Às Armas* (1930), de Otávio Gabu Mendes. Em relato para do Prado (1981), Cesar Augusto lembra que não demorou para que o estúdio da EPICA começasse a “ser frequentado por Tartari, Antônio Medeiros, todos os velhos batalhadores da infância dos filmes paulistas” (PRADO, 1981). De acordo com seu depoimento, outra figura recorrente por lá era Carmo Nacarato e Cesar Melani, ao definir a equipe

confia na habilidade técnica desses experimentados artesões; desconfia, entretanto, de suas sensibilidades artística. Ao pensar no seu filme conjuga, o seu dinamismo de antigo empresário, os conhecimentos técnicos de Nacaratto e encarrega Jacyra das concepções das cenas (PRADO, 1981).

Como sabemos, Cesar Melani se considerava o gerente da EPICA-FILM exercendo, em síntese, a função de produtor. O dinheiro investido na iniciativa era dele e ele já havia sofrido alguns consideráveis prejuízos financeiros. Confiando no seu “dinamismo de antigo empresário” ele definiu as funções a ser desempenhada por cada um na sua nova empreitada esperando, enfim, atingir sucesso. Além de Carmo Nacarato, Antônio Medeiros foi selecionado para integrar a equipe. A decisão, porém, preocupava Pedro Lima que, refletindo sobre a atividade cinematográfica em São Paulo, escreveu na *Cinearte* de 12 de fevereiro de 1930:

Na Empresa Paulista Industrial Cinematographica e Artistica, recém-fundada e cujos annuncios nos jornaes pedem candidatos para o film ainda sem titulo definitivo que será, se terminar o primeiro no Brasil, dirigido por uma senhora, o maior receio é também o operador, pois Antonio Medeiros já fez lá das suas [...] ele ainda é um operador que de facto faz alguma cousa passavel, quando quer, mas que não deve continuar no nosso Cinema, pelo descrédito que representa o seu nome ligado a qualquer empresa, e pela falta de garantia que elle oferece. (LIMA, 1930).

Em carta da EPICA, localizada no Acervo Cinédia e abaixo reproduzida, podemos ler a listagem do elenco e das funções. A participação de Medeiros, apesar de não evitada, foi

camuflada pelo uso do pseudônimo F. M. Mucke⁸⁸, de forma que a EPICA não caísse em descrédito como alertado por Pedro Lima.

Figura 26. Equipe e elenco de O Mysterio do Dominó Preto. Fonte: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga.

⁸⁸ A informação sobre o pseudônimo consta em documento localizado no Acervo Cinédia e listado na bibliografia (GONZAGA, s.d).

Podemos ler no documento que a direção artística ficou a cargo de Cleo de Verberena, a de “photographia” ao já referenciado F. M. Mucke e a Carmo Nacarato foi designada a “enscenção”. Em depoimento para José Maria do Prado (1981), Cesar Augusto recorda que:

Antes de começarem as filmagens, César, Cleo e os técnicos vêm dezenas de vezes, nos estúdios da EPICA, um filme com a atriz Billy Dover, a pedido de Cléo. Ela manda voltar para traz a projeção, pede para parar e acender as luzes, toma nota de coisas num papel. E finalmente dão o primeiro giro da manivela. Com Nacaratto do lado orientando e Medeiros na câmara, Cléo dita os enquadramentos, corrige os atores, faz perguntas contínuas sobre a iluminação. E, quando ela própria vai entrar em cena, deixa tudo antes detalhado para os técnicos. (PRADO, 1981).

Numa época em que o filme virgem era caríssimo e não havia espaço para erros, era preciso definir tudo em detalhes antes de dar “o primeiro giro da manivela”. Cleo, encarregada pela concepção das cenas tinha, na ocasião, esse filme com Billie Dove como referência e, para “copiar” o que via na tela, acreditamos que recorria a Nacarato, que era quem possuía os conhecimentos técnicos. Já Medeiros, cuja participação era vista com receio, era quem manipulava a câmera. Ary Rosa (1930), correspondente da Cinearte que acompanhou um dia de filmagem em maio de 1930, afirmou que Cleo era diferente das outras mulheres pois sentia nos filmes atração por sua “belleza technica”:

A photographia. Os problemas de luz e maquillage. Sempre foram os maiores que occuparam seu cerebro sonhador [...] Quando assistia um film, Lubitsch Murnau ou Von Stroheim. Eram os nomes que lia antes dos nomes dos artistas do elenco. (ROSA, 1930).

Apesar de sua atração pela “belleza technica” e de compreender o que tornava o trabalho destes diretores admirável, é muito provável que Cleo não possuisse habilidade de maquinário para sozinha concretizar suas intenções. Na citação a seguir, de Ary Rosa, fica clara a sua convicção estética, ou seja, ela sabia exatamente como queria filmar *O Mysterio do Dominó Preto* e, de forma a atingir os seus objetivos, contou com o auxílio dos “experimentados artesões”, Carmo Nacarato e Antônio Medeiros. Segundo Rosa (1930):

Dirigindo, Cleo é de uma exigência raríssima. Eu a vi em acção. É esmerada no seu trabalho. Dirige com segurança e firmeza. Muda a camera constantemente de posição. Procura, sempre, o ângulo mais propício e mais fotogênico. Escolhe as maneiras mais bonitas de photographar. E, com ella, os operadores têm muito o que se cançar ... Não lhes dá tréguas! Tem medo, sempre, que as scenas que faz não estejam perfectas. Fal-as, não raro, mais de uma vez. É caprichosa e dedicada. (ROSA, 1930).

Na fotografia abaixo, podemos ver a equipe de filmagem na garagem da rua Tupi. Cleo de Verberena está posicionada ao centro bem embaixo da câmera. Cesar Melani se encontra na extrema esquerda da foto, ajoelhado e totalmente enquadrado. Ao seu lado direito e também próximo à câmera podemos ver Carmo Nacarato e, próximo ao abajur, segurando um violino, possivelmente Marcello Guaycurús, que compôs a valsa canção tema do filme. Ao que tudo indica, atrás da câmera está Antônio Medeiros e, apesar da má qualidade da imagem, acreditamos que ao lado de Cleo e vestida de preto está a atriz Lucy Déa, que figurou na produção⁸⁹.

Figura 27. Equipe de *O Mysterio do Dominó Preto*. Fonte: *Cinearte*, 08 abr. 1931. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Nacarato e Medeiros já haviam trabalhado juntos em outras produções, como o anteriormente citado *Morfina* (1928), de Francisco Madrigano e Nino Ponti. Na ocasião, além de dividirem junto dos diretores a função de produção, Medeiros ficou responsável pelos trabalhos de câmera e Nacarato por interpretar um dos personagens (NETO, 2002, p. 542). *Piloto 13* (1929), de Achille Tartari, foi outro filme que teve participação de Medeiros na fotografia, prejudicando, segundo mesmo artigo de Pedro Lima (1930), em muito sua cópia:

⁸⁹ CINEMA do Brasil. *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 265, 25 mar. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/12142>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

Conversando com um producer, Arlindo Amaral, da S. A. F., um bem intencionado apesar de pouco entender de Cinema ainda, ele se queixou de como Antonio Medeiros o havia prejudicado na copia do “Piloto 13” e me perguntou se eu poderia recomendar-lhe um operador competente e honesto. (LIMA, 1930).

Em depoimento para Galvão, no entanto, Achille Tartari lembrou-se com admiração de Medeiros: “este até hoje é especialista em mecânica cinematográfica, excelente profissional” (GALVÃO, 1975, p. 84). Apesar de, segundo Cesar Augusto para do Prado (1981), Tartari ter frequentado o estúdio da EPICA, não conseguimos especificar sua participação na produção. De acordo com Neto (2002), Achille Tartari foi o montador, porém, nenhum documento ou artigo do período por nós localizado o associa a esta função. Em depoimento para Galvão, Tartari relatou ter ajudado, em 1929, na filmagem “de uma fita feita por não sabe mais quem, que se chamava Dominó Negro.”. (GALVÃO, 1975, p. 80). Não há como determinarmos, entretanto, se ele se referiu ao filme de Pasquale di Lorenzo ou ao de Cleo de Verberena, já que em 1929 nenhum dos filmes estava em fase de produção. Outra pessoa cuja participação no filme de Verberena foi indicada por Neto (2002), que por sua vez se baseou em Araken Campos Pereira Júnior (1979), foi Canuto Mendes de Almeida, associado ao argumento. No entanto, nada relacionado a sua participação foi também localizado por nós e no texto de Araken não há referência às suas fontes.

Em maio de 1931, Ary Rosa escreveu para a *Cinearte* uma homenagem a Carmo Nacarato, comentando sua participação em produções nacionais. A respeito de *O Mysterio do Dominó Preto*, declarou que “foi outro film que deve muito a Carmo Nacarato. Seu producer, Laes Reni e sua diretora e principal interprete, Cleo Verberena, aliás, não negam isso e até affirmam com entusiasmo esta collaboração.” (ROSA, 1931). Cleo de Verberena e Cesar Melani, além de exercerem as funções de direção e de produção, tiveram também os papéis principais no filme, ela como Cleo e ele como Virgílio. É de se imaginar, portanto, que apareciam em muitas cenas, inclusive juntos, pois interpretavam amantes. O reconhecimento pelo trabalho de Nacarato deve-se ao fato de que, quando estavam atuando, era ele quem coordenava para que o plano de filmagem ensaiado por Cleo fosse executado. Essa dinâmica de set, entretanto, na qual uma mesma pessoa dirigia e atuava, levou o então iniciante ator Rodolfo Mayer a declarar o seguinte, conforme anotação de Adhemar Gonzaga:

Todos dirigiam, mas Cesar Melani era o principal
 Direção: Carmo Nacarato, mas na verdade Cesar Melani
 (Laez Remi)
 é quem dirigia (sig. R. Mayer)
 anunciado como direção de Cleo Verberena

Figura 28. Anotação de Adhemar Gonzaga em documento intitulado “O Misterio do Dominó Preto”. Fonte: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga.

Lemos que: “todos dirigiam, mas Cesar Melani era o principal. Carmo Nacarato é quem dirigia, mas na verdade Cesar Melani. Anunciado como direção de Cleo Verberena”. É possível que Cesar Melani tenha dado orientações a Nacarato quando Cleo estava em cena, porém, sabemos da sua personalidade e do seu histórico de empresário e de bancário que o aproxima da função de produção, ou gerente, como vem sendo relatado. Acreditamos ser esta a anotação que leva Hernani Heffner, como comentado em capítulo anterior, alegar que Cleo não foi a diretora. Voltamos a essa questão pois é curiosa a forma como Heffner afirma com convicção no prefácio para o livro *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*, de Mariana Tavares, que Cleo assinou, mas não dirigiu o filme:

O livro evidencia ainda que Helena Solberg construiu de fato uma carreira exclusiva como diretora, aproximando-se de quase meio século de realizações audiovisuais. Nesse sentido, tornou-se a primeira cineasta brasileira plena, sem demérito para suas predecessoras Lia Torá, que dirigiu, mas não assinou *Alma Camponesa* (1929), Cléo de Verberena, que assinou, mas não dirigiu *O Mistério do Dominó Preto* (1930), Gilda Abreu, autora de *O Ébrio* (1946), *Um Pinguinho de Gente* (1949) e *Coração Materno* (1951), Carmen Santos, de *Inconfidência Mineira* (1948), Maria Basaglia, de *Macumba na Alta* (1958) e Carla Civelli, de *É um Caso de Polícia!* (1959). (HEFFNER, 2014, p. 12).

Em troca de e-mails perguntamos a Heffner (2020), se ele localizou no Acervo Cinédia algum documento que relacionasse Cleo e Lia Torá da forma como posta acima e, gentilmente, ele nos respondeu que não, e que a informação sobre Lia Torá ter dirigido, mas não assinado, provavelmente está na pasta do filme *Alma Camponesa*. Já em relação à Cleo de Verberena, Heffner acredita que tivemos acesso a mesma documentação.

Lia Torá foi uma atriz premiada através de um concurso da FOX para trabalhar em Hollywood. Segundo Noronha (1987), não estava satisfeita com os papéis que a ela eram

atribuídos e, junto de seu marido, Júlio de Moraes, fundou uma companhia própria, a *Brazilian Southern Cross Productions*. Em 1929, *Alma Camponesa* foi filmado em terras norte-americanas e, além do papel como atriz, a ela é creditado o argumento no site da Cinemateca Brasileira⁹⁰ e no livro de Antônio Leão da Silva Neto (2002), por exemplo. O filme foi distribuído no Brasil pela *MGM* e, em novembro de 1929, o jornal *Correio da Manhã* noticiava que: “Lia Torá fez a sua própria custa, um film de costumes portuguezes, produzido em Hollywood e que recebeu a direcção do nosso patricio Julio Moraes.” (LIA, 1929). Em todas as fontes a que tivemos acesso consta que a direção ficou a cargo de seu marido, Júlio de Moraes, a quem ela também assim se refere em entrevista a Pedro Lima quando indagada se teria vontade de produzir filmes no Brasil: “sempre foi um dos meus maiores desejos mas tudo depende das circunstancias e do meu diretor Julio de Moraes.” (LIMA, 1932).

Gostaríamos novamente de salientar que o esforço dessa tese é o de pesquisar a participação das mulheres no início do cinema brasileiro. Nosso trabalho não é o de determinar quem foi a primeira diretora de cinema do Brasil. Não se trata de uma disputa e não temos intenção de coloca-las em pódios. Se há alguma disputa envolvida é pelo reconhecimento do trabalho destas mulheres. A experiência de Lia Torá como atriz em Hollywood e possivelmente como diretora é um interessantíssimo caso a ser estudado. E se, de fato, ela dirigiu, mas não assinou a produção junto do marido, fica evidenciado o preconceito, as pressões e as dificuldades de se assumir em esferas não associadas ao gênero feminino. Cleo de Verberena foi a primeira mulher brasileira a se reconhecer publicamente diretora de cinema e, conseqüentemente, a se expor a comentários diversos por assumir uma responsabilidade que não cabia ao seu sexo. Novamente, não parece haver vantagem em se declarar diretora e não chegar às vias de realmente dirigir o filme. A novidade de uma mulher na direção pode ter sido utilizada como estratégia de marketing, o que não exclui, no entanto, a sua experiência como diretora.

De acordo com depoimento de Emílio Dumas, que interpretou o Comendador Fernando Almeida em *O Mysterio do Dominó Preto*, Cesar Melani foi quem financiou a

⁹⁰ ALMA Camponesa. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em: 04 dez. 2020.

produção. É o que podemos ler em documento reproduzido abaixo e localizado no Acervo Cinédia:

Foto 1.º plano - Maracá. Ora isso não teve
 filmagem - Foram for outro local -
 - O financiador foi o marido de Cleo
 - Ele largava o trabalho na Ford, às 5 da tarde e
 ia para a casa do Laes onde em geral se
 filmava e acabava às vezes às 3 da manhã.
 O custo entre o serviço / grande sacrifício!
 Duraram 2 meses e 1/2 por o filme.

Figura 29. Depoimento de Emílio Dumas para Adhemar Gonzaga. Fonte: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga.

Além de constar que “o financiador foi o marido de Cleo”, podemos ler que Dumas “largava o trabalho na Ford, às 5 da tarde e ia para a casa do Laes onde em geral se filmava e acabava as vezes às 3 da manhã”. Segundo o ator, foi um grande sacrifício, pois entrava cedo no “serviço” e levaram dois meses e meio para filmar. Pelo relato a Adhemar Gonzaga, deduzimos que Emílio Dumas não se dedicava somente ao cinema e que sua fonte de renda era o emprego na Ford. A dupla jornada de trabalho era comum e não são poucos os casos de produções filmadas durante brechas ou somente aos finais de semana, o que prolongava o tempo de execução. Na época, Dumas já era ator conhecido tendo atuado em filmes como *A Escrava Isaura* (1929), de Marques Filho, *Eufêmia* (1930), de Francisco Madrigano e *Rosas de Nossa Senhora* (1930), de Pasquale di Lorenzo. Inclusive, de *A Escrava Isaura*, também participaram Nelson de Oliveira, que interpretou Marcos no filme de Cleo, Rodolfo Mayer, que estreava no cinema uma longa carreira de sucesso e Carmo Nacarato, que além de ator, desempenhou também a função de assistente de direção e de câmera (NETO, 2002, p. 310).

Na fotografia abaixo, vemos a equipe de *O Mysterio do Dominó Preto* em ação. Identificamos Cleo de Verberena na cama, nos braços de Cesar Melani, ou Laes Mac Reni, que interpretava Virgílio. No canto direito, próximo ao refletor, está Nelson de Oliveira e segurando o violino, provavelmente Marcello Guaycurús executando a valsa canção tema do filme ou alguma outra música dramática de forma a auxiliar o trabalho dos atores.

Figura 30. Equipe em cena. Fonte: Cinearte, 23 jul. 1930. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Em janeiro de 1931, A Gazeta afirmou ter recebido dos Irmãos Vitale, editora até hoje existente, exemplares com a partitura de *O Mistério do Dominó Preto*⁹¹. Já em 05 de fevereiro, pouco antes da estreia do filme, era Stopinsky quem declarava ter um exemplar em mãos. Segundo Stopinsky, o músico não era “totalmente desconhecido. Ao contrário. [...] Foi Guaycuru’s o vencedor do concurso musical da pellicula nacional ‘A escrava Izaura’ – valsa de muito exito.”. (STOPINSKY, 1931a). Ainda de acordo com Stopinsky, Marcello Guaycurús era “figura respeitada nos centros musicaes e, principalmente, nos meios cinematographicos. Tanto que, ao lado de outros collegas, mais uma vez vae tomar parte num concurso para a composição da partitura de ‘Iracema’” (STOPINSKY, 1931a).

É possível encontrar com facilidade na internet a partitura e gravações da valsa-canção *A Escrava Isaura*, porém, o mesmo não ocorre com *O Mystério do Dominó Preto*. Somente a letra foi preservada nesse caso, a qual reproduzimos abaixo, desta vez impressa em um panfleto quando da exibição do filme na cidade de Franca, em junho de 1931.

⁹¹MUSICAS novas. A Gazeta, São Paulo, 31 jan. 1931. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/763900/34577>>. Acesso em: 24 jun. 2020.

Figura 31. Panfleto com a letra da valsa-canção. Fonte: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga.

Em anotação de Adhemar Gonzaga, referente à produção de *O Mysterio do Dominó Preto*, consta que: “o capital era de 5 contos. O autor deu 1:” (GONZAGA, s.d). Parece, portanto, que Martinho Corrêa ou Aristides Rabello, contribui com 1 conto de réis para a filmagem inspirada em sua novela. O valor aplicado em cada produção variava muito, assim como hoje em dia, dependendo das circunstâncias e das necessidades de cada filme. Há indícios, porém, de que o dinheiro investido na produção de *O Mysterio do Dominó Preto* não tenha sido o suficiente já que, quando de sua estreia, Stopinsky comentou em crítica a “precipitação com que seus productores a terminaram. Não filmaram; correram!” (STOPINSKY, 1931c). Segundo Araújo (2017a), dificuldades financeiras no final do processo podem ter levado a equipe a “abreviar cenas e ‘precipitar’ o desenlace do filme.” (ARAÚJO, 2017a, p. 21). A nível de comparação, *Barro Humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, por exemplo, custou “12 contos de réis, mais sete, gastos em publicidade” (FREIRE, 2018, p. 284). Já para *Piloto 13* (1929), de Achille Tartari, dispendeu-se a quantia de “vinte e três contos de

réis por serviços de laboratório e película virgem, negativos e positivos” (GALVÃO, 1975, p. 84), quase o valor da casa herdada por Cesar Melani em Franca, avaliada em 25 contos de réis. Tendo sido o suficiente ou não, fato é que no início de 1931 o longa metragem *O Mysterio do Dominó Preto* estava terminado e, vencida esta batalha dava-se início a outra, ainda mais difícil, a de distribuição e exibição no circuito nacional.

4.2 DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO

Em meados de 1920, o Brasil já se tornava “um dos principais mercados importadores de fitas norte-americanas” (SOUZA, 2018, p. 179) e um “sistema de lançamento e distribuição de filmes estruturado em função do cinema estrangeiro” (GALVÃO, 1975, p. 39) consolidou-se ao longo dos anos. Segundo Souza:

Nesse universo, a presença do filme brasileiro era ínfima e se dava ou pela presença de cinejornais e documentários de interesse local ou pela ocasional boa vontade dos donos de salas, que encaravam a exibição de longas-metragens de ficção como um favor ou gentileza para com os produtores nacionais. Estes precisavam tentar, sozinhos e pessoalmente, a exploração de um mercado que as fitas norte-americanas percorriam com desenvoltura e naturalidade. (SOUZA, 2018, p. 179).

Essa “boa vontade”, no entanto, dificilmente era gratuita e os produtores que conseguiam negociar com cinemas de primeira linha muitas vezes se sujeitavam a imposições que tornavam inviável a sobrevivência no mercado. Segundo Galvão (1975), na ânsia de lançar o filme o produtor “acabava aceitando quaisquer condições que lhe fossem impostas; arcava com todas as despesas em que a exibição implicasse, contentava-se com a porcentagem que resolvessem lhe pagar e não tinha o menor controle de *bordereau*.” (GALVÃO, 1975, p. 49). Já aqueles que não podiam depender da “boa vontade”, saíam ainda mais prejudicados:

Quando não havia esse tipo de relações, os produtores eram obrigados a contornar o problema das mais variadas formas; alugavam os cinemas (e por vezes não conseguiam renda suficiente nem mesmo para pagar este aluguel), exibiam seus filmes fora dos horários estabelecidos, contentavam-se com cinemas de baixa categoria. (GALVÃO, 1975, p. 49)

Raramente obtinha-se lucro após a exibição de um filme e podia-se dar por satisfeito o produtor que conseguisse fazer a fita ser paga. Criava-se, com isso, um círculo vicioso pois, para a próxima produção teria novamente baixo orçamento, implicando em uma fita de qualidade mediana, que enfrentaria dificuldade de colocação no mercado exibidor e

disputaria a atenção de um público satisfeito com as sofisticadas produções realizadas pelos norte-americanos.

Se exibir um filme nacional em uma sala era tarefa árdua, exibir em várias era uma verdadeira missão. “Uma vez lançados os filmes em São Paulo – e poucos eram os produtores que conseguiam realizar essa façanha –, distribuí-los era a continuação do drama” (GALVÃO, 1975, p. 50). O cenário ideal era conseguir a estreia em algum cinema do centro, especialmente se fosse um “lançador” para, então, “fazer a linha” pelos dos “arrebaldes e do interior, e mesmo eventualmente de outros Estados” (GALVÃO, 1975, p. 83), como explicou Achille Tartari em depoimento para Galvão. Para isso, tinha-se basicamente duas opções: convencer um distribuidor a realizar o trabalho ou colocar os rolos debaixo do braço e ir “batendo de cinema em cinema, de cidade em cidade, tentando conseguir dos exibidores o favor que não conseguira do distribuidor.” (GALVÃO, 1975, p. 50).

No primeiro dos casos, as chances de ter o filme exibido eram maiores mas, corria-se o risco de perder totalmente o controle da exibição e do rendimento do filme. Entregava-se as cópias, às vezes a única cópia, a um distribuidor e era preciso confiar no cálculo dos lucros. São comuns relatos do período de produtores que nunca mais viram as cópias nem a renda da exibição. João Cypriano, por exemplo, lembra que quando da distribuição de *O Segredo do Corcunda* (1925), de Alberto Traversa, “Pegaram o filme e exibiram num monte de lugares; pelos cálculos [...] devem ter ganho uns cinco ou seis contos com a exibição. Mas, na hora de acertar as contas com os produtores, disseram que não havia renda nenhuma” (GALVÃO, 1975, p. 192). Já Achille Tartari, a respeito do seu *Amor e Patriotismo* (1930), recorda que:

caiu nas mãos de outro grandessíssimo safado que era o distribuidor para os bairros da capital e para o interior, e não viu mais nem sombra de renda. Tinha que ficar horas inteiras sentado no escritório do homem para ser atendido, sem conseguir coisa alguma; quando finalmente perdeu a paciência e reclamou energicamente, a plenos pulmões para que não pudesse ser ignorado, devolveram-lhe a cópia, apenas duas partes que já não prestavam de tão gastas, cortadas, emendadas, multiladas de todo jeito, e o homem ainda teve a coragem de afirmar que o filme não havia tido distribuição. (GALVÃO, 1975, p. 83).

No caso de *O Mistério do Dominó Preto*, a segunda opção foi escolhida e Cesar Melani ficou encarregado pelas negociações. De acordo com relato de seu filho para do Prado (1981): “terminado o filme, começa a batalha para exibição. Latas de baixo do braço, lá vai o jovem produtor atrás dos donos das casas” (PRADO, 1981). Localizamos nos jornais *Folha da Manhã*,

Folha da Noite, *A Gazeta* e o *Estado de S. Paulo*⁹² notícias de que a estreia se daria durante a Semana Brasileira de Cinema. Esta, organizada pela Empresa Cine-Brasil Ltda, rede que englobava os cinemas Rosario, ParaTodos, Alhambra e Colyseu, foi uma iniciativa em prol do cinema nacional e, durante uma semana, de 09 a 15 de fevereiro, filmes inéditos em São Paulo ocuparam três das salas. Além de *O Mysterio do Dominó Preto*, também fizeram parte do evento a primeira produção da Cinédia, *Lábios sem Beijos* (1930), de Humberto Mauro, e *Nos Sertões do Amazonas*⁹³. Durante nossa pesquisa, no entanto, identificamos que, até o dia 07 de fevereiro⁹⁴, foi anunciada a estreia de *O Mysterio do Dominó Preto* na segunda-feira, dia 09. Porém, no domingo, dia 08 de fevereiro, tanto o jornal *O Estado de S. Paulo* quanto a *Folha da Manhã*⁹⁵ já anunciavam a estreia do filme na sala ParaTodos. Constatamos também que a última sessão se deu no dia 14 e não no dia 15 de fevereiro⁹⁶, como ocorreu com as outras produções que fizeram parte da Semana Brasileira de Cinema.

⁹² Conforme edições localizadas na hemeroteca da Biblioteca Nacional e no acervo online de O Estado de S. Paulo e da Folha de S. Paulo.

⁹³ Não há referência sobre quem teria dirigido o filme, além disso, o título varia de jornal para jornal. Por exemplo, em A Gazeta de 3 de fevereiro de 1931 é anunciado como *No País das Amazonas*, já na Folha da Manhã de 4 de fevereiro de 1931, como *No País das Maravilhas*. É bem possível que se trate do filme *No País das Amazonas* (1922), de Silvino Santos e Agésilau Araújo, ou alguma versão feita para a ocasião.

⁹⁴ SEMANA brasileira de cinema. *Folha da Manhã*, São Paulo, 07 fev. 1931. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=26957&keyword=Domino&anchor=4522050&origem=busca&originURL=&pd=3c8586ea656cda4fcfcf1dd9a87ff52>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

⁹⁵ PARATODOS. *Folha da Manhã*, São Paulo, 08 fev. 1931. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=26958&keyword=Domino&anchor=4522121&origem=busca&originURL=&pd=183cecc288a5017da5ea9fa2470f97a8>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

As edições de O Estado de S. Paulo estão disponíveis no acervo online somente para assinantes.

⁹⁶ PARATODOS. *Folha da Manhã*, São Paulo, 14 fev. 1931. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=26963&keyword=Domino&anchor=4522434&origem=busca&originURL=&pd=ef7ee86213a2f57ce6b60da8e9a1ecda>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

PARATODOS. *Folha da Manhã*, São Paulo, 15 fev. 1931. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=26964&keyword=Paratodos&anchor=4522505&origem=busca&originURL=&pd=fc0aecf862f6bdaa53bc925b2657d594>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

Semana brasileira

Alhambra 2.a-FEIRA Dia 9

NOSSOS SERTÕES DO AMAZONAS!

Os animais das selvas brasileiras em plena liberdade. Os índios apanhados em interessantes flagrantes de sua vida.

Os vaqueiros do norte demonstrando que são os mais ágeis do mundo.

2.a-Feira DIA 9

rosario

ADHEMAR GONZAGA apresenta

Labios sem beijos

Uma história brasileira, filmada por brasileiros, em que **LELITA ROSA** aparece como principal protagonista ao lado de **DIDI VIANNA - TAMAR MOËMA - GINA CAVALLIERE**

direcção de **HUMBERTO MAURO**

UM FILM DA CINEDIA DISTRIBUIDO PELA PARAMOUNT

Paratodos 2.a-FEIRA Dia 9

O misterio do dominó preto

Um film de **CLEO VERBERENA**

a primeira mulher brasileira que aparece como estrela e directora de um film.

A historia triste de uma foltuna infeliz

Figura 32. Semana Brasileira de Cinema. Fonte: O Estado de S. Paulo, 07 fev. 1931. Acervo Online O Estado de S. Paulo.

ROSARIO	PARATODOS	ALHAMBRA	COLYSEU
HOJE Sessões às 2 - 4 - 6 - 8 - 10 horas Preços — 45000 e 25000 Um programma para velhos e crianças. METROTONE NEWS LAUREL & HARDY Na hilariante comedia sonora da Metro Formação de culpa WILLIAM HAINES Uchele Ika, Polly Moran, na produção sonora da Metro Cow-boy a muque	HOJE Vespéral 2 horas Ajantado 6 horas Solrde 9 horas Preços: Matinée 25 e 14010. Solrde: 38000 e 14500. O mesmo programma em todas as sessões O mysterio do Dominó Preto CLEO VERBERENA JUCA DE HOLLYWOOD BUSTER KEATON PRINCEPE DE GALA Laurel & Hardy Matinée não infantil	HOJE Horario: 2 - 4 - 6 - 8 - 10 hrs. Preços: 35 - 1/2 entr., 28000. BEBÉ DANIELS no filme sonoro e cantado AMOR BEMVINDO Lloyd Hughes e Montagu Love JORNAL SONORO DESENHO ANIMADO SONORO COMEDIA SONORA Matinée não infantil	HOJE Vespéral 2 horas Ajantado 6 horas Solrde 9 horas Preços: 25000 - 1/2 entr., 18000 35000 - 1/2 entr., 15500 VOZ DO MUNDO DESENHO SONORO Estrela do Occidente RICHARD HARTEN MARY BRIAN Harold Lloyd em HAROLD ENCRUCADO Um film Paramount No paleo — Continuum com grande successo no Espectaculo Yankee Na matinée: Um mestr de box para fazer rir.

Empresa Cine Brasil Limitada

Figura 33. Estreia na sala ParaTodos. Fonte: Folha da Manhã, 08 fev. 1931. Acervo Online Folha de S. Paulo.

O acordo de estreia parece interessante pois o filme figurava ao lado de uma produção de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, além disso, foi exibido durante sete dias seguidos⁹⁷, entre 08 e 14 de fevereiro, o que não era muito comum na época, especialmente em se tratando de nacionais. Além disso, a sala ParaTodos, inaugurada em setembro de 1930⁹⁸, ficava muito bem localizada no Largo Santa Efigênia, região central de São Paulo.

Na sequência, *O Mysterio do Dominó Preto* passou na sala Colyseu, também de propriedade da Empresa Cine-Brasil Ltda, nos dias 17 e 18 de fevereiro, conforme edições de *O Estado de S. Paulo*, *Folha da Manhã* e *Folha da Noite*⁹⁹. A sala Colyseu ficava, da mesma forma, localizada na região central de São Paulo, no Largo do Arouche¹⁰⁰. Foi somente cerca de um mês depois que o filme voltou a ser exibido, desta vez na região da Bela Vista, na sala Esperia, em 19 de março, sessão única, de acordo com edição de *O Estado de S. Paulo*¹⁰¹. Pudemos confirmar também por meio deste jornal que o filme foi exibido em 08 de abril na sala América, localizada na rua da Consolação¹⁰², e em 17 de abril na Oberdan, de mesmo proprietário da Esperia mas situada no Brás, encerrando com isso as apresentações na cidade de São Paulo.

⁹⁷ Confirmamos através das edições de A Gazeta, na hemeroteca da Biblioteca Nacional, e de O Estado de S. Paulo e da Folha de S. Paulo, acervo online, as exibições entre 08 e 14 de fevereiro.

⁹⁸ A INAUGURAÇÃO do cine-theatro Paratodos. *A Gazeta*, São Paulo, 12 set. 1930. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/33402>>. Acesso em: 17 set. 2020.

⁹⁹ COLYSEU. *Folha da Manhã*, São Paulo, 17 fev. 1931. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=26965&keyword=Domino&anchor=4522568&origem=busca&originURL=&pd=064e70e62669a71c026ec4c6a025fb9e>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

PROGRAMMAS de hoje. *Folha da Noite*, São Paulo, 18 fev. 1931. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=40786&keyword=COLYSEU&anchor=4671490&origem=busca&originURL=&pd=b2a033405d43a8f1ced8b9314c94da63>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

¹⁰⁰ CINEMAS. *A Gazeta*, São Paulo, 30 dez. 1930. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/34260>>. Acesso em: 15 set. 2020.

¹⁰¹ As edições de O Estado de S. Paulo estão disponíveis no acervo online somente para assinantes.

¹⁰² Segundo consta em <http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine3p/historico/00227.pdf>, a sala ficava na rua da Consolação na altura do atual número 1992.

<h2 style="text-align: center;">OBERDAN</h2>	<h2 style="text-align: center;">ESPERIA</h2>
<p>Rua Chavautes, 7 — Tele- phone, 9-0711.</p>	<p>Rua Cons. Ramalho, 132 — Phone, 7-1008</p>
<p>Sessões corridas às 19,30 ns. JOÃO GAUCHO E SEU CAVALLO RABANETE Desenho animado e sonôro.</p>	<p>Sessões corridas às 19,30 hs. ACT. MATARAZZO, 29/30 Reportagens mundiais.</p>
<p>ALMA SELLADA Bello film sonôro do Prog. Matarazzo, com VIRGINIA VALLI.</p>	<p>MYSTERIO DO DOMINO' PRETO Grandioso film nacional, dirigido por uma mulher bra- sileira, com o concurso da linda artista Cléo Verbena.</p>
<p>O 1.º AUTO Chistosa comédia sonôra do Prog. Matarazzo, com Patsy Ruth Miller.</p>	<p>BLOQUEIO Um film do Prog. Mata- razzo, com Anna Q. Nilson.</p>
<p>Frietas e camarotes, 73500; poltronas, 13500; 1/2 entra- das, 13; geracos, 3800.</p>	<p>Frietas, 73500; poltronas, 13500; 1/2 entradas, 13; ge- racos, 3800.</p>

Figura 34. Anúncio de exibição no Esperia. Fonte: O Estado de S. Paulo, 19 mar. 1931. Acervo online O Estado de S. Paulo.

Cerca de dois meses depois, *O Mystério do Dominó Preto* foi exibido em Franca¹⁰³, cidade natal de Cesar Melani. De acordo com o panfleto abaixo localizado no Acervo Cinédia, em 05 de junho de 1931, sexta-feira, ocorreram duas únicas sessões no já anteriormente mencionado Teatro Santa Maria: às 19:45h e às 21:30h. Com base nas relações de horário e em informação também localizada no Acervo Cinédia de que o filme possuía 8 partes, acreditamos que o longa tinha cerca de 1 hora e 10 minutos de duração.

¹⁰³ Conforme consta em documentação localizada no Acervo Cinédia.

Figura 35. Exibição em Franca. Fonte: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga.

Apesar de não conseguirmos comprovar a suspeita, é possível que o filme tenha sido exibido também na cidade de Colina, localizada bem próxima à Franca. Isso porque, na *Cinearte* de 13 de abril de 1932, sessão “Pergunte-me outra ...”, o Operador respondeu à carta de um leitor de pseudônimo Lusane, morador de Colina, da seguinte forma: “Então ‘O Mysterio do Dominó Preto’ fez sucesso ahi? Bravos e que o pessoal ahi receba bem todos os Films Brasileiros são meus votos.” (OPERADOR, 1932). Entramos em contato com o jornal *O Colinense*¹⁰⁴, ainda hoje existente, em busca de edições do período. Pela proximidade em relação à Franca, acreditamos que a possível exibição tenha ocorrido também no mês de junho de 1931. Infelizmente, nenhuma publicação desta época foi localizada por nós no acervo do periódico.

¹⁰⁴ O Colinense. Disponível em: <www.ocolinense.com.br>. Acesso em: 12 ago. 2020.

Fato é que, em 29 de junho de 1931, *O Mistério do Dominó Preto* foi exibido em sessão especial para a imprensa na cidade de Curitiba, Paraná, de acordo com o jornal *O Dia*¹⁰⁵. Já em 04 de julho, em sessão única, o público curitibano pode acompanhar a sua exibição no Theatro Avenida¹⁰⁶. Apesar de não termos conseguido determinar a data com precisão, *O Mistério do Dominó Preto* foi exibido antes de fevereiro de 1932 na cidade de Jacareí, em São Paulo. Chegamos a essa conclusão após a localização no Acervo Cinédia do panfleto abaixo e de uma crítica do filme escrita por Zeze Sussuarana (SUSSUARANA, s,d). Morador de Jacareí, Sussuarana era ávido consumidor de *Cinearte* e participava com frequência da sessão “Pergunte-me outra ...”, onde o Operador respondia cartas enviadas pelos leitores. Em três ocasiões, o filme de Verberena foi mencionado nas conversas, gerando suspeitas de que Sussuarana tivesse o visto. Em 10 de fevereiro de 1932, o Operador respondeu nas páginas da revista uma carta de Sussuarana da seguinte forma: “Recebi seus comentarios sobre Films Brasileiros, sua carta esplendida [...] Sobre *Mysterio do Dominó Preto*, a sua opiniao é muito bôa, interessante e mostra que você conhece Cinema-Cinema e não argumenta no vaquo.” (OPERADOR, 1932). Já em 09 de março de 1932¹⁰⁷, o Operador escreveu que os comentários sobre o filme estavam com o encarregado de página para publicação e, no final do ano, em dezembro de 1932, *O Mistério do Dominó Preto* apareceu em uma relação de filmes vistos e comentados por Sussuarana, publicada na *Cinearte*¹⁰⁸.

A crítica localizada no Acervo Cinédia não chegou a ser publicada na revista, mas comprova que, de fato, Sussuarana assistiu ao filme, pois é rica em detalhes e será utilizada por nós no capítulo seguinte. O panfleto, por sua vez, esclarece que o filme pôde ser visto na própria Jacareí. Apesar de não constar referência à cidade, desde 1911 Jacareí contava com o Cine Rio Branco, propriedade da Empresas Reunidas Maximo, de Albano Maximo¹⁰⁹. Como

¹⁰⁵O MYSTERIO do Dominó Preto. *O Dia*, Curitiba, 30 jun. 1931. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/092932/19922>>. Acesso em: 11 ago. 2020.

¹⁰⁶THEATRO Avenida. *O Dia*, Curitiba, 04 jul. 1931. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/docreader/092932/19959>>. Acesso em: 11 ago. 2020.

¹⁰⁷OPERADOR. Pergunte-me outra *Cinearte*, Rio de Janeiro, 09 mar. 1932. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/162531/14023>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

¹⁰⁸SUSSUARANA, Zeze. Página dos Leitores. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 07 dez. 1932. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/162531/14901>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

¹⁰⁹SALAS de cinema de São Paulo: Rio Branco (Jacareí – SP). Disponível em:< <http://salasdecinemadesp2.blogspot.com/2015/04/rio-branco-jacarei-sp.html>>. Acesso em: 12 ago. 2020. SITE de Jacareí. Disponível em:< <https://www.sitedejacarei.com.br/ruas-de-jacarei/rua-albano-maximo/>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

podemos ler abaixo, a exibição se deu em sessão única, às 20:45h de uma terça feira. Do mesmo programa fez parte a comédia *Haroldo Trepa-Trepa* (*Feet Fisrt*, 1930), de Clyde Bruckman.

Cine Rio Branco
 Hoje - 3.a feira - às 8 horas e 45 - Hoje

Atenção - Grande soirée de gala

O Mysterio do Dominó Preto

Grandiosa produção nacional apresentada pela Eica-Film, novella de Martinho Corrêa, 8 partes, com a direcção e interpretação da genial actriz CLEO VERBERENA

É uma interessante novella cujo entredo se desenvolve no carnaval de 1931, quando uma jovem linda e louca de amor, sorve na mesma taça da delicia e do prazer, o liquido venenoso que lhe tira a vida; criando-se d'ahi o mysterio, que o fiel desempenho de artistas brasileiros nos desvenda n'um encantamento delicioso de scenas impressionantes...

A sympathica e risonha Cleo, que tambem fez as vezes de directora, neste film, é paulista, e gosa de elevada estima em todo o Brasil.

De ha muito que ella revelou as suzs sublimes qualidades artisticas, tornando-se uma actriz de grandioso futuro para a cinematographia nacional.

Ao lado dos nossos apreciados artistas; ARLINDO FLEURY, RODOLPHO MAYER e outros, CLEO VERBERENA, desempenha com muita arte o principal papel em O MYSTERIO DO DOMINO' PRETO !

Remedio infallivel contra o mau humor e a tristesa!

O remedio é facil: contra a dor de dente — dentista! E contra o mau-humor, a tristeza, o ranzinismo que nos destroem o fígado e nos põem circulos arrocheados em redor dos olhos?

Um medico da roça, em tais casos, aconselharia umas tizanas, uns chás de cidreira, um xarope hepatico qualquer.

Mas Harold Lloyd, o grande «especialista do bom humor» receita cousa facilima de engulir. Diz simplesmente:

—Venha ver-me e sahirá curado !

Harold Trepa-Trepa

Finissima comedia em 10 partes da Paramount com

HAROLD LLOYD

Fallada e cantada - Comicidade absoluta

Lembra-se o leitor do HOMEM MOSCA ?

Pois em sua nova comedia elle está mil vezes melhor !

Hoje - TODOS AO CINE - Hoje

Criança 600 - Adulto 1.500 - Geral 600

Esse programma não será repetido

Figura 36. Exibição em Jacareí. Fonte: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga.

O que apuramos, portanto, é que *O Mysterio do Dominó Preto* foi exibido em cinco cidades diferentes: São Paulo, Franca, Colina, Curitiba e Jacareí, contabilizando 16 sessões públicas e 1 para a imprensa. Segundo relato de Cesar Augusto para do Prado (1981), as receitas, no entanto, estavam longe de cobrir os gastos da EPICA e “Enquanto pensa em outras praças e outros filmes, César, aproveitando a popularidade que Cléo adquire, resolve ser

empresário teatral, montando revistas com sua mulher.” (PRADO, 1981). Não localizamos nenhuma revista teatral organizada por Cesar, mas Cleo atuou em peças de Luiz de Barros, assunto que trataremos em capítulo mais adiante. Ainda de acordo com Cesar Augusto (1981),

todo o dinheiro que eles ganham – nessa altura, ela mais do que ele – é levado para a Épica [...] Mais de um ano se passa, com Cléo trabalhando intensamente [...] César mostra desânimo, começa a sofrer intensamente dos nervos – a mulher assume o comando da Empresa. Suas esperanças renascem diante da possibilidade do filme ser exibido no Rio [...]” (PRADO, 1981).

Em 16 de março de 1932, a *Cinearte* publicou:

Esteve no Rio e visitou o Studio da Cinédia, Laís Reini, o galã do Film “Mysterio do Domino Negro”, da Epica, de S. Paulo, e teve a oportunidade de assistir a projecção de varias sequencias de “Ganga Bruta”. A propósito: Laís Reni, já há bastante tempo mudou o seu nome artistico para Arlindo Fleury”. (CINEMA, 1932).

Na edição de 06 de abril da *Cinearte*, consta que “Cléo de Verberena, estrella do Film ‘O Mysterio do Dominó Preto’, do qual foi também directora, está no Rio e fixou residencia nesta capital.” (CINEMA, 1932). Na mesma edição da revista foram publicadas duas fotografias quando de visita a Cinédia: uma de Cleo com Carmen Santos e outra onde identificamos, da direita para esquerda, Octávio Gabus Mendes, Cesar Melani, Celso Montenegro, Cleo de Veberena e Carmen Santos.

Figura 37. Visita a Cinédia. Fonte: *Cinearte*, 06 abr. 1932. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Apesar de Cesar Augusto afirmar em seu depoimento para do Prado (1981) que o motivo da mudança foi uma possível exibição na então capital do país, acreditamos que a finalidade foi se aproximar de Adhemar Gonzaga e daqueles que orbitavam ao seu entorno e de sua recém criada Cinédia: “um estúdio próprio, construído segundo parâmetros técnicos precisos e modernamente equipado” (PESSOA, 2002, p. 99). O êxito obtido com *Barro Humano* (1929), filme dirigido por Gonzaga que reuniu o grupo da *Cinearte* para confecção foi um incentivo para a concretização do sonho. Em *Barro Humano*, procurou-se colocar em prática todo o aprendizado em termos de linguagem cinematográfica adquirido ao longo dos anos pelo grupo e, a “crítica, cúmplice, saudou o filme entusiasticamente como um ideal que

se transformava em realidade” já que “teria marcado a conquista pelo cinema brasileiro da linguagem do cinema clássico narrativo” (FREIRE, 2018, p.284). Poucos segundos do filme sobreviveram à ação do homem e do tempo e é difícil hoje mensurar a medida desta conquista, mas o filme fez sucesso e entusiasmou Gonzaga que convenceu “seu pai das possibilidades concretas de uma carreira cinematográfica” (FREIRE, 2018, p. 285) e conseguiu um adiantamento de parte da herança para a construção do Cinearte Studio, posteriormente renomeado Cinédia. Segundo Alice Gonzaga (1987), em janeiro do ano seguinte deu-se início à construção daquele que seria o maior estúdio da América Latina, em um terreno em São Cristóvão com área de 8.000 m². A data 15 de março foi considerada por Gonzaga o dia de sua fundação e em “julho de 1930, os estúdios estavam praticamente concluídos, já funcionando os palcos, dez camarins, escritórios e departamento técnico.” (GONZAGA, 1987, p. 10).

A Cinédia foi também resultado direto da animação que envolveu a produção de “nacionais” quando da introdução do cinema sonoro no Brasil. Como já foi discutido em capítulo anterior, em determinado momento de 1929, passou-se a acreditar que o público pediria por filmes brasileiros por conta da barreira linguística e que as salas demorariam a se equipar para receber as produções sonorizadas, gerando uma demanda de silenciosos que o país poderia suprir enquanto os Estados Unidos se voltavam para o tempo da fala. Para Noronha (1987) “A grande esperança do Cinema Brasileiro nesse momento é o Rio, mais precisamente a Cinédia” (NORONHA, 1987, p. 258), que poderia viabilizar uma produção regular com o suporte adequado. O local foi “um centro de atração: Gabus Mendes veio de São Paulo, Gentil Roiz de Pernambuco, e – principalmente – de Cataguases Humberto Mauro” (GOMES, 1980, p. 70). Especialmente para a produção de sonoros era prudente, e necessário, aproximar-se de uma melhor infra-estrutura o que, ao nosso ver, motivou a ida de Cleo de Verberena e Cesar Melani para o Rio de Janeiro. Abaixo podemos ver Cleo de Verberena junto de Carmen Santos, que na época já era “uma veterana e importante investidora do cinema nacional” (PESSOA, 2002, p. 102). Na ocasião, Carmen estava trabalhando na nova versão de seu projeto *Onde a Terra Acaba* (1933) que, após desavenças com o diretor Mario Peixoto, havia sido acolhido pela Cinédia para ser finalizado.

Figura 38. Carmen Santos e Cleo de Verberena na Cinédia. Fonte: Cinearte, 13 abr. 1932. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Até 21 de julho de 1932, *O Mistério do Dominó Preto* não havia sido exibido no Rio de Janeiro, de acordo com a edição dessa data do jornal carioca *O Radical*¹¹⁰. Muito provavelmente, também não o seria. Mesmo em fevereiro de 1931, quando da estreia na cidade de São Paulo, a fita já era, de certa forma, ultrapassada. Ainda que tivesse valsa canção própria desenvolvida para o filme não se comparava aos sonoros, que nesse período já ganhavam maior aceitação com a consolidação da legendagem “como padrão do formato de exibição de filmes falados estrangeiros no Brasil.” (SOUZA; FREIRE, 2018, p. 322).

Aos poucos entrávamos também no tempo da fala. O primeiro filme sonoro nacional estreou na cidade de São Paulo em setembro de 1929. Dirigido por Luiz de Barros, *Acabaram-se os Otários* foi sonorizado por um sistema desenvolvido pelo próprio, o *Synchrocine*, e apesar de trabalhoso para o projetista, já que os discos sonoros tinham tamanho menor comparado aos rolos de fita exigindo troca de equipamento durante a exibição, o filme trazia como novidade alguns diálogos e canções sincronizados com a imagem. Algum tempo depois,

¹¹⁰ CINEMA. *O Radical*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1932. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/830399/1670>>. Acesso em: 02 set. 2020.

em novembro de 1931, *Coisas Nossas*, dirigido por Wallace Downey, estreou como o primeiro filme brasileiro a fazer uso do processo *Vitaphone*. Ainda que a primeira produção Cinédia tenha sido inteiramente silenciosa, *Lábios sem Beijos* (1930), a segunda já trazia músicas sincronizadas com discos *Vitaphone*: *Mulher* (1931), de Gabu Mendes. *Ganga Bruta* (1933), terceira produção Cinédia e dirigida por Humberto Mauro, foi de princípio pensada como silenciosa com as filmagens iniciadas em setembro de 1931. De acordo com Souza e Freire (2018)

diante da modificação do mercado cinematográfico, decidiu-se que seria sincronizado com discos Vitaphone. A trilha, composta e arranjada por Radamés Gnattali, tinha um pouco de música clássica, batuques, serestas cantadas, ruídos e alguns poucos diálogos sincronizados. Quando de sua exibição pública, já era um objeto tecnologicamente ultrapassado, se comparado aos filmes norte-americanos então em exibição e que haviam resolvido praticamente todos os problemas técnicos e estéticos surgidos com o predomínio dos filmes sonoros e falados. (SOUZA; FREIRE, 2018, p. 328).

Em 1932, não havia mais espaço para filmes silenciosos como *O Mistério do Dominó Preto*. Era inegável que uma nova fase havia iniciado e o Brasil teria de se adaptar aos sonoros e aos novos desafios introduzidos por estas produções. No item seguinte iremos analisar a recepção do filme em São Paulo através de críticas escritas quando de sua exibição. Na sequência, veremos em quais outros projetos Cleo de Verberena se envolveu e os desdobramentos da vida no Rio de Janeiro.

4.3 RECEPÇÃO E CRÍTICAS

Em janeiro de 1931 notícias sobre a estreia de *O Mistério do Dominó Preto* começaram a surgir nos jornais. No dia 12, por exemplo, em uma resenha sobre cinema brasileiro e seu papel no sentido de despertar o nacionalismo entre nós, Armando, que também utilizava o pseudônimo Stopinsky, comentou que

De todos os esses “*films*”, o que tem uma particularidade digna de nota e registro é “*O mistério do dominó preto*”. [...] Como foi divulgado, o papel principal feminino esteve a cargo de Cléo Verberena, atriz paulista que tem revelado ser possuidora de grandes dotes artísticos. Todavia, além dessas qualidades, Cléo arcou com as responsabilidades de director. Foi ella quem, após acurados estudos, resolveu conduzir seus companheiros de scena. Como se vê, trata-se de uma inovação em nosso cinema. Na verdade, alguns artistas nacionaes também tentaram fazer o mesmo, mas fracassaram. Agora esperemos pela apresentação de “*O mistério do dominó preto*”. E, quem sabe si não caberá a uma paulista a gloria de ser a primeira

mulher que se soube sahir com brilho e exito numa empresa tão diffcil e arriscada de ser, ao mesmo tempo, directora e protagonista? (ARMANDO, 1931)

Em 30 de janeiro de 1931 era o *Diario Nacional* que fazia propaganda do filme, ressaltando pontos que despertariam o interesse do público como o argumento repleto de drama e cenas emocionantes, o fato de ter sido “a cinta dirigida e interpretada por Cléo de Verberena, uma interessante ‘estrela’ brasileira de brilhante futuro” (CINEMAS, 1931), e o de ser um filme trabalhado unicamente por artistas brasileiros. Em 04 de fevereiro, *A Gazeta* também fez referência à película destacando a “singular particularidade de ser o primeiro film em que a ‘estrella’ é também directora de scena. Cléo de Verberena é o nome dessa promissora figura do ‘écran’ brasileiro.” (NO PARATODOS, 1931)

No dia 06 de fevereiro, pouco antes da estreia, Armando, assinando então como Stopinsky, voltou a falar sobre *O Mystério do Dominó Preto* e parabenizou a Empresa Cine-Brasil Ltda por realizar a Semana Brasileira de Cinema. Em referência às constantes chamadas em diversos jornais sobre os filmes que estreariam em breve, comentou: “Pela reclame que vem sendo feita, é de esperar sejam todas ellas boas e correspondam à expectativa.” (STOPINSKY, 1931b). Como sabemos, a semana ocorreu de 09 a 15 de fevereiro e, já no dia 11, uma crítica a respeito de *Lábios sem Beijos* (1930), de Humberto Mauro, foi publicada por Stopinsky. Podemos ler que:

Profunda decepção causou-nos, hontem, no Rosario, a fita que a Cinédia produziu e que nos chegou do Rio de Janeiro precedida de retumbante reclame. Decepção por dois motivos: o primeiro por não acharmos “*Labios sem beijos*” à altura de figurar em uma “Semana Brasileira” [...] e outro por verificarmos que toda a futilidade contida na revista “Cinearte” foi transportada para a tela do elegante cinema da rua São Bento. (STOPINSKY, 1931c).

Stopinsky apontou na sequência alguns erros de continuidade e a presença de cenas de uma “longetividade inadmissível”. Afirmou também que Humberto Mauro deixou a desejar no trabalho, apesar de não duvidar da sua capacidade na direção. Ele foi bastante severo:

o assumpto [...] é demasiadamente incolor e não interessa à platéa. Depois, com a única preocupação de apanhar beijos, pernas e ... futilidades irritantes, a Cinedia mandou para São Paulo um film capaz de fazer corar um frade de pedra! [...] A classica lucta americana tambem não escapou. Trocam-se alguns socos e varios sopapos para mais desvalorizar a pellicula, pelo ridículo. Já que o momento político e ... cinematographico permitem, vamos transportar para este cantinho uma anedocta [...] dias antes de embarcar para o estrangeiro o Sr. Washington Luis estaria muito acabrunhado, quando alguém o poz numa camisa de onze varas fazendo-lhe esta pergunta:

- O dr. que prefere: ser exilado ou ser perdoado com a condição de assistir à fita “*Labios sem beijos*”?
- O ex-presidente teria feito uma expressão terrível, enquanto que, horrorizado, respondia:
- Prefiro ser fuzilado! (STOPINSKY, 1931c).

A crítica repercutiu, e na edição de 13 de fevereiro de *A Gazeta*¹¹¹, ele escreveu se defendendo contra uma acusação de que não era patriota, ao comentar dessa forma um filme nacional. Não sabemos em que medida isso influenciou ou se, de fato, influenciou a forma com que criticou o filme de Cleo de Verberena, mas a impressão é de um texto menos áspero. Foi somente em 25 de fevereiro, 17 dias após a estreia de *O Mistério do Dominó Preto*, que Stopinsky escreveu suas impressões a respeito da fita. Começou listando o elenco e funções, atribuindo a direção à Cleo de Verberena. Na sequência comentou que, apesar de anunciado pela EPICA-FILM valsa canção própria, não escutou nenhuma parte musical inédita quando da exibição. Elogiou a continuidade, porém, “não se pense que esteje a mesma isenta de defeitos. Tem-n’os e muitos. Tanto de technica, de direcção, de laboratorio, como de camera.” (STOPINSKY, 1931d). O primeiro dos defeitos apontados foi o número elevado de fusões que, para Stopinsky, tornavam a película maçante: “Scenas sobre scenas são mudadas por este systema”. O segundo ponto que o incomodou foram os letreiros que, apesar de não serem “maus de todo”, necessitavam de boa revisão, apresentando alguns erros crassos de português.

Curioso Stopinsky apontar erros de português nas cartelas explicativas já que foram escritas por Belmonte¹¹², caricaturista famoso que era “referência em São Paulo na qualidade de intelectual” (SILVA, 2008, p. 19). Já o número elevado de fusões também foi apontado na crítica não publicada de Zezé Sussuarana, localizada no Acervo Cinédia. De acordo com Sussuarana as fusões eram bem feitas e o encantavam, porém, deviam ser usadas somente quando necessário, dando-se prioridade ao corte direto:

Cleo usou, algumas vezes, para passar de uma scena á outra, em vez de corte directo, fuzões. É um systema que já foi usado até por Von Stroheim em *Marcha Nupcial*, por exemplo, e eu também acho bonito essa maneira de “cortar”, mas penso, também, que as fuzões só deviam ser usadas para fazer a ligação de uma sequencia com outra,

¹¹¹ STOPINSKY. O nosso patriotismo e as fitas nacionaes. *A Gazeta*, São Paulo, 13 fev. 1931. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/docreader/763900/34717>>. Acesso em: 01 set. 2020.

¹¹² JÁ ESTÃO terminados ... *Cinearte*, Rio de Janeiro, 05 nov. 1930. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/docreader/162531/11331>>. Acesso em: 03 set. 2020.

quando necessário, ou para fazer uma unidade de tempo, como naquela hora em que Cléo veste a phantazia, aliás uma unidade de tempo bem imaginada. (SUSSUARANA, s.d)

Acreditamos que Sussuarana esteja se referindo a um tempo que não é o presente quando fala de “unidade de tempo”. Uma sequencia que se passe no passado ou no futuro e na qual o uso de fusões seria adequado, como forma de diferenciação do restante da narrativa, construída por meio de cortes diretos. Como já apontamos, muito provavelmente o filme possuía diversos *flashbacks*, introduzidos e encerrados por meio das fusões, mas, ao que tudo indica, o recurso acabou sendo utilizado em exagero, até mesmo quando não se estava criando uma “unidade de tempo”.

Para Stopinsky “salva-se o enredo. Não é mau. Mas, poderia ter sido explorado de maneira melhor”. Sussuarana compartilha da mesma opinião dizendo que “É, em geral, um bom film. Tem defeitos, é lógico, mas é bom. O cenário¹¹³ não é perfeito. É um cenário quasi bom”. A continuidade foi elogiada por Stopinsky, o que é interessante tendo em vista se tratar de um filme com trama aparentemente complexa. O fato de ter sido baseado em uma história já conhecida deve ter auxiliado o público no entendimento. Como lemos em a *Folha da Manhã*: “O nome do escritor Martinho Corrêa é bastante conhecido entre nós [...] ‘O mysterio do dominó preto’ é o seu livro de maior sucesso, de enredo interessante e attrahente” (CINEMA, 1931). Sussuarana criticou, no entanto, o final “que não está bem explicado”. Para Stopinsky, “uma das peores cousas da fita foi a precipitação com que seus productores a terminaram. Não filmaram; correram!” (STOPINSKY, 1931d). Como mencionamos em capítulo anterior, uma possível falta de verba no final da produção pode ter exigido a supressão de algumas cenas, prejudicando o desfecho do filme.

Sussuarana abordou em sua crítica um ponto não levantado por Stopinsky: “Cléo tem gosto. Todos os locaes em que se passa o film, são photogenicos. Exeptua-se, é lógico, a montagem do interior da casa de Cléo e o interior da casa de Arlindo.” (SUSSUARANA, s.d). Ambos interiores foram filmados no mesmo local, na garagem da rua Tupi, pois é possível notar na imagem abaixo que o tecido que cobre a parede é o mesmo da imagem compartilhada em capítulo anterior, onde vemos Cleo morrendo no quarto de Virgílio.

¹¹³ Neste período o termo “cenário” era o equivalente a roteiro.

Figura 39. Cleo lê em seu quarto. Fonte: *Cinearte*, 23 jul. 1930. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Neste período do cinema brasileiro, evitava-se ao máximo tomadas internas, já que exigia o uso de refletores e equipamentos para iluminação, tornando a produção mais cara e trabalhosa. Dava-se prioridade às externas e ao uso da luz do sol, que era gratuita. Além disso, tomadas internas exigiam montagem de cenário, que dificilmente alcançava a sofisticação dos filmes norte-americanos, revelando a pobreza das produções nacionais. Notamos que a quantidade de interiores diferentes em um filme era motivo para ostentação. Pedro Lima, por exemplo, afirmou na *Cinearte* de novembro de 1928:

Lembro-me perfeitamente do assombro que fizemos, quando assistindo o film da Visual, notamos quatro interiorzinhos. Mais tarde, não menos supresos ficamos com “A Esposa do Solteiro”, que teve de fazer uns quatro interiores em Buenos Aires. E “Barro Humano”? O publico verá seus interiores em numero superior a vinte, e quasi todos luxuosos ... (LIMA apud GOMES, 1974, p. 335).

Com as tomadas externas aproveitava-se um “cenário gratuito”, que nem sempre era cabível e sequências que só poderiam ser de interior como jantares ou com cenas mais íntimas, acabavam sendo realizadas em meio a arvoredos. Na imagem abaixo, vemos a cena em que o comendador Fernando Almeida joga poker com seus amigos. A impressão que temos é de uma mesa improvisada, posicionada em frente a um banco fixo de jardim. As cadeiras de balanço em ambiente externo e em frente à mesa também causam

estranhamento. Muito provavelmente, em *O Mysterio do Dominó Preto* deu-se também preferência às externas em detrimento das internas para baratear o custo de produção.

Figura 40. *O Mysterio do Dominó Preto*. Fonte: *Cinearte*, 21 jan. 1931. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Stopinsky, reclamou da fotografia, dizendo que em maior parte era defeituosa: “Si em algumas ha demasiada exposição de luz, n’outras há pouca. Nota-se, também, a pouca vontade dos operadores em melhora-las” (STOPINSKY, 1931d). Esta crítica referente à fotografia é bastante interessante já que, ainda na fase de produção, Cleo de Verberena reclamou dos operadores de São Paulo para Ary Rosa. Como lemos na *Cinearte* de maio de 1930, Rosa comenta que Cleo

Acha que uma das grandes defficiencias, para um film, é a ausência de operadores. E que elles, em São Paulo, contam-se pelos dedos das mãos. Os bons, estão sempre occupados. E os que se dizem bons, não prestam e invariavelmente pensam que entendem tudo ... (ROSA, 1930).

Quem operou câmera no filme foi Antônio Medeiros e, como vimos em capítulo anterior, Pedro Lima alertou quando do surgimento da EPICA-FILM que a participação dele poderia comprometer a qualidade da produção. Em relação à fotografia, Sussuarana não gostou da “filmagem de algumas scenas com o íris em circular, sem ser preciso. Aliás, parece que isso é uma mania dos operadores paulistas, porque há em *Morphina* notei isso.” (SUSSUARANA, s.d). Como sabemos, Antônio Medeiros e Carmo Nacarato trabalharam juntos

em *Morfina* (1928), de Francisco Madrigano e Nino Ponti, tendo ficado Medeiros responsável pela fotografia. Também na produção de Cleo de Verberena, portanto, ele optou pelo recurso que, para Sussuarana: “está fora de uso. Um close up do objecto ou do detalhe, em vez de fechar o iris sobre o mesmo, sempre é mais agradável e mais Cinema.” (SUSSUARANA, s.d). Stopinsky também criticou nesse sentido, dizendo que o filme apresentava “Jogos de machina em desacordo com a technica moderna” (STOPINSKY, 1931d). Mas apesar do uso exagerado de fusões e da técnica de fechamento do “iris”, considerada ultrapassada, para Sussuarana o resultado não foi tão ruim:

A photographia é boa, algumas vezes. Regular, outras [...] Um trecho que recomenda o scenario, a direcção e tambem o operador, é aquelle que mostra a rememoração e depois a visão de Arlindo-Fleury. Magnifico! Aquelle avanço de machina, quando Nelson descobre o cadaver, é um movimento que há, si não me engano, no momento em que Cléo vae á janella olhar o marido que está jogando, lá em baixo, estão um pouco rigidos, mas aquelle movimento na scena em que Cléo e Arlindo encontram-se com Emilio Dumas, em Santos, está bom. E por falar em Santos. A sequencia da praia tem it. Cléo tem gosto. (SUSSUARANA, s.d).

Os comentários de Sussuarana despertam a imaginação para uma reconstrução mental de como teria sido filmada a história. Novas cenas, que não possuem registro fotográfico e que não foram mencionadas no resumo publicado pela *Cinearte*, vão sendo incorporadas na linha narrativa, como a que Cleo observa pela janela o marido jogando *poker*, provavelmente após receber a carta com o convite de Renato. O comentário a seguir também é instigante:

Há um apanhado de machina, naquella scena em que Nelson sae para dar as providencias que o caso exige, mostrando, atravez o espelho, Arlindo sentado, com o rosto debruçado no espaldar da cadeira, abatido, desanimado, que é bom. (SUSSUARANA, s.d).

Este comentário, inclusive, é curioso pois contradiz o resumo publicado pela *Cinearte*. Sussuarana afirma que Nelson é quem vai “dar as providencias que o caso exige”, ou seja, quem vai em busca do tenente Renato, interpretado por Rodolfo Mayer. Porém, de acordo com a *Cinearte*, é Virgílio, Cesar Melani, quem toma as providências. Faz sentido, no entanto, que seja o personagem de Nelson de Oliveira quem vá em busca de Renato afinal, pouco apareceria na fita se não tivesse essa função. Segundo Sussuarana

Depois de Cléo, quem mais se salienta é Rodolpho Mayer. Trabalha pouco, elle, mas como o fez! Emílio Dumas, faz o marido de Cléo. Também é curto o seu papel. Mas esse pouco, já se sabe, é bem feito. Nelson de Oliveira e Arlindo Fleury são os mais mostrados, mas não são os que mais se salientam. (SUSSUARANA, s.d).

Era a primeira experiência de Cesar Melani, Arlindo Fleury ou Laes Mac Reni, como ator. Nelson de Oliveira, por sua vez, vinha do teatro e já havia atuado em outras produções cinematográficas como *Messalina* (1930), de Luiz de Barros. Sua participação em *O Mysterio do Dominó Preto* foi criticada por Stopinsky para quem:

do elenco é justo destacar Rodolpho Mayer e Emilio Dumas. Representaram seus personagens com arte. Laes Reni, durante seu actuar, mostrou-se muito constrangido. Quanto a Nelson de Oliveira somos obrigados a dizer que não é bom artista cinematographico. À frente da camera é moroso. Revela defeitos de theatro, que é de onde surgiu. Sua actuação esteve abaixo da critica. (STOPINSKY, 1931d).

Ainda na fase de produção, quando da reportagem com Ary Rosa (1930), Cleo de Verberena reclamou do uso de atores do teatro no cinema, pois, “invariavelmente, trazem, do palco, os vícios de exagero e pouco realismo. E, no Cinema, sentem-se constrangidos com as ordens da direcção que os junte ao limite estreito dos planos curtos” (ROSA, 1930). Além disso, segundo Rosa (1930)

Uma das cousas que ella mais censurou, conversando commigo, foi a mania dos artistas, daqui, quererem, sempre, pretender que sabem desempenhar seus papeis sem direcção. Quando, na verdade, ella acha que elles nada mais são do que automatós a seguir um cerebro capaz e entendido que os guia e que os conduz ao successo. (ROSA, 1930).

Parece que Cleo teve certa dificuldade em dirigir Nelson de Oliveira que não ficou alheio à crítica de Stopinsky e aproveitou um encontro com o jornalista de pseudônimo Jog, para rebater o comentário referente a sua atuação. Segundo Jog (1931), uma chuva torrencial promoveu o inesperado encontro sob um toldo e, em meio a vários assuntos

a palestra attingiu “O mysterio do domino preto”. E trocamos impressões sobre a parte dos artistas que actuaram nesse filme que Cléo de Verbera dirigiu, ao mesmo tempo que fazia o “role” de estrella. Falamos sobre mil e um pormenores desse trabalho, louvando uns, criticando outros. Por fim, alludimos ás apreciações feitas pelos chronistas de cinema. E Nelson teve, então, palavras de estranheza para um dos conceitos emitidos pelo brilhante Stopinsky. (JOG, 1931).

O jornalista continuou dizendo que Nelson de Oliveira respeitava a opinião de Stopinsky, porém, não concordava com a mesma, já que não via problema algum em sua atuação. Segundo Jog (1931), Nelson de Oliveira explicou que:

A calma, a morosidade com que desenvolvi o meu papel na scena do armario com o cadaver, justamente, foram estudadas e por mim assim conscientemente interpretadas. Nessa scena, justamente, eu procurei agir com movimentos

estudados de antemão, pretendendo emprestar a maior naturalidade possível. Achei que a scena comportava bem o desenvolvimento que dei e realizei. O que houve, não se póde negar, foi incompreensão do Stopinsky em julgar aquella passagem do filme. Do contrário, elle não me chamaria de moroso. Quem sabe, até não me julgaria mau artista cinematographico ... Stopinsky, certamente, não atentou nos detalhes da scena do armario. Se o tivesse feito, acharia natural a minha morosidade diante da camera e não me inculcaria artista com defeitos de theatro ... (JOG, 1931).

No dia seguinte, 27 de fevereiro, Stopinsky respondeu educadamente aos comentários de Nelson de Oliveira afirmando que, se a sua atuação estava em debate, é porque havia sido vista e analisada com cuidado. Para Stopinsky, isso demonstrava a atenção que o cinema brasileiro vinha ganhando, pois, algum tempo atrás “nenhum jornal dava importancia ás nossas producções e o proprio publico não se interessava pelas mesmas” (STOPINSKY, 1931e). O fato de o cinema nacional estar em debate significava que, enfim, tínhamos um cinema e que agora “Nenhuma película confeccionada pelos nossos patrícios passa sem uma apreciação, seja favorável ou não.” (STOPINSKY, 1931e).

Apesar de Stopinsky ter evitado alimentar a polêmica, o mesmo não ocorreu na coluna de João da Tela. Referente aos comentários de Nelson de Olivera sobre a crítica de Stopinsky, João da Tela declarou que:

Pertencemos ao numero dos que têm verdadeiro pavor em vêr artistas dar esta ou aquella opinião sobre qualquer cousa relativa ao seu actuar. Assim, surprehendeu-nos, deveras, o deparar, ha dias, na secção cinematographica da “Folha da Manhã”, com as contestações oppostas pelo sr. Nelson de Olivera á critica que um nosso colega publicou no vespertino “A Gazeta” sobre a fita “O mysterio do dominó preto”. Ninguém, dos que militam actualmente no cinema brasileiro, desconhece o artista a que nos vimos referindo. E todos são unanimes em reconhecer-lhe inaptidão para desembaraçar-se de quaesquer papeis á frente da objectiva filmadora. (TELA, s.d.a.)

João da Tela continuou censurando Nelson de Oliveira por rebater os comentários de Stopinsky. Parabenizou, no entanto, a sua atitude de assumir que a morosidade na cena do armário foi por ele planejada, livrando Cleo de Verberena da culpa pela má interpretação:

Ainda bem que o sr. Nelson de Oliveira teve a coragem necessária para salvar a responsabilidade do director de cena! Outro, em seu lugar attribuiria o fracasso á sr. Cléo Verberena, o que não seria exacto, já que por elle foram estudadas conscientemente interpretadas. (TELA, s.d.a.).

Na sequência, João da Tela comentou que todos os que haviam assistido ao filme *O Mysterio do Dominó Preto* eram unânimes em relação à má atuação de Nelson de Oliveira que, na passagem do armário, mais parecia “um titere agitar-se puxado pelo cordel”:

Tal e qual! Um boneco de engonço ter-se-ia desempenhado com maior desenvoltura. Aquelle execranda imitação dos interpretes dos dramalhões monotonos que a Italia nos enviava antes da guerra é simplesmente ridícula e Stopinsky nem deveria tel-a mencionado. Naturalmente, o “estudante Marcos” julga-se um grande tragico. Si assim não fôra, as descobrir no armario, morto, o pobre dominó, procuraria da outra expressão ao rosto e não fazer medonha carantonha de metter medo ás crianças, nem tao pouco pôr os olhos de maneira a fazer ensar que se tratava de um carneiro a agonizar na bocca do lobo [...] a parte dramatica do trabalho de Nelson de Oliveira é daquellas que nos fazem rir, a bom rir ... (TELA, s.d.a).

A atuação de Nelson de Oliveira foi também comentada por Sussuarana que, por sua vez, a relacionou com a direção:

De direção, o que eu não gostei, são aquellas scenas em que Nelson de Oliveira descobre o cadaver. Esta teatral, forçado, aquillo. Mas depois tanto o Nelson como a direcção melhoram. Mas Cléo Verberena é tão bonita, tão encantadora, tão cheia de it, que eu penso que ella poderia ter dado a peor direcção ao Film que nós não protestaríamos. Mas não é preciso essa benevolência, porque com exepção do trecho que citei, com Nelson de Oliveira, o resto está bem dirigido. (SUSSUARANA, s.d).

No trecho acima, Sussuarana faz novamente uso do termo “it”, que era muito utilizado em Hollywood no período e considerado um atributo exclusivo das mulheres, referente à “magia de sedução do sexo feminino”(O MASCULINO, 1928). Quanto mais “it” uma mulher tinha, mais desejada ela se tornava. Cleo de Verberena, na época das filmagens de *O Mysterio do Dominó Preto*, possuía 26 anos. Nas imagens para publicidade, como vimos em capítulo anterior, buscou-se associá-la ao tipo de *femme fatale*, retratada como uma mulher madura, de sorriso malicioso e segura de si. Greta Garbo era sua atriz favorita e, muito provavelmente, inspirou Cleo no seu jeito de atuar. Garbo era conhecida por sua beleza e por “uma malícia diferente, de mais idade, de mais experiencia, de maior e mais formidável attracção [...]” (MALÍCIA, 1931) quando comparada a outras atrizes. Para João da Tela, em artigo intitulado “Uma carta a Cléo de Verberena”, elas eram muito parecidas: “Não sei quem a cognominou de Greta Garbo, brasileira. Mas, seja lá quem fôr, creio que a comparação não poderia ser melhor e mais perfeita. Traços physionomicos não lhe faltam para assimilar-se á grande “estrela” sueca” (TELA, s.d.b).

Este artigo de João da Tela é, inclusive, bastante curioso. Começa com “Minha encantadora Cléo” e então ele parte para um devaneio sobre como será quando ela atingir a fama. Orienta-a a não se abalar com críticas e nem deixar o sucesso subir à cabeça e na sequência declara que: “Data de pouco tempo nossa amizade, Cléo. Não é tão curto o tempo que eu não pudesse estudar o seu íntimo. Escrevendo-lhe, tomo a liberdade de falar-lhe como amigo e como crítico” (TELA, s.d.b). Parece que João da Tela tinha um carinho por Cleo de Verberena e, ao mesmo tempo em que a critica, incentiva-a a não parar:

Você tem um optimo papel na primeira fita. Entretanto actuará mais livremente em uma personagem que se (ilegível) mais com o seu temperamento. Infelizmente, você, tal qual acontece á Greta Garbo, é excessivamente romantica [...] Como a artista da Metro, você anda atrás de um sonho inexistente, corre para uma figura que poderosa, imaginação á Balzac, creou e continua a fazer viver. Essa sombra é um myto. Deve persistir, porém. [...] continue a trilhar o caminho do cinema. Você é uma das mais promissoras esperanças da arte cinematographica em nosso pais. Não desista do celluloides. É certo que encontrará difficilimos obstáculos pela frente. Não importa. Procure vence-los e conseguirá, garanto-lhe. Mostre aos nossos patrícios que a mulher paulista ainda tem fibra, e é capaz de grandes realizações. Este, o meu desejo, Cléo Verberena. (TELA, s.d.b).

Não conseguimos determinar em que momento o artigo foi publicado, nem em qual periódico, pois, assim como o anteriormente citado, referente à atuação de Nelson de Oliveira, trata-se de um recorte localizado no Acervo Cinédia, sem qualquer indicação de fonte. Outro artigo encontrado de da Tela, intitulado “Peço a palavra” e também nas mesmas condições, sugere que o nome de Cleo foi motivo de discussão entre Aba A. Toss e U, comentaristas no mesmo jornal. No texto João da Tela toma partido em defesa de Cleo de Verberena censurando os críticos que deviam focar nas falhas de *O Mysterio do Dominó Preto* e não “atacar directamente a figura principal feminina do elenco” (TELA, s.d.c). Buscamos no site da hemeroteca da Biblioteca Nacional referência a essa discussão, bem como aos artigos de João da Tela, no entanto, não obtivemos sucesso.

O mesmo encanto que Cleo parece ter despertado em João da Tela, notamos em Sussuarana, para quem:

A melhor figura do Film é Cléo. Que linda que ella é! Tem seducção, tem um ar malicioso que ainda mais a torna encantadora, tem personalidade, tem elegancia requintada, tem photogenia de sobra e trabalha bem. Aquella scena, no hospital, quando Arlindo se afasta e ella fica vendo-o afastar-se ... (SUSSUARANA, s.d)

Interessante lembrarmos aqui que Cleo e Cesar interpretaram amantes no filme. A personagem de Cleo era casada com o comendador Fernando Almeida e o acusado de seu assassinato era Renato, atual amante. Virgílio, personagem de Cesar Melani, rememora seu romance com Cleo quando explica para Marcos como o corpo foi parar no quarto deles e, muito provavelmente, as cenas em que houve maior contato físico, com beijos e abraços, ocorreram entre Cleo e Cesar, garantindo maior desenvoltura e evitando “desconfortos” para a vida do casal. A trama do filme, apesar de sugerir despudor, não foi alvo de crítica por Stopinsky que, como sabemos, censurou a imoralidade de *Lábios sem Beijos* (1930). Nesse sentido, imaginamos que *O Mysterio do Dominó Preto* tenha sido filmado de forma bastante comedida, com algumas trocas de carinho entre Cleo e Virgílio apenas.

Figura 41. Cleo e Virgílio.
Fonte: Cinearte, 21 jan 1931.
Hemeroteca da Biblioteca
Nacional.

Em relação à atuação e à direção de Cleo de Verberena, a opinião de Stopinsky foi a seguinte:

não se sahiu má de toda. O dirigir um “film” e interpretar o papel feminino é de responsabilidade sem par. Não é tarefa para qualquer pessoa. Requer estudos especiaes. Assim sendo, embóra notassemos erros na direcção scena, não nos cabe

condemnal-a. Podere-mos dizer-lhe, isto sim, que foi ousada. Ao mesmo tempo aconselhamol-a a não repetir a façanha. Ella possui personalidade. Como artista poderá alcançar grandes exitos. Como directora, não. (STOPINSKY, 1931d).

Como podemos ler, o relativo sucesso de Cleo de Verberena foi, para Stopinsky, resultado de ousadia, como se fosse questão de sorte, e não de qualificação. De forma alguma ela é estimulada a continuar na direção, sendo aconselhada a seguir carreira como atriz, algo mais adequado para o sexo feminino. Localizamos na *Folha da Noite*, de 22 de janeiro de 1931, pouco antes da estreia de *O Mysterio do Dominó Preto*, uma matéria curiosa onde lemos que:

Tendo estudado acuradamente toda a technica exigida pela moderna cinematographia, observando os menores detalhes que se fazem necessarios para ressaltar o valor de uma producção, Cléo Verberena dispor-se a filmar a sensacional novella do escriptor patricio Martinho Corrêa. Entretanto, logo de início, encontrou um obstaculo: a falta de uma actriz que pudesse hombrear o difficilimo cargo de “estrella”. Todos os passos dados no sentido de encontrar a jovem que se adequasse a esse papel foram baldados. Visto ser mesmo impossivel o deparar com o typo preciso, Cléo Verberena tomou uma resolução extrema: ella seria, ao mesmo tempo, a “estrella” e a directora! Não se pense, porém, que essa decisão foi momentanea ou ditada pela vaidade. Não! Cléo, em primeiro lugar, mediu todas as consequencias, pezou os prós e os contras. Só então, vendo que tinha possibilidades para isso, foi que começou a filmagem de “O mysterio do dominó preto” (O DOMINÓ, 1931).

De acordo com a referência, em princípio, Cleo seria apenas a diretora do filme, tendo optado por atuar diante a dificuldade de achar uma atriz que bem enquadrasse no papel. De fato, em carta enviada a Pedro Lima, datada de janeiro de 1930, logo quando do surgimento da EPICA-FILM, podemos ler que Cesar Melani a classifica como a diretora, informando que o elenco seria escolhido assim que o argumento estivesse pronto (MELANI, 1930).

Em maio de 1930, na fase de produção de *O Mysterio do Dominó Preto*, Ary Rosa (1930), escreveu quando de conversa com Cleo: “admirei-a. Não só pela sua beleza. Como, principalmente, pela sua intelligencia e pelo desembaraço das suas opiniões. [...] Melodia da Saudade vae ser o seu proximo trabalho. Pretende inicial-o breve e, nelle, introduzirá dialogos.” (ROSA, 1930). *Melodia da Saudade* não foi, no entanto, levado adiante. O livro de Araken Campos (1979) é a única referência que localizamos onde consta informações técnicas da produção. Como Araken não indica suas fontes, não há como validarmos os dados, mas, segundo o autor, seria uma produção da Metrópole Filmes, com direção de Cleo de Verberena, fotografia de Victor Chiachi e argumento de Julio Ruffo. Do elenco participariam Lina Vera, Emilio Dumas, Nelson de Oliveira, Laes Mac Reni, Cleo de Verberena e Ruth Gentil.

É de se imaginar que o lucro proveniente de *O Mistério do Dominó Preto* seria utilizado para financiar *Melodia da Saudade*. Entretanto, o rombo provocado na EPICA foi enorme e o retorno financeiro não exatamente como esperado pelo casal. Como veremos a seguir, na esperança de concretizar outro projeto, Cleo de Verberena se envolve como atriz em outras produções, porém, apesar da intenção de continuar como diretora, *O Mistério do Dominó Preto* foi seu único filme.

5. OUTROS PROJETOS E O FIM DE UM CICLO

Em 23 de fevereiro de 1931, mês de estreia de *O Mysterio do Dominó Preto*, *A Gazeta* já anunciava que Cleo de Verberena seria protagonista de *A Canção da Felicidade*, do “conhecido e festejado humorista Plínio de Castro Ferraz” (CINEMAS, 1931). Alguns dias depois, era a *Cinearte* quem publicava sobre a nova parceria. Segundo consta, em 11 de março de 1931: “Agora, Plínio Ferraz é o autor, scenarista, director e producteur de um novo film. Elle o chamou de ‘A Canção da Felicidade’. Cléo Verberena, interessante ‘estrella’ e directora de ‘O Mysterio do Dominó Preto’, vae ser a figura principal. (CINEMA DO, 1931). Em maio do mesmo ano¹¹⁴, a *Cinearte* publicou que o título havia sido alterado para *Canção do Destino*. Já em junho, novas informações foram veiculadas pela revista: Christiano Reys seria o galã e Flumen Nogueira, o produtor¹¹⁵.

Figura 42. Equipe de *Canção do Destino*. Fonte: *Cinearte*, 10 jun. 1931. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

¹¹⁴ CINEMA do Brasil. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 13 mai. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/12401>>. Acesso em: 18 set. 2020.

¹¹⁵ PLINIO *Cinearte*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/12545>>. Acesso em: 18 set. 2020.

Na imagem podemos ver Plínio Ferraz lendo o roteiro para Cleo de Verberena e para Christiano Reys. Cesar Melani está no canto direito e a criança na foto é Cesar Augusto, que nessa época tinha 6 anos de idade. A veiculação da imagem de artistas junto de sua família ou em casa era estratégia da *Cinearte* para valorização do cinema nacional, no sentido de elevar a sua moral. Como explica Paulo Emílio (1974), a revista fazia questão de frizar que nossos artistas vinham “dos lares. Não dos palcos” (GOMES, 1974, p. 340). Em julho de 1931¹¹⁶, mais uma fotografia de *Canção do Destino* foi divulgada pela *Cinearte*. Como podemos ver abaixo e, de acordo com a legenda, Plínio Ferraz ensaiava uma cena com seus atores principais:

Figura 43. Plínio Ferraz ensaia com Cleo de Verberena e Christiano Reys.
Fonte: *Cinearte*, 15 jul. 1931. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Entre fevereiro e julho de 1931, quando localizamos a última menção ao filme, Cleo de Verberena ficou à disposição de Plínio Ferraz. Sua participação nesse filme ocorria paralelamente à exibição de *O Mistério do Dominó Preto*, provavelmente as principais fontes de renda do casal no momento que, destinavam grande parte dos ganhos para cobrir os gastos que tiveram na EPICA. Apesar de meses terem se passado, não há indícios de que *Canção do Destino* tenha sido finalizado. É o que informa Maria Rita Galvão (GALVÃO, 1975, p. 275) e, de

¹¹⁶ CINEMA do Brasil. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/12745>>. Acesso em: 17 set. 2020.

fato, nada localizamos sobre uma possível conclusão ou estreia. Novamente, o livro de Araken Campos (1979) traz informações mais detalhadas, porém, sem indicação de fontes. Consta ser uma produção de 1933 com direção de Plínio Ferraz, produção de Cleo de Verberena e Metrôpoles Filmes, argumento de Antônio Marques Costa Filho, fotografia de Sérgio Uzum e Álvaro Lacerda, Carlos de Avelar, Cleo de Verberena, Christiano Reys, Diogo Miranda e Reginaldo Calmon no elenco.

Plínio de Castro Ferraz era advogado e teve como colega de turma na faculdade Canuto de Mendes e Joaquim Garnier, com quem compartilhava o interesse pelo cinema. De acordo com depoimento de Garnier à Galvão, no entanto: “Canuto chegou a fazer filmes [...] mas Plínio de Castro não passou do entusiasmo; era um rapaz extremamente inquieto, imbuído daquele espírito de modernidade tão comum aos jovens de então.” (GALVÃO, 1975, p. 152). Ele esteve envolvido na produção de *Às Armas* (1930), filme que dirigiria, mas que foi passado a Gabus Mendes por “inépcia de Plínio Ferraz” (SCHVARZMAN, 2015, p. 12). De acordo com carta de Gabus Mendes a Gonzaga, em 17 de junho de 1929:

Plínio só está interessado no dinheiro [...] de ideal propriamente dito, ele só tinha mesmo a casca. [...] Provou isso da seguinte maneira. Ficou combinado que o filme seguiria a seguinte diretriz. Antes de dirigir qualquer cena, ele, Plínio, estudaria o cenário comigo. Então eu vi o quão nulo e cru em cinema ele é. Para explicar uma sequência, apenas, e nem por isso a mais comprida, eu levei 3 horas. E apesar disso, ele filmou tudo errado e em desacordo com a continuidade feita em cartões e toda ela desenhada, para descrever a colocação de máquina. (MENDES apud SCHVARZMAN, 2015, p.12)

Pela aparente fama de Plínio Ferraz é provável que *Canção do Destino* não tenha nem mesmo saído do papel, ou então, que poucas sequências tenham sido gravadas, sem uma conclusão. Como explica Schvarzman (2015), Plínio Ferraz gravou discos humorísticos para a *Columbia* e a *Victor* entre 1929 e 1932, abordando temas relacionados ao caipira, às cidades do interior do estado e ao exército. Este trabalho, em específico, deu a ele alguma projeção no meio artístico e, provavelmente, influenciou Cleo de Verberena a acreditar na realização de *Canção do Destino*.

Em setembro de 1931, Cleo estreou no teatro. Mencionamos em capítulo anterior que ela trabalhou em duas peças de Luiz de Barros, que paralelamente ao cinema sempre esteve envolvido com teatro e na época estava em São Paulo com sua recém-criada companhia Via Láctea. A primeira delas, *Sorrisos de Mulher* (1931), teve também participação de Cesar

Melani que, como sabemos, havia mudado de pseudônimo para Arlindo Fleury. Acreditamos que foi na ocasião da peça que ele resolveu trocar de pseudônimo, provavelmente na intenção de se desvincular de Laes Mac Reni, conhecido por seus parentes de Franca quando da exibição de *O Mysterio do Dominó Preto* na cidade.

A estreia de *Sorrisos de Mulher* (1931) se deu em 05 de setembro¹¹⁷ no Teatro Boa Vista e, de acordo com Luiz de Barros (1978), “Eram seus intérpretes Otília Amorim, Juvenal Fontes, Nino Nelo, Cleo de Verbena, Célia Mendes, Otávio França, Luly Málaga, Motta de Motta, Arlindo Fleury e outros” (BARROS, 1978, p. 109). Segundo o jornal *A Gazeta*, tratava-se de uma peça absolutamente familiar e “nova, sem ‘sketchs’, nem cortinas, não sendo também do gênero comédia, nem tendo nada de comum com o que já é conhecido do nosso público.” (THEATROS, 1931). A peça ficou em cartaz por duas semanas¹¹⁸, tendo sido transferida para o Teatro Casino Antarctica no dia 15 de setembro¹¹⁹. Comumente, o grupo se apresentava toda noite, com sessões às 20h e às 22h e, segundo *A Gazeta*, quando da estreia a peça

agradou bem, como se esperava. Possui bailados sumptuosos e de excelente marcação, lindas canções e cenas cômicas encantadoras. [...] Cléo de Verberena mostrou-se, apesar de pisar o palco pela primeira vez, uma atriz segura do seu papel. (THEATROS, 1931)

Em 18 de setembro *Sorrisos de Mulher* foi apresentada pela última vez¹²⁰ e no dia seguinte, ainda no palco do Teatro Casino Antarctica, *Settas de Cupido*, nova peça da companhia Via Láctea teve início, desta vez contando, aparentemente, apenas com Cleo de Verberena e não mais com Arlindo Fleury¹²¹. Segundo Vasconcellos (2015), a peça possuía

um enredo de romance, em que um poeta quer se suicidar por amor. Seu tio, que é um coronel, e um boticário, vindos do interior, tentam impedir que o rapaz se mate, e o levam para a roça. O coronel apresenta o rapaz a Maria e os dois acabam se apaixonando. Em meio a esse “fio condutor” são apresentados esquetes sem nenhuma relação, canções e bailados, ensaiados por Nemanoff. (VASCONCELLOS, 2015, p. 59).

¹¹⁷ THEATROS. *A Gazeta*, São Paulo, 05 set. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/36738>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

¹¹⁸ MEMORIA da música. São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/teatromusicado/>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

¹¹⁹ ESTRÉA. *A Gazeta*, São Paulo, 15 set. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/36815>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

¹²⁰ CASINO Antarctica. *A Gazeta*, São Paulo, 18 set. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/36845>>. Acesso em: 16 ago. 2020.

¹²¹ CASINO Antarctica. *A Gazeta*, São Paulo, 19 set. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/36855>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

*Settas de Cupido*¹²² foi exibida durante nove dias consecutivos, entre 19 e 27 de setembro de 1931¹²³, também nos horários das 20h e 22h. Nada localizamos sobre a atuação de Cleo de Verberena e seu nome foi encontrado apenas no cartaz de estreia, o qual reproduzimos abaixo:

Figura 44. *Settas de Cupido*. Fonte: *A Gazeta*, 19 set. 1931. Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Entre setembro de 1931 e março de 1932, nada localizamos sobre novos projetos envolvendo Cleo de Verberena. Em abril de 1932 o casal já se encontrava no Rio de Janeiro e então identificamos que o seu nome começa a ser vinculado a *Onde a Terra Acaba* (1933), dirigido nessa segunda etapa por Octávio Gabus Mendes. A *Cinearte* de 06 de abril de 1932

¹²² Temos uma cópia em .pdf do roteiro original. Não consta relação de elenco.

¹²³ MEMORIA da musica. São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.memoriadamusica.com.br/teatromusicado/>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

THEATROS. *A Gazeta*, São Paulo, 26 set. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/36915>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

anunciou que Cleo de Verberena havia se mudado para o Rio de Janeiro e “vae aparecer em ‘Onde a terra acaba’”. (CINEMA, 1932). É o que consta também na edição de 20 de abril, onde lemos que Cleo estaria ao lado de Celso Montenegro, Decio Murillo “e varios outros nos principaes papeis.” (OPERADOR, 1932). Ainda em abril de 1932, o jornal *O Globo* anunciou a sua participação no filme: “Cleo de Verberena, a directora e interprete do film paulista ‘O mysterio do Dominó preto’ também faz parte do elenco de ‘Onde a terra acaba’.” (AS NOVIDADES, 1932).

Em julho do mesmo ano era o jornal *O Radical* que fazia destaque à sua participação: “Carmen Santos estrellando e produzindo ‘Onde a terra acaba’ vem de addicionar ao elenco de sua estupenda producção, Cleo de Verberena, a primeira artista que se aventurou a dirigir um film actuando ao mesmo tempo.” (CINEMA, 1932). Em outubro de 1932, seu nome ainda era vinculado à produção e sua personalidade foi comparada à de Carmen Santos. O artigo faz referência a *O Mysterio do Dominó Preto*, e então:

Seu film é um duplo triumpho! Victoria da cinematographia nacional é mais uma prova do vigor e da vontade femininas ... Cléo tem o mesmo temperamento admiravel, digno de encomios, que tanto enobrece Carmen Santos ... E agora entre nós, no studio da *Cinedia*, Cléo é um dos attractivos de *onde a terra acaba*, o film de Carmen Santos, a encantadora pioneira do cinema no Brazil. (CLÉO!., 1932).

Apesar de diversas vezes anunciada a sua participação, e de foto junto à equipe como vimos em capítulo anterior, não há indícios de que Cleo de Verberena tenha realmente atuado na produção. Seu nome não aparece creditado na listagem de elenco que consta em Neto (2002) nem no site da Cinemateca Brasileira, área filmografia. Além disso, *Onde a Terra Acaba* é mais um filme brasileiro que não sobreviveu ao tempo, exceto alguns poucos minutos, o que inviabiliza a checagem. Mesmo que sua participação tivesse sido mínima, com certeza seu nome seria divulgado no elenco, pois era figura ainda conhecida no meio. Quando da estreia de *Onde a Terra Acaba* em São Paulo, em novembro de 1933, Cleo de Verberena não é citada¹²⁴.

Cleo aparece, no entanto, creditada em Neto (2002) como responsável pelo argumento de *Casa de Caboclo* (1931), de Augusto Campos. A fonte de Neto (2002) foi o livro

¹²⁴ CINEMATOGRAFIA. *Correio de S. Paulo*, 10 nov. 1933. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/720216/2847>>. Acesso em: 30 set. 2020.

de Araken Campons (1979), que como sabemos não indica suas fontes. Em busca que fizemos no site da hemeroteca da Biblioteca Nacional, nenhuma publicação do período a vincula à função, sendo que na *Cinearte* de 15 de julho de 1931 podemos ler que:

Casa do caboclo ... Uma canção bonita e gostosa que todo mundo conhece [...] Pois Casa do caboclo acaba de ser transformada em um film, lá em S. Paulo! É realização de Augusto Santos, conhecido cantor da Radio Educadora Paulista. É ele o director e elle tambem o autor do argumento do film. Argumento este tirado da musica tão popular e querida: Casa do caboclo, de autoria de Heckel Tavares e Luiz Peixoto. (CINEMA DO, 1931).

Também em Neto (2002) e no site da Cinemateca Brasileira, área de filmografia, Cleo de Verberena aparece como responsável pela fotografia de *Rosa de Sangue* (1934), de Archimedes de Lalor, famoso pelo pseudônimo Antônio Rolando. Ela também figura no elenco, de acordo com as fontes, que mais uma vez se basearam no livro de Araken Campos (1979). Conforme consta na revista *ParaTodos ...* de 09 de julho de 1921¹²⁵, Archimedes Lalor, ou Antônio Rolando, era proveniente de Manaus e estudou eletricidade nos Estados Unidos, quando teve seu primeiro contato com cinema. Lá atuou em diversos filmes integrando, inclusive, o elenco da *Universal*¹²⁶, tendo voltado para o Brasil em 1923.

Ele dirigiu em 1926 *Filmando Fitas*, porém, não localizamos em nenhum periódico menção a um filme *Rosa de Sangue* dirigido por ele em 1934. Noronha (1987) cita *Rosa de Sangue* em 1924, dirigido por Carlo Campogalliani (NORONHA, 1987, p. 152) e é também o que localizamos no site da Cinemateca Brasileira, onde consta dois *Rosa de Sangue*, um de 1924 e o outro de 1934, sendo o primeiro atribuído a Carlo Campogalliani e a Luiz de Barros. É bem possível que o filme de 1934 tenha sido equivocadamente registrado por Araken Campos e assim reproduzido em outras fontes. A protagonista de *Rosa de Sangue* (1924) foi a italiana Letizia Quaranta que contracenou com Antônio Rolando, como podemos ver na imagem abaixo. Não localizamos qualquer menção à Cleo de Verberena, que era recém-chegada em São Paulo nessa época e não trabalhava com cinema.

¹²⁵ UM ARTISTA brasileiro de cinema. *ParaTodos ...*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1921. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/docreader/124451/4696>>. Acesso em: 30 set. 2020.

¹²⁶ UM NOTAVEL artista brasileiro na cinematographia. *A Cigarra*, São Paulo, mar. 1926. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/docreader/003085/9842>>. Acesso em: 30 set. 2020.

*Figura 45. Letizia Quaranta e Antônio Rolando.
Fonte: Cinearte, 25 ago. 1926. Hemeroteca da
Biblioteca Nacional.*

O que apuramos, portanto, é que após a realização de *O Mysterio do Dominó Preto*, Cleo de Verberena não participou de mais nenhuma produção cinematográfica nacional, apesar da tentativa com Plínio Ferraz e da expectativa de figurar em *Onde a Terra Acaba*. Como veremos no item a seguir, Cesar Melani morreu precocemente em 1935, influenciando, de certa forma, o adeus de Verberena ao cinema.

5.1 De Verberena à Jacyra

Em 21 de setembro de 1933, o jornal *O Correio de S. Paulo*¹²⁷ publicou uma nota informando que, dentre outros viajantes, chegava do Rio de Janeiro e estava hospedado no Hotel Aliança, o Sr. Cesar Melani. Não sabemos se Jacyra e Cesar Augusto voltaram junto na ocasião, mas, quando de sua morte em 10 de maio de 1935, a família se encontrava em Franca. De acordo com Rodolfo Melani (2018) em depoimento para nós, a morte de Cesar marcou muito Cesar Augusto, que encontrou o pai sem vida na manhã de seu aniversário de 10 anos. Segundo consta no jornal *O Francano*¹²⁸, Cesar Melani havia chegado em Franca já doente. Em relato para do Prado (1981), Cesar Augusto contou que ainda antes da ida para o Rio de Janeiro seu pai “começa a sofrer intensamente dos nervos” (PRADO, 1981), devido aos prejuízos com a EPICA. De acordo com Noronha (1987), existem boatos de que Cesar “terminou os dias no Hospício de Juquery, aos gritos de ‘Câmera! Ação!’” (NORONHA, 1987, p. 255). Sabemos que não foi, de fato, o que aconteceu mas era comum se referenciar ao famoso hospício para indicar que uma pessoa estava mal psicologicamente.

Acreditamos que a experiência com o cinema não foi a mesma para Jacyra e Cesar. Ela ganhou certa fama, ainda que passageira, e parecia mais entrosada no meio do que ele. Na imagem abaixo, por exemplo, Jacyra, Cleo de Verberena, aparece junto à Carmen Santos, L.S. Marinho, Celso Montenegro, Humberto Mauro e Paulo Morano, personalidades importantes da época. A legenda explica que era aniversário de Carmen Santos e que Adhemar Gonzaga também estava presente, porém, telefonando na hora da foto. A *Cinearte* de 22 de junho de 1932¹²⁹ traz detalhes da festa, que inicialmente aconteceria na casa de campo de Carmen Santos em Niterói mas que, devido ao mau tempo, acabou transformada em um jantar íntimo em sua residência no Rio de Janeiro.

¹²⁷ VIAJANTES. *Correio de S. Paulo*, 21 set. 1933. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/docreader/720216/2503>>. Acesso em: 01 out. 2020.

¹²⁸ FALLECIMENTOS. *O Francano*, Franca, 15 mai. 1935.

¹²⁹ CINEMA brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1932. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/docreader/162531/26662>>. Acesso em: 05 out. 2020.

Figura 46. Cleo no aniversário de Carmen Santos. Fonte: O Globo, 15 jun. 1932.

Cleo parece ter recebido todos os créditos pela iniciativa com *O Mystério do Dominó Preto*, tendo a Cesar restado apenas os prejuízos financeiros. Como lemos em a *Scena Muda* de outubro de 1932, nem mesmo a sua participação como produtor era celebrada: “Cléo é uma mulher abnegada ... Ama o cinema e por elle já tem feito muito esforço lindo e efficaz ... Confiada na sua bôa estrella e também na voz muito intima que lhe dizia sempre que havia de vencer, vendeu tudo quanto possuía – joias, propriedades, para financiar a filmagem de *Dominó Preto*.” (CLÉO!., 1932). Após o insucesso como bancário e o golpe quando da livraria com Eugenio Barbato, Cesar Melani experienciava mais um grande prejuízo, talvez o maior entre eles. Como filho mais velho de nove irmãos, a família esperava que ele soubesse

administrar melhor sua herança, além disso, a expectativa era que ele fosse o provedor do lar, e não sua esposa, como vinha ocorrendo, em busca de novas oportunidades no cinema.

Em sua certidão de óbito, localizada por nós no 1º Cartório de Registro Civil de Franca, consta que a morte se deu às 23:30h do dia 10 de maio, na Rua Dr. Jorge Tibiriça, número 910, e que foi seu irmão, Agibe Melani, quem registrou o ocorrido. Cesar tinha apenas 31 anos e não deixou bens, nem testamento. Segundo a certidão, a causa da morte foi paralisia geral progressiva, levando à insuficiência cardíaca. Seu corpo foi enterrado no dia 11 de maio, aniversário de Cesar Augusto, de acordo com a certidão de sepultamento no Cemitério Municipal da Saudade, localizada por Aláude Soares. As circunstâncias da morte nos fazem imaginar um possível suicídio, porém, nada pôde ser confirmado através de familiares. Na imagem abaixo, vemos Cesar e Jacyra, no Rio de Janeiro, em 1932. Enquanto ela mira sorridente a lente da câmera, Cesar parece absorto em pensamentos.

Figura 47. Cesar e Jacyra, Rio de Janeiro, 1932. Fonte: Rodolfo Melani.

Mesmo com família em São Paulo, nos anos de 1940, Jacyra voltou para o Rio de Janeiro com Cesar Augusto. Em 1946, eles moravam na Rua Gustavo Sampaio, 221, Leme, de acordo com a certidão de seu segundo casamento, cedida a nós por Marcos Camargo. Consta na certidão que sua profissão era doméstica e a de seu cônjuge, funcionário consular. Francisco Landestoy Saint-Jean era chileno, nascido em 1898 e chegou no Brasil em 1934,

onde exerceu o cargo de cônsul por um período de 12 anos¹³⁰. Em 1946, foi transferido para Liverpool, Inglaterra, e, provavelmente, o casamento se deu para que Jacyra pudesse o acompanhar. Antes do casamento, Francisco e Jacyra já mantinham uma relação, mas não sabemos exatamente quando teve início. Em fotografias cedidas por Rodolfo Melani, podemos ver Jacyra na orla de alguma praia do Rio junto de Cesar Augusto e de Francisco. De acordo com Rodolfo (2018), seu pai frequentou colégio interno durante os anos no Rio de Janeiro e tinha contato com jovens da elite carioca, possivelmente devido a Francisco.

Figura 48. Rio de Janeiro, anos 40. Jacyra e Cesar Augusto e Jacyra e Francisco. Fonte: Rodolfo Melani.

Segundo a chilena Judith Melani (2017), por volta de 1950, Francisco foi transferido para Santiago, no Chile. Foi nessa ocasião que ela conheceu Cesar Augusto, com quem viria a se casar em 1953. Judith nos contou que a família morava em um modesto apartamento, mas muito bem localizado, próximo à Praça da Constituição. Jacyra tinha cerca de 50 anos quando se conheceram e Judith lembra que ela era atraente, do tipo “*mignon*”. Não era alta, mas “muito bem feita”, e “preocupada” pois sabia que era uma mulher que chamava atenção. De acordo com Judith (2017), Jacyra acabava sempre se impondo, “com sua beleza e com sua atitude”, já Francisco era diferente, mais “recatado, mais diplomático em tudo”. Ele era calmo e tranquilo, não como Jacyra “que chegava e já chegava, era ela” (MELANI, 2017). Segundo

¹³⁰FALECIMENTOS. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 24 mai. 1953. Disponível em:<http://memoria.bn.br/docreader/364568_14/19896>. Acesso em: 07 out. 2020.

Judith, Jacyra não falava sobre o passado com cinema e tudo o que sabia havia escutado do marido, Cesar Augusto. Perguntou-nos sobre o enredo do filme e achou graça pela temática escolhida e por Jacyra ter interpretado uma mulher com amantes. Ainda sobre o filme, disse-nos suspeitar ter sido vendido para uma fábrica de botões.

Figura 49. Jacyra e Francisco. Fonte: Rodolfo Melani.

Em 22 de maio de 1953, Jacyra tornou-se viúva mais uma vez. Foi nessa data que Francisco Landestoy Saint-Jean morreu, quando de um mal estar súbito na Embaixada do Chile, localizada à rua Senador Vergueiro, número 157, Rio de Janeiro¹³¹. Eles tinham retornado para o Brasil em fevereiro, após cerca de três anos em Santiago. Na ocasião do colapso cardíaco, Francisco Landestoy exercia as funções de conselheiro comercial da embaixada e de consul. Conforme consta no obituário publicado em *O Globo*, de 25 de maio:

Foi inegavelmente uma grande perda, não só para a diplomacia, pois seu trabalho junto ao Itamarati, visando um maior intercambio entre os dois países, já vinha produzindo frutos na atual expectativa da assinatura de novos acordos, como também para a sociedade carioca, onde o extinto era figura querida, mercê os boníssimos dotes de seu coração e a sua permanente alegria. (FALECIMENTO, 1953).

Após a morte de Francisco, Jacyra voltou a morar em São Paulo. Ela nunca mais se casou e por um período dividiu uma casa na Rua Arabé, número 91, com Cesar Augusto, Judith e seus netos, Rodolfo, Roberto e Ricardo Melani. De acordo com Rodolfo (2018), a família se

¹³¹ MORRE *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 mai. 1953.

mudou depois de um tempo para residência própria e Jacyra passou a morar sozinha na casa, bastante frequentada por Cesar Augusto que mantinha um escritório de propaganda aos fundos. Jacyra Martins da Silveira faleceu em 06 de outubro de 1972, com 68 anos de idade, de acordo com a certidão de nascimento e de casamento por nós localizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dez anos após a morte de Jacyra, o primeiro livro sobre a participação feminina na direção de filmes de longa metragem no Brasil foi publicado. Escrito por Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira (1982), em *As Musas da Matiné* consta que até 1980¹³² foram lançados comercialmente apenas 21 longas metragens dirigidos por mulheres. A inauguração foi conferida à Cleo de Verberena e, somente em 1946 a história se repetiu, quando estreou o sucesso *O Ébrio*, dirigido e escrito por Gilda de Abreu. Na sequência temos *Inconfidência Mineira* (1948), dirigido, escrito, produzido e protagonizado por Carmen Santos. Ainda que o projeto tenha se iniciado em 1936 uma série de contratempos atrasou a finalização da produção.

A trajetória de Gilda Abreu é sugestiva do potencial e das dificuldades que uma mulher enfrenta em um meio até hoje dominado por homens. De acordo com Pizoquero (2006), em 1934 Gilda já reclamava em carta a Adhemar Gonzaga uma resposta aos seus chamados, pois queria produzir um curta metragem com a ajuda da Cinédia:

Agora, Adhemar, vamos conversar um pouco. Quando fui aí para conversar contigo recebi a promessa de que farias um *short* comigo aproveitando uma idéia minha, mas como era preciso armar cenários e etc., ficaria ainda mais dispendioso para ti, não querendo ser pesada, eu mesma fiz, facilitei e desfiz as dificuldades, mas quando chegou a tua vez, as ocupações te impediram de me atender, até aí está tudo certo, porque eu faço um cálculo da imensa responsabilidade que pesa nas tuas costas, mas os dias se passaram. Devido a minha insistência marcaste um dia para eu ir aí, fui não estavas, um chamado urgente está certo. Passaram-se mais dias, eu me aborreci e te disse isso ao telefone, deste-me razão e me prometeu, com certeza, que no dia seguinte mandarias aqui um automóvel buscar-me para se combinar as coisas. Faz hoje um mês e 2 dias que estou esperando. (ABREU apud PIZOQUERO, 2006, p. 64)

Gilda de Abreu, que começou como cantora lírica, era atriz de sucesso no teatro e Adhemar tentava convencê-la a experimentar o cinema, o que ocorreu em 1936 quando ela estreou em *Bonequinha de Seda*, de Oduvaldo Vianna. Porém, de acordo com Pizoquero (2006), “Não fosse a recusa de Adhemar, ela iniciar-se-ia no cinema como realizadora. Depois a recusa absoluta de Adhemar em responder seus apelos, mesmo tendo partido dele a

¹³² As autoras deixam indicado que ao final da pesquisa *Gaijin – Os caminhos da liberdade* (1980), de Tizuka Yamasaki, foi lançado, não havendo tempo para inclusão no escopo da publicação.

promessa de realizar o curta-metragem” (PIZOQUERO, 2006, p. 64). O curta em questão seria, segundo a mesma autora, protagonizado por Vicente Celestino, marido de Gilda, ator teatral e cantor de sucesso. Além de dirigir, ela atuaria também, interpretando uma cigana que cantaria uma música composta por Celestino.

Quando Carmen Santos anunciou a produção da adaptação de *A Carne*, de Júlio Ribeiro em 1923, ela co-dirigiria o filme junto de Fausto Muniz, antecipando também em anos a sua estreia como diretora. Porém, desavenças entre ambos e outros problemas, como supostos roubos de negativos, paralizaram as filmagens e a produção ficou inacabada. De acordo com Ana Pessoa (2002), Pedro Lima escreveu na ocasião um artigo sobre Carmen Santos e suas investidas no cinema brasileiro, atribuindo as dificuldades que ela vinha enfrentando ao fato ter se envolvido com colaboradores desonestos que se “aproveitavam de sua condição feminina” (LIMA apud SANTOS, 2002, p. 50). Ainda segundo a autora e de acordo com Pedro Lima em relação à Carmen Santos:

- Se eu fora um homem!... Falou-nos ela com lágrimas aos olhos – eu não seria sempre ludibriada como tenho sido, e por certo já teria conseguido ver coroados os meus esforços! Infelizmente sou mulher, e, por maior infelicidade, quase só tenho confiado em pessoas que não merecem absolutamente confiança. (LIMA apud SANTOS, 2002, p. 51)

Sabemos das adversidades enfrentadas por aqueles que trabalhavam com cinema no Brasil. Galvão (1975), a respeito das produções em São Paulo até o ano de 1934, constatou, por exemplo, que:

perto de uma centena de filmes foram feitos [...] um número enorme de outros não chegaram a ser completados; é frequente a referência a filmes planejados que não puderam ser feitos por falta de recursos técnicos ou financeiros, a filmes inacabados, a filmes que foram terminados e não foram aprovados pela censura, a filmes terminados que não foram exibidos porque simplesmente não conseguiram distribuição (GALVÃO, 1975, p. 62)

Para as mulheres, no entanto, somada às dificuldades inerentes ao cinema brasileiro, havia, e ainda há, a de gênero. É preciso vencer no meio, com uma produção bem sucedida, e vencer como mulheres, demonstrando que são aptas à função independente do gênero. Quando falham, a perda é dupla e a pressão para que isso não ocorra também. É o que podemos constatar, por exemplo, lendo sobre as experiências de Cleo de Verberena, Gilda de Abreu e de Carmen Santos. Cleo de Verberena, além de passar por esse processo de afirmação na época teria hoje, se estivesse viva, de reivindicar a autoria de seu filme e comprovar que

não somente pôde, como o fez na ocasião, já que sabemos da suspeita que ronda o seu trabalho na direção. Esse processo de afirmação é custoso e José Spintto, segundo marido de Gilda de Abreu, conta que, de acordo com seu diário, ela estava “num estado de nervos insuportável, em dezembro de 1945” (PIZOQUERO, 2006, p. 79), quando das filmagens de *O Ébrio*. Na ocasião, ela dirigiu Vicente Celestino e, anos depois, conforme o jornal *O Dia*, Gilda contou que “viveram nove meses num verdadeiro inferno e relatou o trabalho que teve para poder dirigir a película” (ABREU apud PIZOQUERO, 2006, p. 82). Ainda que tenha comandado outras produções¹³³, Gilda declarou para o mesmo jornal em 1982 que “Esse trabalho todo para fazer um filme, principalmente no caso de uma mulher, não compensa” (ABREU apud PIZOQUERO, 2006, p. 83). Carmen Santos também passou por uma série de crises nervosas e estados de depressão durante sua trajetória, segundo Ana Pessoa (2002). *Inconfidência Mineira*, em específico, foi um projeto que lhe custou muito tempo, dinheiro e saúde¹³⁴.

Tanto Cleo de Verberena, como Gilda de Abreu e Carmen Santos reclamam da dificuldade de se impor durante as produções. Cleo teve problemas com os técnicos e com os atores de teatro, como Nelson de Oliveira, que não escutavam suas orientações e sentiam-se “constrangidos com as ordens da direção” (ROSA, 1930). Já Gilda de Abreu e Carmen Santos tiveram de recorrer ao artifício do uso de calças compridas para “camuflarem” o gênero e conquistarem respeito. Gilda se lembra que “tinha que parecer homem, para poder comandar” (ABREU apud PEREIRA, 1972). José Spintto, em relação às filmagens de *O Ébrio*, relatou para Pizoquero que:

No primeiro dia, ela tinha que comandar uma cena com homens ali no estúdio e viu que eles a olhavam de lado, pois eles não estavam acostumados a ser comandados por mulher. Ela disse: ‘Ah é!’ Foi até em casa e colocou uma calça comprida (acho que a calça preta), coisa que não era coisa de mulher nessa época. Voltou e disse: ‘Agora vamos trabalhar’. Ela viu que aquilo surtiu certo efeito, que ela se tornou quase igual a eles. Quando eles a viram de calça comprida, calça de homem, os técnicos comentaram: ‘Oh dona Gilda, a senhora com calças compridas’. Não passou aquela impressão de madame, porque ela era dama. (SPINTTO apud PIZOQUERO, 2006, p. 81).

¹³³ Escreveu e dirigiu *Pinguinho de Gente* (1949) e escreveu, dirigiu e atuou em *Coração Materno* (1951). Seu último filme foi o curta-metragem *Canção de Amor* (1977), no qual assinou a direção e o roteiro.

¹³⁴ LOUCURAS cinematographicas. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 08 de out. 1940. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/084859/36374>>. Acesso em: 23 out. 2020.

Já Mario Peixoto se lembra que, quando da primeira paralisação de *Onde a Terra Acaba* (1931), devido a desavenças entre ele, o então diretor, e Carmen Santos, atriz e produtora:

Ela botou botas, calça comprida, camisa de *cowboy*, um lenço amarrado no pescoço, pegou uma lancha e veio para Mangaratiba. Foi para a estação. Era noite de São João, havia um baile em Ibicuí na casa desse tal homem que tinha sete filhas bonitas, e que eu namorava uma delas, Adalgisa. Então por telefone ela me disse: “Mário, você vem pra cá já e vai voltar para a ilha comigo para continuar meu filme porque senão eu vou aí e acabo com tudo”. (PEIXOTO apud PESSOA, 2002, p. 126)

É muito significativo o fato de terem de se vestir como “homem, para poder comandar”. A cineasta Norma Pontes, falando sobre a dificuldade da mulher de se colocar no mercado de trabalho afirmou em matéria para a *Manchete* que:

A situação da mulher, no cinema como em qualquer outro ramo, é a mesma. Pode haver exceções, como eu mesma, que só tive esse problema uma vez. Mas, à medida que você é exceção, você está sendo aceita porque trabalha como um homem. Ou seja, você deixa de ser você, para se tornar, em matéria de capacidade, um fenômeno equivalente. (PONTES apud PEREIRA, 1972, p. 139).

A matéria é de 1972, mas, olhando para a pesquisa de Paula Alves, publicada em 2011, vemos que, ainda que a situação tenha melhorado, a mulher atrás das câmeras, ou no comando, continua como exceção no cinema brasileiro. Segundo Alves (2011), entre 1961 e 2010, do total de filmes produzidos e lançados no Brasil, apenas 6,87% foram dirigidos por mulheres e 2,32% em parceria com homens.

Mesmo nos EUA que, como vimos no primeiro capítulo, em determinado momento diretoras foram a regra, e não a exceção, assim que o cinema começou a guinada para o industrial e passou a envolver grandes somas de dinheiro, as mulheres perderam espaço. De acordo com Mahar (2006), a única diretora com carreira concreta após essa mudança foi Dorothy Arzner que, entre 1927 e 1943 dirigiu 16 longas metragens: 10 para a *Paramount* e 6 como *freelancer* para a *RKO*, *United Artists*, *MGM* e *Columbia*. Arzner, que começou digitando roteiros, passando para *script girl*, editora e também roteirista, revelou incrível capacidade nas diferentes funções e conseguiu em 1927, na *Paramount*, sua oportunidade de estreia como diretora, com *A Mulher e a Moda* (*Fashions for Women*). Arzner era conhecida por conseguir realizar bons filmes com baixo orçamento e procurava, a todo custo, evitar que o fato de ser mulher fosse visto como um diferencial. Para Judith Mayne, segundo Mahar (2006),

uma combinação particular garantiu que ela continuasse tantos anos como diretora mesmo após a função ter sido associada ao sexo masculino:

Arzner era uma lésbica que usava o cabelo escuro cortado curto e penteado para trás e exibía sobrancelhas grossas, sem maquiagem, sapatos baixos e muitas vezes usava gravata [...] Esse seu estilo, sua economia como diretora, e a competência [...] permitiram que ela entrasse no totalmente masculino ranking de diretores americanos. Arzner pode não ter sido realmente um dos meninos, mas sua recusa em chamar voluntariamente atenção para o fato de que ela era uma mulher minimizou o desafio ideológico que ela apresentava à definição masculina de direção. (MAYNE apud MAHAR, 2006, p. 207, tradução nossa).

Em outras palavras, de acordo com Mahar, “Arzner se safou como diretora porque o cinema de Hollywood poderia continuar sendo um mundo masculino, mesmo com Dorothy Arzner nele.” (MAHAR, 2006, p. 207, tradução nossa). Após a saída de Arzner, somente nos anos de 1970 é que as mulheres começam a reaparecer em certo número como diretoras em Hollywood e, entre 1980 e 1990, elas dirigiram o equivalente a cerca de 1% “do produto mainstream de Hollywood” (MAHAR, 2006, p. 208, tradução nossa).

Exceção ou regra, fato é que mulheres trabalham com cinema desde o seu advento. Durante esta pesquisa de doutorado, conhecemos o nome de uma série de pioneiras que tiveram participação ativa nas mais variadas esferas do meio cinematográfico no início do século XX. Algumas tiveram suas trajetórias exploradas em livros como as já mencionadas Alice Guy, Lois Weber, Elvira Notari, Dorothy Arzner, Mary Pickford, Mimí Derba, Lotte Reiniger e Carmen Santos, por exemplo. Outras aguardam na escuridão de arquivos, em documentos, páginas de diários, jornais e revistas, em cartas, na memória de familiares e outras fontes, que suas histórias ganhem luz. Ainda há muito a se iluminar a respeito de Jacyra Martins da Silveira, Cleo de Verberena, mas esperamos ter conseguido algo satisfatório nesse primeiro levantamento a seu respeito. Desejamos também, ao término deste doutorado, que as mulheres do nosso cinema, incluindo aquelas das quais ainda não temos conhecimento, sejam o foco de novas pesquisas pois, algo que levamos com certeza deste estudo é que a história, em seus diferentes setores, é muito mais colorida e plural do que um dia imaginamos.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

A VIUVA. O mysterio do dominó preto. A confissão da viuva. *A Noite*, Rio de Janeiro, 08 mar. 1912. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/907>. Acesso em: 02 jul. 2020.

_____. O mysterio do “dominó preto”. A viuva termina sua confissão. *A Noite*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1912. Disponível :<http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/915>. Acesso em: 03 jul. 2020.

ALMANACH da Commarca do Amparo - 1914. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/707252/4076>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

ALVES, Paula. *O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero*. Dissertação (Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais) - Escola Nacional de Ciências Estatísticas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Rio de Janeiro, 2011

AMARAL, Marcela. Alice Guy and the narrative cinema: narrativity and pioneering in the early cinema. In: BULL, Sofia; WIDDING, Astrid Söderbergh. (orgs.). *Not so silent*. Women in cinema before sound. Estocolmo: Stockholm University Press, 2010.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina. Cavalcanti. (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papius, 2017a.

_____. A role in which the work is not completely passive. Eva Nil, Miss right now (1927), and women’s work in Brazilian silent cinema. *Feminist media histories*, California, v. 3, n. 4. 2017b.

_____. A star system created by fans: Pernambucan cinema in the 1920s. In: BERGFELDER, Tim; SHAW, Lisa; VIEIRA, João Luiz. *Stars and stardom in Brazilian cinema*. Oxford: Berghahnbooks, 2017c.

_____. O Cinema em Pernambuco (1900-1930). In. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018a.

_____. “Cinema como evento”: atrações de palco e tela no cineteatro Santa Helena em São Paulo (1927). *Significação*, São Paulo, v. 45, n. 49, jan-jun. 2018b.

AZEVEDO, Veruschka de Sales. *Cinema e sociabilidade nas cidades do café*: Franca e Ribeirão Preto (1890 – 1930). Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A./Embrafilme, 1978.

BICALHO, Maria Fernanda Batista. The art of seduction: representation of women in Brazilian Silent Cinema. *Luso-Brazilian Review*, Madison, n. 01, v. 30, 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3514194?read-now=1&seq=1#metadata_info_tab_contents>. Acesso em: 19 mar. 2020.

BULL, Sofia; WIDDING, Astrid Söderbergh. (orgs.). *Not so silent*. Women in cinema before sound. Estocolmo: Stockholm University Press, 2010.

BRIDGES, Melody; ROBSON, Cheryl. (orgs.). *Silent women: pioneers of cinema*. Londres: Supernova Books, 2016.

BRUNO, Giuliana. *Streetwalking on a ruined map: cultural theory and the city films of Elvira Notari*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

CAVALCANTE, Alcilene; BARRENHA, Natalia Christofolletti. ¿El rey há muerto? Breve panorama sobre as cineastas argentinas e seus filmes. In: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.

CESARINO, Flávia. As ruidosas mulheres do cinema silencioso. In: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CONDE, Maite. *Consuming visions: cinema, writting and modernity in Rio de Janeiro*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012.

_____. Consuming visions: female stars, the melindrosa and desires for a Brazilian film industry. In: BERGFELDER, Tim; SHAW, Lisa; VIEIRA, João Luiz (orgs.). *Stars and stardom in Brazilian cinema*. Oxford: Berghahnbooks, 2017.

CORRÊA, Martinho. O Mysterio do Dominó Preto. In: VEIGA, Miranda (org.). *O Commentário*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1926, v. 2.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, José Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo: Global Editora, 2001.

D.B.. A tragedia do Dominó Preto. Chegam à “A Noite” inúmeras cartas impressionantes. Algumas testemunhas? *A Noite*, Rio de Janeiro, 02 mar. 1912. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/885>. Acesso em: 01 jul. 2020.

DALL’ASTA, Monica; GAINES, Jane. Constellations: past meets present in feminist film history. In: GLEDHILL, Christine; KNIGHT, Julia. (orgs.). *Doing women’s film history*. Reframing cinemas, past and future. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2015.

DOIN, José Evaldo de Mello. *Capitalismo bucaneiro: dívida externa, materialidade e cultura na saga do café (1889-1930)*. Tese (Livre Docência em História) – Universidade Estadual Paulista, Franca, 2001.

FRADINGER, Moira. Women in argentine silent cinema. In: GAINES, Jane; VATSAL, Radha; DALL’ASTA, Monica. *Women Film Pioneers Project*. Nova York: Columbia University Libraries, 2014. Disponível em: <<https://wfpp.columbia.edu/essay/writing-the-history-of-latin-american-women-working-in-the-silent-film-industry/women-in-argentine-silent-cinema/>>. Acesso em: 04 mai. 2020.

_____. Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano. Josefina Emilia Saleny (1894-1978). *Cinémas d’Amérique Latine*, n. 22, 2014. Disponível em :< <https://journals.openedition.org/cinelatino/731>>. Acesso em : 25 set. 2020.

FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese (Doutorado em Comunicação, Imagem e Informação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

_____. O início da legendagem de filmes no Brasil. *Matrizes*, São Paulo, v. 9, n. 1, jan.- jun. 2015.

_____. O Cinema no Rio de Janeiro (1914-1929). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

GAINES, Jane. *Pink-slipped*. What happend to women in the silent film industries?. Urbana: University of Illinois Press, 2018.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GLEDHILL, Christine; KNIGHT, Julia. (orgs.). *Doing women’s film history*. Reframing cinemas, past and future. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2015.

GONZAGA, Alice. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GRIEVESON, Lee. *Policing cinema: movies and censorship in early-twentieth-century America*. Berkeley: University of California Press, 2004.

GODOY, José Eduardo. Apontamentos para a história do cinema em Amparo. *Os Amparenses*, Amparo, 2017. Disponível em: < <http://www.osamparenses.com.br/apontamentos-para-a-historia-dos-cinemas-em-amparo/>>. Acesso em: 14 abr. 2020.

HAMBURGER, Esther. A expansão do “feminino” no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.15, n.1, 153 -175, 2007.

_____. *O Brasil antenado. A sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

HANSEN, Miriam. *Babel and babylon: spectatorship in America silent film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

HEFFNER, Hernani. Olhar Feminino/Olhar Estrangeiro. In: TAVARES, Mariana. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014.

JÚNIOR, Araken Campos Pereira. *Cinema Brasileiro (1908-1978): longa metragem*. Santos: Casa do Cinema Ltda., 1979.

LESLIE, Marsh. *Brazilian women's filmmaking: from dictatorship to democracy*. Urbana, Chigaco and Springfield: University of Illinois Press, 2012.

LIMA, Roberto Pastana Teixeira. *A cidade racional – Amparo: um projeto urbanístico do “oitocentos”*. Amparo: Faculdade de Ciências e Letras Plínio Augusto do Amaral; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1998.

LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

MAFUD, Lucio. Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919). *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA)*, n. 6, out. 2017. Disponível em:< <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1383>>. Acesso em: 25 set. 2020.

MAHAR, Karen Ward. *Women filmmakers in early Hollywood*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau. (org.). *História da vida privada no Brasil 3*. República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

MCMAHAN, Alison. Alice Guy Blaché. In: GAINES, Jane; VATSAL, Radha; DALL'ASTA, Monica. *Women Film Pioneers Project*. Nova York: Columbia University Libraries, 2013. Disponível em: <<https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-alice-guy-blache/>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIQUEL, Ángel. *Mimí Derba*. Cidade do México: UNAM, 2000.

MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.

NETO, Antônio Leão da Silva. *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

NORONHA, Jurandyr. *No tempo da manivela*. Rio de Janeiro: Brasil-América; Kinart Cinema e Televisão; Embrafilme, 1987.

O AMIGO fiel. O myterio do dominó preto. Outra carta do “Amigo Fiel”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 06 mar. 1912. Disponível:<http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/899>. Acesso em: 02 julh. 2020.

O ESTUDANTE. Um mysterio. A denuncia de um caso extranho. Realidade ou fantasia?. *A Noite*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1912. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/865>. Acesso em: 30 jun. 2020.

_____. Um caso extranho. O mysterio do dominó preto. Complica-se a situação do estudante. *A Noite*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1912. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/877>. Acesso em: 01 jul. 2020.

_____. O mysterio do dominó preto. Nova carta do “Estudante” e... uma photographia! *A Noite*, Rio de Janeiro, 05 mar. 1912. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/895> Acesso em: 02 jul. 2020.

_____. O mysterio do dominó preto. O “Estudante” sepulta o cadaver. *A Noite*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1912. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/348970_0d1/923>. Acesso em: 02 jul. 2020.

O MARIDO. O mysterio continua. Mais duas cartas extranhas. O supposto marido da supposta vitima escreve à “A Noite”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1912. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/869>. Acesso em: 01 jul. 2020.

O MYSTERIO do Dominó Preto. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/11767>>. Acesso em: 21 mai. 2020.

PESSOA, Ana. *Carmem Santos. O cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PINTO, Helder de Moraes. *Entre a casa e a rua: uma história da mocidade de Diamantina-MG no final do século XIX*. 2016. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

PIZOQUERO, Lucilene Margarete. *Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979)*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

PRADO, José Maria do. *Memórias do cinema paulista: 1896-1981*. São Paulo: datiloscrito depositado na Cinemateca Brasileira, 1981.

RABELLO, Aristides. El misterio del dominó. *La novela semanal*, Buenos Aires, 06 jun. 1921. Disponível em: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/resolver?identifier=IAI0000513E00C10000&field=MD_IAIPURL>. Acesso em: 19 mai. 2020.

RUVOLI, JoAnne. Frances Marion. In: GAINES, Jane; VATSAL, Radha; DALL'ASTA, Monica. *Women Film Pioneers Project*. Nova York: Columbia University Libraries, 2013. Disponível em: <<https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-frances-marion/>>. Acesso em: 19 fev. 2020.

SALT, Barry. *Film style and technology: history and analysis*. Londres: Starword, 2009.

SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHPUN, Mônica Raísa. *Les années folles à São Paulo: hommes et femmes au temps de l'explosion urbaine (1920-1929)*. Paris: l'Harmattan/IHEAL, 1997.

_____. *Beleza em jogo: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20*. São Paulo: Boitempo editorial, 1999.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.25, n°49, p. 153-174, 2005.

_____. Fazer um filme em São Paulo nos anos 1920: o caso de “Às Armas” de Octávio Gabu Mendes. *Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual (Rebeca)*, Campinas, ano 4, ed. 8, 2015.

SILVA, Zélia Lopes da. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: metamorfoses de uma festa (1923-1938)*. São Paulo: Editora Unesp; Londrina: Eduel, 2008.

SINGER, Ben. *Melodrama and modernity: early sensational cinema and its contexts*. Nova York: Columbia University Press, 2001.

SLIDE, Anthony. *The silent feminists: america's first women directors*. Laham: Scarecrow Press, 1996.

SMITH, Sharon. Women who makes movies. *Women and Film*, Santa Monica, v. 1, n3-4, 1973.

SOUZA, Carlos Roberto de. O Cinema em São Paulo (1912-1930). In. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 174-223.

SOUZA, Carlos Roberto de.; FREIRE, Rafael de Luna. A chegada do cinema sonoro ao Brasil. In. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

_____. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros*. São Paulo: Editora Senac, 2016.

_____. Os Primórdios do Cinema no Brasil. In. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 16-51.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n.51, 2006.

SUK, Lena Oak. *Becoming modern at the movies: gender, class and urban space in twentieth-century Brazil*. Tese (Doutorado em Filosofia na História) - Emory University, Atlanta, 2014.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Mulheres e direção cinematográfica na América Latina: uma visão panorâmica a partir das pioneiras. In: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.

TUÑÓN, Julia. Adriana and Dolores Ehlers. In: GAINES, Jane; VATSAL, Radha; DALL'ASTA, Monica. *Women Film Pioneers Project*. Nova York: Columbia University Libraries, 2013. Disponível em: < <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-adriana-and-dolores-ehlers/> >. Acesso em: 29 set. 2020.

UMA AMIGA da victima. A tragedia do Dominó Preto. Chegam à “A Noite” innumeras cartas impressionantes. Algumas testemunhas? *A Noite*, Rio de Janeiro, 02 mar. 1912. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/885>. Acesso em: 01 jul. 2020.

_____. O mysterio do “dominó preto”. Mais algumas indicações sobre o mysterio. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1912. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/919>. Acesso em: 03 jul. 2020.

VASCONCELLOS, Evandro Gianasi. *Entre o palco e a tela: as relações do cinema com o teatro de revista em comédias musicais de Luiz de Barros*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

JORNALÍSTICAS

A TELA em revista. *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 51, 16 fev. 1927. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/2142>>. Acesso em: 19 fev. 2020.

ARMANDO. Resenha Animadora. *A Gazeta*, São Paulo, 12 jan. 1931. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/763900/34360>>. Acesso em: 15 mai. 2020.

AS MULHERES sabem tudo ... Uma grande directora de scena da Paramount. *A Gazeta*, São Paulo, 27 out. 1927. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/26145>>. Acesso em: 19 fev. 2020.

AS NOVIDADES da Cinedia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1932. Disponível em:<<https://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 01 dez. 2020.

CINE jornal. *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 set. 1926. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/090972_07/22599>. Acesso em: 08 abr. 2020.

CINEMA. *Folha da Manhã*, São Paulo, 25 jan. 1931. Disponível em:<<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=26946&keyword=domino&anchor=4521318&origem=busca&originURL=&pd=0be2b1c28c4bd21748eda37361d292d2>>. Acesso em: 02 set. 2020.

CINEMA. *O Radical*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1932. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/830399/1773>>. Acesso em: 29 set. 2020.

CINEMA Brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 08 ago. 1928. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/162531/5765>>. Acesso em: 13 mai. 2020.

_____. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1932. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/162531/14055>>. Acesso em: 14 ago. 2020.

_____. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 06 abr. 1932. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/162531/14174>>. Acesso em: 14 ago. 2020.

CINEMA do Brasil. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1931. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/162531/12069>>. Acesso em: 18 set. 2020.

CINEMA do Brasil. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/12744>>. Acesso em: 30 set. 2020.

CINEMAS. *Diario Nacional*, São Paulo, 30 jan. 1931. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/213829/12061>>. Acesso em: 02 set. 2020.

CINEMAS. *A Gazeta*, São Paulo, 23 fev. 1931. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/763900/34794>>. Acesso em: 17 set. 2020.

CLÉO!... *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, 11 out. 1932. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/084859/21731>>. Acesso: 30 set. 2020.

FALECIMENTO *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1953. Disponível em:<<https://acervo.oglobo.globo.com>>. Acesso em: 01 dez. 2020.

HA UMA grande diferença entre Mary Pickford e Mrs. Douglas Fairbanks *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 113, 25 abr. 1928. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/5100>>. Acesso em: 19 fev. 2020.

HERCULANO, Felipe Alexandre. Velha Sé. *Sampa Histórica*, São Paulo, 2018. Disponível em:<<https://sambahistorica.wordpress.com/2018/11/09/velha-se-2/>>. Acesso em: 06 mai. 2020.

JEANERE, René. Mulheres cineastas. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, n. 44, 01 nov. 1951. Disponível em:< <http://memoria.bn.br/docreader/084859/55474>>. Acesso em: 19 fev. 2020.

JOG. Ramon é Ramon, Barrymor é Barrymore e... eu sou eu!.... *Folha da Manhã*, São Paulo, 26 fev. 1931. Disponível em:<<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=26972&keyword=Ramon&anchor=4523018&origem=busca&originURL=&pd=c1fb8852a90e710f3ecfe07c387c9c22>>. Acesso em: 11 set. 2020.

LABIOS sem beijos primeira produção Cinedia será distribuída pela Paramount". *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 245, 05 nov. 1930. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/11331>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

LIA Torá vae aparecer. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 nov. 1929. Disponível em:<http://memoria.bn.br/docreader/089842_03/42900>. Acesso em: 19 jun. 2020.

LIMA, Pedro. Filmagem Brasileira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 54, 09 mar. 1927. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/162531/2252>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

_____. Cinema Brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 207, 12 fev. 1930. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/9515>>. Acesso em: 11 jun. 2020.

_____. Cinema Brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 208, 19 fev. 1930. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/9558>>. Acesso em: 06 mai. 2020.

_____. A estrela Lia Torá regressa do firmamento de Hollywood. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 09 jan. 1932. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/003581/6304>>. Acesso em: 19 jun. 2020.

LOIS WEBER. *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 23, 04 ago. 1926. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/162531/890>>. Acesso em: 19 fev. 2020.

MALICIA. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1931. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/162531/12089>>. Acesso em: 11 set. 2020.

MORENO, Bastos. *A província*, Recife, p. 2, 8 jun. 1930.

NO PARATODOS. *A Gazeta*, São Paulo, 04 fev. 1931. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/763900/34628>>. Acesso em: 01 set. 2020.

O DOMINÓ preto e sua direcção. *Folha da Noite*, São Paulo, 22 jan. 1931. Disponível em: < <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=40764&keyword=Cleo&anchor=4669060&origem=busca&originURL=&pd=4d95dedf939c0bbcd9f84a9af7702de8>>. Acesso em: 15 set. 2020.

O FEMINISMO triumph. Uma mulher como directora de scena na Paramount. *Correio Paulistano*, São Paulo, 17 jan. 1927. Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/090972_07/24406>. Acesso em: 19 fev. 2020.

O IDEAL de Lois Weber. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1934. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/162531/16631>>. Acesso em: 19 fev. 2020.

O MASCULINO de "it". *Cinearte*, Rio de Janeiro, 06 jun. 1928. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/162531/5369>>. Acesso em: 11 set. 2020.

OPERADOR. Pergunte-me outra *Cinearte*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1932. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/162531/13863>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

_____. Pergunte-me outra *Cinearte*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1932. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/162531/14211>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

_____. Pergunte-me outra *Cinearte*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1932. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/26280>>. Acesso em: 28 set. 2020.

OS ESTADOS Unidos ... *Cinearte*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1932. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/26659>>. Acesso em: 19 fev. 2020.

OS ORDENADOS de Hollywood. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 03 mar. 1926. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/1>>. Acesso em: 19 fev. 2020.

PEREIRA, Miguel. *As cineastas*. O Brasil já tem várias mulheres de câmara na mão (e algumas idéias na cabeça). Manchete, Rio de Janeiro, 28 out. 1972. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/004120/127696>>. Acesso em: 20 out. 2020.

PEREIRA. *Os Amparenses*, Amparo, 2016. Disponível em: <<http://www.osamparenses.com.br/pereira/>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

ROSA, Ary. A primeira directora do cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 222, 28 mai. 1930. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/10207>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

_____. O 'pagé de Iracema'. *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 273, 20 mai. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/12439>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

REDUZINDO à expressão mais simples. *Para todos*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 176, 1922. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/124451/6288>>. Acesso em: 19 fev. 2020.

STOPINSKY. Os compositores e o cinema. *A Gazeta*, São Paulo, 5 fev. 1931a. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/34640>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

_____. Semana Brasileira. *A Gazeta*, São Paulo, 06 fev. 1931b. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/34652>>. Acesso em: 02 set. 2020.

_____. Labios sem beijos. *A Gazeta*, São Paulo, 11 fev. 1931c. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/34687>>. Acesso em: 30 set. 2020.

_____. O mysterio do dominó preto. *A Gazeta*, São Paulo, 25 fev. 1931d. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/34815>>. Acesso em: 12 set. 2020.

_____. Já temos um cinema!. *A Gazeta*, São Paulo, 27 fev. 1931e. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/34845>>. Acesso em: 02 set. 2020.

THEATROS. *A Gazeta*, São Paulo, 04 set. 1931. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/763900/36728>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

THEATROS. *A Gazeta*, São Paulo, 07 set. 1931. Disponível em:<
<http://memoria.bn.br/docreader/763900/36748>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

UM REFINADO malandro. *Correio Paulistano*, São Paulo, 12 nov. 1928. Disponível em:<
http://memoria.bn.br/docreader/090972_07/29422>. Acesso em: 27 mar. 2020.

UMA DIRETORA de fitas brasileiras. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 05 fev. 1930.

UMA ESCRITORA da tela. *Diário Nacional*, São Paulo, 16 nov. 1929. Disponível em:<
<http://memoria.bn.br/DocReader/213829/8287>>. Acesso em: 08 abr. 2020.

YORK, Cal. *Plays and Players. Photoplay*, mar. 1917.

DOCUMENTAÇÃO DE ARQUIVOS

CAMARGO, Marcos. *Troca de e-mails com a autora*. São Paulo: Arquivo Pessoal, 2018.

DUMAS, Emílio. *Depoimento para Adhemar Gonzaga*. Rio de Janeiro: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga, s.d.

GONZAGA, Adhemar. *O misterio do dominó preto*. Rio de Janeiro: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga, s.d.

_____. *Informações sobre a valsa-canção*. Rio de Janeiro: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga, s.d.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Anotações sobre o Mysterio do dominó preto*. São Paulo: Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes/Cinemateca Brasileira, s.d.

_____. *Áudio de palestra proferida no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Arquivo do Prof. Carlos Augusto Machado Calil, 1973.

HEFFNER, Hernani. *Troca de e-mails com a autora*. São Paulo: Arquivo Pessoal, 2017/2020.

JUNIOR, Aláude Soares. *Conversas com a autora*. São Paulo: Arquivo Pessoal, 2019.

MELANI, Cesar. *Carta a Pedro Lima*. São Paulo: Arquivo Pedro Lima/Cinemateca Brasileira, 27 jan. 1930.

_____. Equipe técnica e elenco de *O Mysterio do Dominó Preto*. Rio de Janeiro: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga, s.d.

MELANI, Judith. *Entrevista concedida à autora*. São Paulo: Arquivo Pessoal, 2017.

MELANI, Rodolfo. *Entrevista concedida à autora*. São Paulo: Arquivo Pessoal, 2018.

MELANI, Semiramis. *Troca de e-mails com a autora*. São Paulo: Arquivo Pessoal, 2018.

SANTOS, Augusto. *Letra da valsa canção para o filme O Mysterio do Dominó Preto*. Rio de Janeiro: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga, s.d.

SUSSUARANA, Zeze. *Crítica O Mysterio do Dominó Preto*. Rio de Janeiro: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga, s.d.

TELA, João da. *Ora, o seu Nelson!....*. Rio de Janeiro: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga, s.d.a.

_____. *Uma carta a Cléo de Verberena*. Rio de Janeiro: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga, s.d.b.

_____. *Peço a palavra*. Rio de Janeiro: Acervo Cinédia/Alice Gonzaga, s.d.c.

XIMENES, Sergio Barcellos. *Troca de e-mails com a autora*. São Paulo: Arquivo Pessoal, 2018.

ANEXOS

O Mysterio do Dominó Preto (1912), de Aristides Rabello

Episódio 1 – Um mysterio? “A Noite” recebe uma estranha missiva, revelando um caso tétrico. Romance ou realidade? *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1912. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/857>. Acesso em: 01 jul. 2020.

Um mysterio ?

“A Noite” recebe uma estranha missiva, revelando um caso tétrico

Romance ou realidade?

Os nossos leitores vão ler uma narração estranha, alguma coisa parecida com as alucinantes paginas de Poe. É uma carta, que hoje nos chegou pelo correio da manhã, simples, sem a menor indicação de sua procedencia.

Apenas pudemos verificar, pelo carimbo postal, que essa phantastica missiva foi deitada em alguma das caixas do centro da cidade. Cremos que nenhum Sherlock poderia, diante dessas folhas de papel, cobertas de uma calligraphia firme, e desse envelope commum, descobrir o menor fio para a elucidação de um caso que, a ser verdadeiro, é um dos mais emocionantes que se têm dado desta cidade.

Não nos cumpre, por enquanto, sinão transcrever «ipsis literis» a mysteriosa carta, que é escripta com certo apuro de linguagem:

«Sr. redactor.

Venho pedir a publicação das linhas que se seguem, nas quaes me proponho a narrar um facto extraordinariamente melindroso e que me collocou na mais afflictiva das situações: imagine, Sr. redactor, que tenho desde meia noite de terça-feira de Carnaval, occulto no meu pobre quarto de estudante, o cadaver de uma distincta senhora da nossa mais alta sociedade! Neste momento em que lhe escrevo esta carta, com o fim de provocar que se desvende uma parte do mysterio de que se reveste o caso, o cadaver da formosa e conceituada senhora está occulto dentro do meu guarda-roupa, formolisado, ainda vestido com seu dominó preto.

Ninguém sabe, ninguém suspeita que eu, um pacato rapaz, estudante do quinto anno de medicina, guardo em meu quarto singello de uma casa de commodos, o corpo sem vida de uma dama distincta, á qual muito por alto conhecia e qua a mim só se dirigiu para solicitar um soccorro medico, num momento em que não podia lançar mão de outro processo para se livrar de um mal brusco que a accommetteu na Avenida, terça-feira de Carnaval.

Como é terrivel o meu caso! Uma senhora casada, levianamente phantasiada de dominó, pede-me que a soccorra por se sentir bruscamente enferma; cavalheirosamente, presto-me a servil-a. Entro no seu automovel e acompanho-a em rumo de sua casa; a senhora receia que o marido a veja phantasiada, não tem coragem de se dirigir para o lar; porém, entra em um estado angustioso de suffocação. Passa o automovel, que nos conduzia pela porta da minha residencia; tenho em meu quarto alguns medicamentos, tenho ether sulfurico, que era o que me parecia necessario na occasião. Conduzo o dominó até o meu quarto; emprego todos os meios de que pude lançar mão. A senhora entra em convulsões, geme; agonisa e morre no meu leito!

Que situação, Sr. redactor! Eu, inteiramente innocente, ameaçado de ser tido por um scelerado; eu que não me recusei a prestar um pequeno serviço a uma senhora, correndo o perigo de passar por seu amante... Porque ninguém duvidaria em crer que si uma senhora vem a fallecer no quarto de um homem, é porque mantinha com esse homem relações amorosas. Entretanto, juro, Sr. redactor, juro deante de Deus e deante de minha honra, que jámais mantive com a senhora em questão, mais do que ceremonias relações de cumprimento.

Mas, que devia eu fazer em semelhante caso? Ir communicar á policia que se achava morta em meu quarto uma senhora conceituada, vestida de dominó? Era envolver o

meu nome num escandalo pavoroso; era fazer cahir sobre mim as maldições do marido e as suspeitas da sociedade por mais que eu jurasse a minha innocencia. Por outro lado, que devia fazer do cadaver?

Situação melindrosa! Demorar-me em comunicar o facto á policia, seria comprometter-me completamente; guardal-o para sempre, seria um absurdo que ninguem pensaria. Então, Sr. redactor, não sei mais que idéas tive na minha angustia: abri o guarda-roupa e escondi dentro delle o cadaver da senhora.

Allucinado, á luz do gaz, deitei-me ao comprido em minha cama e comecei a reflectir sobre a melhor maneira de me sahir da situação compromettedora. Vinham-me idéas loucas! Pensava em fugir para longe, deixando o cadaver no guarda roupa, deixando o meu quarto abandonado, deixando tudo; mas haviam de descobrir a morta e eu ainda mais compromettido ficaria.

Pensei em correr á casa do marido, narrar-lhe como o facto se passou exactamente: mas temia que o marido não acreditasse em minhas palavras.

Pois será possível que uma senhora que se phantasia occultamente e vem morrer no quarto de um homem, deixe de ser a sua amante?

Demais, Sr. redactor, a senhora tinha morrido victima de um envenenamento; era a minha convicção, muito embora ella não soubesse explicar como se envenenára, quando lhe perguntei, em sua qfillecção, si havia ingerido alguma droga. Mas, os symptomas eram de um envenenamento por arsenico: havia um crime, que os legistas revelariam. Qual o autor? Eu, certamente; eu, que não pedia soccorros medicos para a doente, eu que a deixei morrer em meu leito, eu que a occultei. Não poderei entregar o cadaver, não poderei revelar quem sou: além de passar por amante de uma senhora casada, passarei por assassino!

Mas, Sr. redactor, em tudo ha uma esperança; depois de tantos dias de uma agonia moral terrivel, sem ter para confidente de minha original desgraça sinão um amigo fiel, que me auxiliou na formolisação do cadaver, resolvi dirigir esta carta ao vosso jornal, afim de que o verdadeiro culpado nesse crime tenha compaixão de mim e declare publicamente que, pelo menos, eu sou innocente!

Estou certo que a pobre senhora foi envenenada... E sabe por quem, Sr. redactor? Pelo seu verdadeiro amante, com o qual ella se encontrara por uma combinação perfeitamente romantica; este homem é criminoso.

Estou certo que a pobre senhora foi envenenada... E sabe por quem, Sr. redactor? Pelo seu verdadeiro amante, com o qual ella se encontrara por uma combinação perfeitamente romantica; este homem é criminoso.

Conheci o seu nome, revelado pela infeliz senhora, e sei que elle esteve poucos momentos antes, na confeitaria que está situada na extremidade da Avenida, opposta ao obelisco.

Revelarei o nome deste amante criminoso, embora tenha elle nos punhos os galões de militar, si depois de conhecido o final do drama de que elle foi o actor mais perverso, não se responsabilisar pelo seu acto.

Eu é que não posso continuar nesta situação; e para que os que me lêem se convençam de minha absoluta innocencia, entro a narrar como e onde encontrei a senhora, descreverei as scenas que se passaram desde esse momento até agora, revelarei o que ella me narrou de sua aventura e, si o criminoso não se apiedar da minha sorte, declararei por extenso o seu nome.»

Episódio 2 – Um mysterio. A denuncia de um caso extranho. Realidade ou fantasia? *A Noite*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1912. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/865>. Acesso em: 01 jul. 2020.

UM MYSTERIO

A denuncia de um caso extranho

REALIDADE OU FANTASIA?

Com a mesma calligraphia da precedente, recebemos hoje nova carta sobre a mysteriosa denuncia que nos trouxeram sabado. Diz-nos o missivista, que se assigna o estudante.

«Vou narrar-lhe, Sr. redactor, com todas as minucias e com a clareza que me é possivel na terrivel conjunctura em que me encontro, como se passou o drastico caso:

Estava eu, mais ou menos pelas nove horas, postado ao fim da Avenida, nas proximidades do obelisco, contemplando o desfilar das carruagens do bello curso de terça-feira. Já fatigado pelas batalhas de lança-perfumes que travara desde a tarde, dei os meus companheiros, e esperava sozinho, a passagem de um certo automovel em que vinha, resplandecente de graça e belleza, aquella a quem dedico o maior dos affectos, a moça a quem amo.

Observava curiosamente todos os automoveis que se approximavam devagar chegando do extremo opposto da Avenida. Quando passava alguma familia que me despertasse a attenção, deliciava-me esguichando sobre as senhoras, o meu Rodo com granitmas; assim alegremente e despreocupado, fluctuando naquella prazer tão leve das embriaguezes ethereas, vejo aproximar-se um automovel escuro, forrado de um panho cinzento, no qual se recostava um dominó preto, de capuz levantado, e que parecia dormir, de tal modo offegava, elevando o peito a cada inspiração.

Este modo de respirar é peculiar ás mulheres, pois que os homens têm a inspiração subdominab; e tambem por seu abandono nas almofadas do automovel, pelo tamanho dos pés que se mostravam sob o debrum de menina do longo dominó, pelas mãos po-

queninas (uma dellas trazia uma luva preta) não tive duvidas de que se tratava de uma mulher phantasiada.

Vendo-a dormir, no meio da ruidosa alegria do Carnaval, jocosamente galguei o estribo do automovel e tentei despertar-a com esguichos de lança-perfumes e com esta pilheria:

— Aqui não se póde dormir, belleza!

O dominó ergueu-se um pouco, pareceu encarar-me por detraz da mascara que lhe cobria todo o rosto e exclamou com uma voz perfeitamente feminina e natural:

— Doutor, soccorra-me! Entre no automovel... Não diga nunca que me viu assim. Eu o conheço... O senhor me conhece... Estou mal, muito mal!

Confesso que não reconheci aquella voz anciosa, muito embora o seu timbre, a sua entonação, me revellasse ser o dominó uma senhora educada; porque a voz, por si mesma é o bastante para indicar a classe social a que pertence uma pessoa. Aquella era uma voz avelludada e branda, e que me vibrou no ouvido como uma supplica infantil.

— Que tem, minha senhora?—interroguei, abrindo a portinhola do auto e assentando-me ao lado della.

— Estou mal... muito mal! Se poder me soccorrer sem perguntar quem sou, será um procedimento digno... Leve-me para longe... Dê-me um remedio!

Ordenei ao «chauffeur» que tocasse pela rua do Catete, onde existem muitas pharmacias, e jurando ao dominó feminino que não teria a curiosidade de saber o seu nome, perguntei-lhe o que sentia, ao mesmo tempo que o contemplava vorazmente, tentando penetrar naquelle mysterio.

De velludo negro, salpicado de estrellinhas amarellas, o dominó tinha o capuz inteiramente erguido, occultando o cabello e quasi todo o rosto da mulher; a golla era debruada de arminho e movia-se á respiração agitada da enferma, quando o collo alçava ou baixava. De arminho era a barra do dominó, um pouco levantada então, e deixando vêr os pés delicados de mulher, calçados com sapatos de verniz rasos, brilhando em cada um delles, uma pequena fivella dourada.

As meias pareciam-me de seda e eram pretas; mas, não podendo os aspectos tão geraes daquelle traje carnavalesco satisfazer á minha curiosidade involuntaria, eu fitava anciosamente a mascara negra de setim, o laço de fita branca que pendia do capuz (único traço característico daquelle dominó preto) e a mão descalça, que deixava ver um delgado fio de ouro ligando a pulseira ao anel.

Mas ao mesmo tempo interrogava ao dominó sobre o seu mal bruceo e ouvia-lhe as explicações vagas. E enquanto o automovel se libertava da fila dos outros automoveis, para ganhar o Caffete, ella me disse que era casada e que se phantasiara, por extravagancia, ás occultas do marido. Tinha ido encontrar-se com «alguem», que também se achava phantasiado; este «alguem» escrevera-lhe uma carta á machina de escrever, conforme o seu habito, marcando um encontro ao fim da Avenida, junto ao mastro da Prainha.

Ella devia ter um laço branco no capuz e a outra pessoa um laço azul; encontraram-se, de facto, e reconheceram-se pelos laços de fita.

Tambem era negro o dominó do outro phantasiado: se alguma pessoa notou que dous dominós, um mais alto e mais robusto, com um laço azul no capuz, e outro mais baixo e delicado, com um laço branco, estiveram rapidamente numa confeitaria da Prainha, tomando um refresco, terá visto, sem duvida, a senhora que hoje está morta no meu quarto e ao homem que a matou, traçoceiramente, lançando veneno em seu copo de laranja!

Porque, senhor redactor, este alguém era um homem, era o amante da desgraçada senhora, que, a um convite seu por meio de uma carta a machina, annunciando falsamente perigos que ambos corriam, es-

quece levemente os seus deveres e obedece amorosamente ás ordens do amante perverso, indo de dominó, encontrar-o em ponto determinado.

Eu tenho razões para accusar a este homem, porque, felizmente, acha-se em meu poder a carta que elle escreveu á sua victima; ella nada me revelou, e foi mesmo a Providencia que lhe inspirou trazer ao geio a carta traiçoeira. Pelo que ella me narrava durante o trajecto da Avenida ao Caffete, o seu encontro com o dominó de laço azul, fôra rapido, inexplicavelmente rapido e quasi mudo; porque desde que se encontraram, o dominó de laço azul fez com o dedo indicador o signal de que não deviam fallar, fazendo crêr que corriam o risco de serem reconhecidos.

Entraram na confeitaria, enquanto o automovel, sahindo da fila, foi esperal-os por detraz do mastro, junto ao mar.

A um convite, sussurrado no ouvido, resolveu ella tomar uma laranja, mesmo porque sentia grande sede; eo refresco apresentava um sabor estranho disse-me ella, a uma interrogação minha.

Era o veneno, senhor redactor! E sabe em que momento o assassino o derramou no copo do infeliz dominó? Num momento em que ella fechara os olhos que receberam, das mãos do proprio assassino um esguicho de lança-perfumes! Porque esta scena se passou, segundo ella me disse, impressionada com a grosseria do homem que aa mava e que lhe visou propositadamente os olhos.

São necessarias outras provas para ficar patente que a pobre senhora foi envenenada pelo amante? E' crível que um homem procure magoar os olhos de uma mulher a quem ama, que vem ao seu encontro em condições tão especiaes, sem que tenha um fim determinado? E como explicar a sua mudez, senão como filha da emoção de que se achava possuido ao premeditar o crime?

E ainda ha mais provas, senhor redactor; mal tomaram o refresco, o dominó de laço azul convidou-a que sabissem da confeitaria e que se mettessem no automovel. Mas em vez de procurarem o automovel que transportara a senhora, tomaram um outro que pertencia ou que fôra alugado pelo amante, avisam ao «chauffeur» da senhora que se podia retirar, e logo depois de alguns momentos, sob o pretexto de ir

dispensar e pegar o automovel que a morta alugara, o dominó de laço azul salta do automovel, dizendo que a encontraria depois, junto ao theatro Municipal.

Vinha só, a infeliz senhora; como o auto que a transportava mal podia andar, devido ao accumulo de vehiculos ao longo do obelisco. Contra a sua expectativa, o amante não a encontrou junto ao theatro Municipal; já então, ella se sentia incommodada. O mal aggravou-se, a respiração tornava-se difficil; attribuia o seu incommodo ao calor que lhe causava o dominó de velludo, muito embora por baixo delle só houvesse um «peignoir» de mol-mol branco, ou a alguma crise nervosa.

Quando a descobri, nas circumstancias que narrei no começo desta, também supuz que se tratasse de um mal passageiro. Tentei, todavia, persuadi-la de que devíamos bater á porta de uma pharmacia, á rua do Caffete; mandei parar o automovel, porém ella se recusou terminantemente a se medicar na pharmacia, temendo que viesse a ser reconhecida.

Continuámos a girar sem destino; ella piorava, queixava-se de um sabor acre na bocca e de fortes dores vagas no peito ou no estomago. Tomei-lhe o pulso que estava aguiladissimo e o coração batia vertiginosamente; cada vez a respiração se tornava mais anciosa...

Entretanto, ella não queria se dirigir para casa, receiando encontrar o marido; passando junto á minha residencia, insisto para que ella venha até o meu quarto. Já estava tão fraca e prostrada que não poudo resistir: quasi a levo carregada pelas escadas acima.

Deito-a em meu leito, supplico-a que tire a mascara de setim para lhe fazer aspirar o ether sulphurico, ella obedeceu e recuei, verdadeiramente espantado!

Era uma senhora distinctissima, da mais alta sociedade, e que eu conhecera apenas em dois bailes em casa de uma familia amiga! Imagine o meu espanto e a minha responsabilidade! Imagine, senhor redactor, a minha agonia naquelles momentos em que o unico protector da senhora enferma, era eu, pobre estudante, que não possuia outros recursos além do ether e que só tinha para lhe suavisar o goffrimento, a minha cama de rapaz e a agua de minha

bilha de barro! E imagine o horror de minha situação, quando vejo a distincta e bella senhora entrar em agonia franca e morrer tragicamente no meu proprio leito!

Expliquei, na primeira carta, como se afigurava melindrosa para mim, a presença do cadaver de uma mulher casada em meu quarto; já declarei que a morta está occulta em meu guarda-roupa, formolisada, a espera de que se desvendem os mysterios deste crime, afim de que fique provada a minha innocencia, ou melhor, a parte realmente digna que me coube neste drama horrivel.

Como disse, só um amigo fiel, que tive necessidade de pôr ao facto deste mysterio, para me auxiliar na conservação do cadaver, sabe quem sou: procurei apenas narrar os factos principaes, para demonstrar a minha absoluta innocencia. O verdadeiro criminoso, não se responsabilizando pelo seu acto, terá o seu nome declarado por extenso á policia e aos jornaes... A carta que elle escreveu a sua victima marcando o encontro, é sufficiente para demonstrar a sua culpabilidade: se, depois de publicadas estas linhas, elle não se explicar publicamente, remetterei ao seu jornal, senhor redactor, a propria carta traiçoeira!

Não poderei viver por mais tempo, de baixo de tal impressão, conservando o cadaver de uma senhora em meu quarto.

Dispenso-me de entrar em outros pormenores, porque meu unico fim escrevendo esta carta ao seu jornal, é provar que não tive a menor culpa de se ter dado a triste morte no meu quarto, e de que sei o nome do amante fatal.

Sei que ainda serei incriminado pelo seguinte: tendo me apoderado de um documento tão precioso para demonstrar a minha innocencia, como o era a carta, por que não fui levar logo o caso ao conhecimento da policia? Ah, senhor redactor, unicamente porque a encontrei no dia seguinte, quarta-feira de cinzas, pelas nove horas da manhã, quando já tinha feito incisões no pescoço da morta, para descobrir a carotida; afim de injectar nella a solução de formol! A incisão poderia parecer feita com outro fim, e eu seria responsabilizado. Que o assassino me livre dos meus tristes cuidados se não quer se ver denunciado publicamente. —O estudante.

Episódio 3 – O mysterio continua. Mais duas cartas extranhas. O supposto marido da supposta victima escreve à “A Noite”. A Noite, Rio de Janeiro, 27 fev. 1912. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/895>. Acesso em: 02 jul. 2020.

MYSTERIO CONTINUA

Mais duas cartas extranhas

O SUPPOSTO MARIDO DA SUPPOSTA VICTIMA

ESCREVE À “A NOITE”

Recebendo as mysteriosas cartas sobre o caso extranho de uma senhora fallecida na terça-feira de carnaval, da maneira mais mysteriosa, procurámos, por todos os meios ao nosso alcance, apurar quaesquer vestígios de veracidade que pudesse ter a téntrica denuncia. Devemos dizer com lealdade que nada conseguimos averiguar de positivo.

O que é certo, porém, é que as cartas continuam a nos chegar, e, si a mesma mão as tem tracado, teremos de convir em que o mysterioso missivista dispõe de grande habilidade calligraphica; e em que, embora se trate de um simples romance, lançado ao publico de modo tão original, estas cartas nem por isso deixam de offerecer grande interesse.

Continuaremos, portanto, a inseril-as, curiosos, também nós, de ver até onde chegarão ellas e que fim terá um cadaver occulto em um guarda-roupa, no quarto de um estudante.

As de hoje são duas: a primeira, sem assignatura alguma, afigura-se escripta pelo supposto marido da victima; a segunda, com a classica assignatura de «Leitor assiduo», tão conhecida dos nossos jornalistas, parte de individuo que se apresenta como testemunha do incidente que o mysterioso correspondente diz ter occorrido na avenida Rio Branco.

A primeira dessas cratas diz o seguinte:

Sr. Redactor:

Não era minha intenção tornar publica a desgraça que fulminou o meu lar, na terça-feira, 20, dia de carnaval, se o miseravel, que, além de desencaminhar a minha mu-

lher do caminho da honra, não começasse a escrever cartas mystificadoras para o vosso jornal, no intuito de me desnoitear em pesquisas que jamais pensei eu fazer para descobrir o paradeiro da que me deshonrou.

Guarda e miseravel! Que indigno individuo este que, não satisfeito de seduzir a esposa de um homem respeitavel, vem anonymamente, sob a capa de estudante, propalar a sua infamia pela imprensa!

Para que tecer ao redor do seu acto vil um romance pedantesco e falso? Para que inventar que a victima de sua conquista indigna se achava morta, assassinada por outro amante? Miseravel! Tu a tens ali bem viva, occulta em não importa que prostibulo, e vens phantasiar que ella se achava morta no quarto de um estudante. Eu não desconfio quem sejas, porque jamais suspeitei de que a minha mulher fosse tão indigna; mas agora, em vista do seu desaparecimento, esteja ella morta ou viva, exista ou não exista o estudante que guarda o seu cadaver ainda vestido de dominó, tenho a dolorosa certeza de que ella era tão infame quanto o homem que a seduziu.

Não cogito de saber se existe ou não a verdade na correspondencia do «estudante» porque só me interessa saber se a minha mulher era fiel ou si não o era: e o facto do seu desaparecimento, exactamente na terça-feira de carnaval, basta-me para que eu lhe dedique o maior dos despezos. Contudo, li escrupulosamente tudo o que escreveu o misshvista anonymo: e descobri tantas contradicções em suas palavras, que cheguei á absoluta certeza de que o misshvista mysterioso é o verdadeiro assassino, caso esteja realmente morta a mulher que me trahiu.

Basta citar um pequeno trecho da primeira parte da sua carta, publicada no sabado; diz o infame que a senhora phantasiada lhe revelou o nome do amante com quem se fôra encontrar, na Avenida. Já na segunda parte de sua carta, publicada hontem, o desgraçado declara que ella não lhe revelou nada e que elle soube do nome do supposto amante assassino, porque descobriu no seio da morta, quando a formosava, a carta á machina de escrever, marcando o «rendez-vous». Bastava esta contradicção para este individuo que guarda um cadaver no guarda-roupa (si é que a trahidora está morta) bastava isto para ser elle arrastado á barra do Tribunal!

Se mataste a victima de tua sanha amorosa, bandido, serás arrastado á cadeia! Se estás inventando este drama para me desnoitear em pesquisas, estás perdendo o teu tempo, porque sou bastante ativo e honrado para não empregar meios de fazer voltar para minha companhia a mulher que se enlameou nesta aventura, e que nem se dignou de me deixar um bilhete comunicando a sua resolução indigna.

Guardei até hoje a minha dôr e o meu nojo em grande segredo, tentando contemporizar as cousas, para não rebentar o escandalo da fuga de minha mulher; esperava encontrá-la algum dia para definir a nossa situação, matando-a, como exige a sociedade nestes casos, ou divorciando-a. Mas se tive taes delicadezas de sentimento, a ponto de explicar ás pessoas de nossas relações, que extranhavam a ausencia de minha mulher, que ella se achava ausente em uma cidade de verão, o bandido que a seduziu, ou que a matou vem pela imprensa vangloriar-se do seu crime! Só me admira que este refinado maroto

ninda tivesse o cuidado de não revelar o nome da victima de sua conquista ou de seu envenenamento, muito embora tenha se referido a um fio de ouro que ligava a pulseira ao anel da senhora e ao «peignoir» de molmol branco; foi o meio que achou para me fazer reconhecer no dominó que descreveu parvamente, a desgraçada que me abandonou, levando apenas a roupa do corpo, como se a consciencia lhe doesse sem levar as suas roupas e as suas joias.

Bandido, tu serás descoberto e entregue á justiça! E eu te previno que se declarares o nome da senhora que me trahiu ou mesmo o meu nome, serás assassinado como um cão, no dia em que eu conseguir te arrancar a mascara do anonymato!»

...

Quando acabavamos de ler essa carta, chegava-nos a segunda, nos seguintes termos:

Sr. Redactor d'A NOITE:

Saudações.

Venho trazer ao conhecimento de V. S. que eu vi qualquer coisa do grande crime que o moço tem communicado pelo seu jornal.

Quando li no sabbado, toda aquella historia tão exquisita, fiquei meio assim, acreditando e sem acreditar na innocencia do estudante que esconde o corpo da senhora casada; porém, lendo hontem os pormenores da historiada, vi que as cartas delle tem alguma coisa de verdade, porque eu assisti perfeitamente a seguinte scena: na terça-feira de carnaval, mais ou menos pelas dez horas da noite, eu vinha pela rua do Cattete, depois de ter levado para casa uma filhinha pequena que não podia ficar

apanhando sereno na rua, e voltava para a avenida, onde a minha familia estava vendo o carnaval. Fiquei depois num poste de parada, esperando um bonde, quando estacou quasi perto de mim um automovel trazendo um dominó preto e um rapaz alto, de bigode rapado, claro e até bonito. O rapaz vestia uma roupa de casemira escura e tinha chapéo de pafna; si o dominó preto usava um laço branco no capuz, como diz o que escreveu para a NOITE, eu não reparei, por isto não digo que sim.

Nesta occasião o moço parecia discutir com o dominó preto, segurava no seu braço e estava em pé dentro do automovel; o «chauffeur» veio abrir a portinhola e esperava que os dous freguezes descessem, porque elle não tinha ajudante. Depois de algum tempo, o moço parou de discutir, assentou-se, o «chauffeur» voltou para o seu logar e o automovel seguiu correndo para os lados do largo do Machado.

Lendo hontem a NOITE foi que comprehendendo que esta scena se passou quando o estudante queria bater na porta de uma pharmacia, para dar remedio ao dominó preto; na verdade o facto se passou deante da «Pharmacia Central». Eu não pude ouvir o que elles diziam, mas supponho que só esta informação que dou póde orientar a policia para descobrir a casa do estudante.

Se eu suspeitasse de alguma coisa, teria verificado o numero do automovel, mas quem havia de advinhâr?

Sem querer dar opinião, acho que o «chauffeur» do tal automovel podia indicar a casa onde vivem o dominó e o rapaz; se elle não foi ainda procurar a policia, é porque tem medo de que lhe aconteça alguma. Será cúmplice?

De V. S. — LEITOR ASSIDUO.

Episódio 4 – A historia do dominó preto. Novas e interessantes cartas são dirigidas à “A Noite”.
A Noite, Rio de Janeiro, 28 fev. 1912. Disponível em: <
http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/873>. Acesso em: 02 jul. 2020.

A HISTORIA DO DOMINO' PRETO

**Novas e interessantes
cartas são dirigidas
à “A Noite”**

Muitas foram as cartas que hontem e hoje recebemos sobre o mysterioso e complicado caso do «Dominó Preto», sendo-nos impossivel publical-as todas de uma vez.

Como ainda hontem dissemos, iremos inserindo essas correspondencias, quando mais não seja, pelo interesse que ellas despertam.

Hoje estamparemos duas, que nos vieram de procedencias diversas.

A primeira é a de pessoa que se assig-nou «Manuel da Cêra».

**Em que se discute a nar-
ração do «Estudante»**

Sr. Redactor: — Tenho acompanhado com vivo interesse o estranho caso do estudante que tem em um guarda-roupa o cadaver de uma mulher phantasiada. O caso mais parece... uma phantasia.

Como, porém, o facto narrado não pertence ao numero das cousas impossiveis, permiti-reis que emitta sobre esse myste-rio, a minha opinião.

Ha, na propria narração do «estudante» detalhes curiosissimos.

Diz elle, por exemplo, que estando na Avenida Rio Branco junto ao obelisco, viu aproximar-se um automovel escuro, forrado de um panno cinzento, no qual se recostava um dominó preto, de capuz levantado, e que parecia dormir, de tal modo offegava, elevando o peito a cada inspira-ção e que «pelo seu abandono nas almofa-das do automovel, PELO TAMANHO DOS PÉS QUE SE MOSTRAVAM SOB O DE-BRUM DE ARMINHO DO LONGO DOMI-NO' etc. etc. não teve duvida de que se tratava de uma mulher phantasiada».

Ora, Sr. Redactor, quem estiver nas cal-çadas da Avenida, mesmo em dias de movi-mento normal, nunca poderá vêr os pés de quem esteja dentro de um automovel quen-

do esse automovel tinha a portinhola fechada, como o proprio «estudante» mais adiante confessa.

Nem se diga que elle subiu no estribo do auto e só nessa occasião olhou para os pés da dama, porque, da propria narração feita se deprehende que elle só subiu ao estribo depois de «ter visto» os mimosos pés do dominó preto. Como este, outros detalhes parecem denunciar a simples estrutura de um romance.

Mas, admittamos que o não seja; que tudo seja verdade.

Porque esse «estudante» não denuncia claramente o facio! á policia?

Com receio de ser accusado? Não é crível, porque sel-o-á a todo o tempo. Quer se apresente hoje, quer amanhã, quer daqui a um mez (periodo maximo de resistencia da formolisação feita no cadaver) sobre elle hão de pezar pelo menos suspeitas de criminalidade, até que o caso se desvende por completo. Demais, conhecendo o «estudante» o nome do tal amante da fita azul, o seu primeiro cuidado deveria ser a divulgação desses nomes.

Esperar que o amante, que suppõe ser o assassino, se denuncie, é uma ingenuidade, senão mesmo uma tolice! Si o «estudante» innocente, tem medo de se comprometter e prefere ter no quarto o cadaver dessa mulher, como espera que o assassino, que está solto e que a estas horas já terá fugido, venha se apresentar como criminoso?

Si o fizesse seria um imbecil!

Ainda mesmo com a ameaça de ser o seu nome publicado, elle não se apresentará, porque, apresentando-se, terá confessado o crime, e esperando a denuncia do «estudante» poderá a todo o tempo dizer: «Sou innocente. O meu accusador, verdadeiro criminoso, engendrou essa historia, levado por desaffeição á minha pessoa, para tirar sobre mim a responsabilidade de seu crime!»

O tal «estudante» é, pois, Sr. Redactor ou um insano, ou um imbecil.

Dada a hypothese de que o caso seja veridico, acredito que elle não seja o assassino mas tem uma grande e irrecusavel responsabilidade.

Está contribuindo, inconscientemente, para a fuga do verdadeiro autor do crime.

Está demorando a acção da Justiça. Está tornando cada vez mais difficil a constatação do envenenamento, porquanto o corpo dentro em breve entrará em decomposição porque não é embalsamado. Mais ainda.

O «estudante» vai ser odiado por muita gente.

Exemplo: os vendedores de vélas de cêra, eu e os meus collegas de negocio, que já teriamos vendido algumas vélas, si o cadaver não estivesse, ás escuras, dentro de um guarda-roupa!

Outro, que deve estar massado com o caso, é o Dr. Miguel de Carvalho, digno provedor da Santa Casa, que desde sabbado está com uma rica eça e um caixão de primeira classe, promptos para o dominó preto, que o malvado «estudante» mantém ainda insepulto! Além disso, os vendedores de moveis de segunda mão se sentem prejudicados com a idéa do «estudante», porque ninguém mais comprará guardas-roupas com receio de levar para casa aquelle que está servindo de sepultura provisoria do dominó preto.

Vê o carissimo Redactor que esse «estudante» com o seu silencio inexplicavel, está cavando em torno de si, um largo círculo de antipathias. E cada um dos prejudicados será um accusador do homem do guarda-roupa.

Ifa ainda a analysar um ponto da ultima narração do vosso curioso missivista.

Diz elle que o assassino é o amante, porque foi o amante quem escreveu á dama o tal bilhete de convite. Mas é o proprio estudante quem diz que o bilhete estava escripto á machina. E' o caso de perguntar: fuisse bilhete seria mesmo do tal-

amante, ou teria sido um «truco» do proprio marido da senhora, para pillhal-a em flagra de adulterio?

E nesse caso, o envenenador não será o marido?

E' a versão mais provavel: 1º) porque o marido até hoje não denunciou a ausencia da mulher, o que é bem exquisito; 2º) porque o dominó de laço azul se manteve sempre calado, com receio que a mulher lhe conhecesse a voz e descobrisse o engano em que cahiu; 3º) porque, mais ao marido que ao amante, aproveitaria o desaparecimento dessa mulher.

Cumpra, pois, quanto antes, que o tal «estudante», si não é um «fiteiro» (e os cinemas já existem em abundancia) venha dizer: 1º quem é a tal morta do guarda-roupa; 2º quem é o marido da mesma; 3º quem é o amante do dominó preto de laço azul.

Si não o fizer, acredite, Sr. Redactor que o homem é um simples desoccupado, que pensou em divertir-se á custa dos vossos leitores que são tantos quantos, tendo cursado uma escola, moram nesta grande e heroica cidade.

A publicação desta carta muito penhorará ao vosso leitor assiduo — MANOEL DA CERA.

O que diz uma supposta testemunha anonyma

E diz o seguinte a segunda carta:

S. Redactor:

Tenho acompanhado com grande interesse a historia do envenenamento da senhora casada e que está morta no guarda-roupa de um estudante.

Como tenho ouvido muitas pessoas attribuirem a autoria do crime ao rapaz que tem escripto para o seu jornal, no intuito de fazer uma acção que me parece de justiça, venho declarar que notei realmente os dous dominós pretos, quando tomavam

o refresco na confeitaria a que se refere o missivista.

Notei, de facto, que um dos dominós, o mais baixo, isto é, a victima, tinha um laço de fita branca no capuz; o outro, mas alto, tinha tambem um laço que já não me lembro se era azul ou róxo. Mas que estiveram assentados a uma mesa, durante uns dez minutos, tomando um refresco é verdade; tambem é verdade que o dominó mais alto deu uma bisnagada de lança-perfume nos olhos do dominó mais baixo, o de laço branco, o que me despertou muito a attenção. Si durante este momento o dominó mais alto lançou qualquer veneno no copo do outro confesso que não vi; póde ser, porque me lembro bem que apenas o dominó de laço branco tomou o seu refresco, por um canudinho que se mettia por baixo da mascara. O mais alto, isto é, o que deu a bisnagada, deixou o copo intacto; lembro-me bem. Que estiveram mudos durante o tempo em que se assentavam á mesa da confeitaria, tambem é verdade; tanto que um companheiro me chamou a attenção para aquelle silencio, dizendo que, para ficar como peixe, era melhor a gente não vestir phantasia. Estavam calados, devéras!

Depois que elles sahiram da confeitaria, não os vi mais, nem por sombra; e se venho declarar o supra-dito, é porque o estudante alludiu ao caso da bisnagada nos olhos, aos laços de fita dos dominós, ao refresco que tomaram, e ao silencio que mantinham na confeitaria. Vi dous dominós pretos, exactamente assim; por isto estou convencido que o estudante se acha innocente, e que o dominó mais alto, isto é, o amante, foi o assassino do infeliz dominó preto. — UM INFORMANTE.

P. S. Não assigno aqui o meu nome todo, para não ser incommodado pela policia, que ha de querer o meu testemunho, no laquerito que abrir ou que não abrir. — O MESMO.

Episódio 5 – O mysterio do dominó preto. Complica-se a situação do “Estudante”. A Noite, Rio de Janeiro, 29 fev. 1912. Disponível :<http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/877>. Acesso em: 02 jul. 2020.

O mysterio do Dominó Preto

Complica-se a situação do «Estudante»

—Fizíamos desde hontem, para publicar, diversas cartas sobre a historia do dominó preto, todas curiosissimas. Devemos, porém, dar hoje preferencia a uma nova carta da pessoa que se assigna «O estudante», carta evidentemente escripta ante-hontem e que só hontem nos chegou ás mãos,

Eis o que diz «O estudante»:

Sr. Redactor:

Imagine o meu estado de espirito ao escrever estas linhas, depois de ter lido aquella carta brutal em que o marido da senhora a quem soccorri desinteressadamente, desfere sobre mim as mais vis injurias, attribuindo-me o desaparecimento e a morte de sua mulher! Veja como estava eu armado de razões, não querendo revelar o drama desenrolado no meu quarto, por temer as fúrias irreflectidas do homem lubriado pela esposa!

Já agora, depois que o marido mostrou as suas disposições e o modo de pensar relativos ao homem que generosamente amparou a sua senhora moribunda, estou mais do que nunca resolvido a só revelar quem

sou, para entregar o cadaver á policia, quando não pairarem mais duvidas, levissimas que sejam, sobre o meu procedimento em caso tão tragico!

O marido investiu sobre mim, dizendo que eu estava tecendo um romance pedantesco e falso em torno de um acto vil, que pratiquei; se ha pedantismo em minha linguagem, que culpa tenho eu de não saber escrever de outra maneira? Quanto a ser falso o que tenho relatado, isto é, dizendo que a pobre senhora está morta, quem m'o dera a mim que o fosse!

Emfim, estou perdendo o meu tempo respondendo ao homem que tão justamente se mostra indignado; demais, não sabendo elle quem sou e não tendo a menor razão para accreditar que seja verdade tudo quanto tenho escripto, calo-me a este respeito. Apenas faço notar que a contradicção que elle observou entre a minha primeira carta e a segunda, não é o bastante para comprometter a mim, como não comprometteria a qualquer outra pessoa em minhas ao Vós; demais, trata-se de uma falha

comum nas pessoas que escrevem debaixo da impressão em que tenho tantos motivos para estar!

O meu interesse, quando estrevi para um jornal, não foi outro, senão o de obrigar o verdadeiro assassino a se responsabilizar pelo seu acto, sob pena de ter o nome declarado; está claro que eu não contava com semelhante declaração, porque não ha nenhum criminoso que, para salvar alguém, confesse o seu crime. Mas, para a minha defesa pessoal deante do marido e da sociedade, eu precisava tornar publico o meu papel na horrivel tragedia, afim de ficar bem clara a minha innocencia, na hypothese (tudo é possível no mundo!) de virem a descobrir que se dera uma morte por envenenamento em meu quarto. E se não revelei immediatamente o nome do criminoso, foi porque o amigo fiel, a quem já me tenho referido, pensando mais lucidamente do que eu, achou melhor que procurassemos nos entender directamente com elle, pois seria o melhor modo para verificar as suas disposições, depois de conhecido o desfecho do seu acto.

Ora, senhor redactor, e o que me leva a utilizar-me novamente do seu jornal, é justamente uma nova inquietação que cahiu sobre o meu espirito, já tão abalado nestes tormentosos dias, com o desaparecimento deste amigo fiel, desde hontem, ao meio dia!

Que lhe terá succedido, santo Deus! Elle, que se mostrou de uma dedicação sem egual, desde o momento em que imporei o seu auxilio, tendo sahido do meu quarto, hontem, ao meio dia, não mais voltou e nem sequer me escreveu um bilhete, deixando-me uma angustia indescriptivel!

Começo a perder o animo, suppondo que terão suscitado de alguma cousa, e que o amigo fiel se ache detido pela policia; tremo, imaginando que o assassino do dominó preto lhe tenha armado alguma cilada, porque já não me illudo a respeito do meu incognito! O assassino sabe onde moro, senhor redactor, o assassino não póde deixar de saber onde está occulto o cadaver de sua victima!

E sabe porque cheguei a esta conclusão? Devido á carta hontem dirigida ao seu jornal e assignada por «Leitor assiduo»; este misivista anonymo, honesta pessoa

relatou muito lealmente o que se passou entre mim e o dominó preto, em frente á Pharmacia Central. Se o seu testemunho trouxe-me um grande contentamento, pois que veio corroborar o que relatei em minha ultima carta, ao mesmo tempo me fez pensar muito no papel do «chauffeur» que nos conduziu até á minha residencia; de facto, este «chauffeur» sabe onde é a minha morada.

O «Leitor assiduo» attribue-lhe uma cumplicidade, da qual eu não duvido agora; como explicar o seu desaparecimento da porta de minha residencia, pouco depois que eu e o dominó preto descemos do automovel? Nem me lembrara mais do «chauffeur», quando a senhora expirou no meu quarto; e, na agitada e tormentosa noite que passei, a idea de que o automovel que nos conduzia, devia ainda estar á porta, não me passou pela cabeça! São estas falhas de ponderação, quando o espirito se abala profundamente, que revelam muitas vezes os mysterios.

Mas o «chauffeur» desapareceu, é a verdade, e guarda silencio. Como o «Leitor assiduo» eu pergunto tambem: será elle cumplice?

Eis porque já vou perdendo o animo, eis porque tremo pelo amigo fiel que desapareceu desde hontem.

Como receio que esteja elle sendo victima de alguma coacção, por parte das autoridades ou do assassino, devo declarar aqui que o seu papel em caso tão triste, foi o de simples operador; se é crime guardar um segredo para não comprometter um amigo, elle é criminoso pela amizade! Meu fiel amigo, talvez tu leias esta carta; conheço o teu character e tu conheces o meu... Pois bem, fiel amigo, em nome da nossa amizade eu te peço, eu te supplico que, se estás soffrendo alguma humilhante coacção devido á parte nobilissima que tomaste nesta tragedia para me salvar, declares o meu nome, a minha residencia e tire-te de mais cuidados!

Não somos criminosos, devemos confiar na Justiça. Bem sei que morrerias sem revelar uma particula do mysterio: mas agora, desde que te imploro em nome da nossa amizade, que confesses toda a verdade, no caso de estares soffrendo por minha causa, espero que me attenderás!

Desculpe-me, senhor redactor, se nesta carta que lhe dirijo faço exhortações ao amigo fiel; porém, qual o outro meio de me dirigir a Elle? Escrevendo-lhe, para sua residencia? Mas se elle desapareceu de toda parte! Mandei hontem um portador a sua casa e lá o informaram que o meu amigo não dormiu em casa. Não creio que me tenha abandonado, depois de tantas provas de amizade, antes de liquidarmos o caso pavoroso que me tortura.

Foi elle mesmo que se offereceu para tomar, hontem, a seguinte providencia: ir á Posta Restante do Correio Geral, verificar se havia alguma carta para R. C. A., iniciaes suppostas, com as quaes assignei uma carta dirigida ao official de Marinha, cujo nome, por extenso, assigna a carta fatal encontrada sob o corpete do dominó cadaver.

Não narrei ainda e nem posso narrar, para não levantar suspeitas, inconvenientes por enquanto, como vim a saber que o nome do amante pertencia a um official de Marinha... Era tão evidente a sua culpabilidade, a carta assignada com dous nomes demonstrava tão claramente quem era o dominó de laço azul que se encontrára com o de laço branco, que eu e o amigo fiel chegámos a raciocinar muitas vezes assim: pela clareza das provas, pelos vestigios evidentes, talvez este official não seja o assassino!

Comtudo, achici bom escrever-lhe uma carta, para que elle visse que o amante sobre quem recalhiam as minhas accusações, era elle, não outro. Pois bem, senhor redactor! O amigo fiel foi hontem á Posta Restante procurar a resposta de minha carta e não mais voltou! Delle, nem noticias!

Imagine o meu tormento, guardando sozinho o guarda-roupa transformado em atau'de; não me afasto do quarto um só momento, e, nas vezes que o faço, a minha afflicção é redobrada! Não ousa encerrar os outros moradores da casa de commodos, pois que vivo a temer que elles já tenham suspeitad'a de qualquer cousa; cabisbaixo, ando como um criminoso. Qualquer ruido me assusta.

Quando o menino que me traz a marmitta das refeições bate á porta do quarto, os meus cabellos se põem de pé e eu tremo como se foss' um acelerado que recata a

fôrca! Uma voz que vibra mais alto, na rua; os passos dos hospedes, pelos corredores; o apito do guarda-nocturno, tudo, tudo me assusta! Ainda tenho nos ouvidos as lamentações, os gemidos da senhora, quando stertorava em meu leito; a minha retina guarda a impressão do seu terrível aspecto quando os vomitos e as convulsões a tomavam!

Bem sei que todos os hospedes da casa estavam nas festas da Avenida, na hora em que se deu a morte tão ruidosa em meu quarto; eu mesmo fiz a limpeza do assoalho, mudei toda a roupa da cama, apaguei todos os vestigios de uma agonia por arsenico; o cheiro do formol é tão fraco, que perguntando ao menino da marmitta, se elle notava algum aroma estranho no meu quarto, elle me respondeu que não.

Quando eu e o amigo fiel procedemos á formolisação do cadaver, retirámos sem bulha, os livros que enchiam duas mesas que possuo e collocamol-as, unidas pelas cabeceiras, no meio do aposento: o cadaver foi estendido nellas, cautelosamente, silenciosamente... Fizemos a operação sem bulha alguma... Depois, tendo recomposto as vestes do dominó, mettemol-o novamente no guarda-roupa a que faço sentinella, como os antigos guardas dos tumulos; de vez em quando, abro-o, levado por um impulso irresistivel, e contemplo a pobre morta, mantida em posição vertical, rigida, amarrada por uma corda que lhe passa por debaixo dos braços e se prende ao varal em que se penduram os cabides.

Só lhe tirei a mascara de setim; o rosto, pelas violencias da agonia, tem uma expressão que me assombra. E com o capuz erguido, o dominó negro dá ao cadaver um pavoroso aspecto de phantasma!

Talvez por estar enfraquecido pelas vigílias, começo a ter medo! E ainda receio pelo amigo desaparecido...

Até quando poderei supportar as minhas torturas e guardar o meu segredo? — O ESTUDANTE.

CORRESPONDENCIA

Mme. H. L. — Como deve ter visto, publicamos todas as cartas que, escriptas em termos, nos são dirigidas sobre este caso. Assim, V. Ex. poderá enviar-nos o que deseja escrever.

Episódio 6 – Nas dobras do mysterio. Complica-se ainda mais o caso do dominó preto. Uma carta do “Amigo Fiel”. A Noite, Rio de Janeiro, 01 mar. 1912. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/881>. Acesso em: 02 jul. 2020.

NAS DOBRAS DO MYSTERIO

COMPLICA-SE AINDA MAIS O CASO DO DOMINÓ PRETO

Uma carta do “Amigo Fiel”

Abrimos hoje espaço a uma carta de pessoa que diz ser o amigo fiel do «Estudante» e cuja extensão não nos permite publicar mais nenhuma:

S. Redactor:

Eu sou o «amigo fiél» a que se tem referido em suas cartas, o meu infeliz collega, tão inesperadamente ferido pelo destino com uma gravissima responsabilidade, quando lhe corria serenamente a existencia, desprovida de cuidados e inquietações, como é o característico desta phase da vida — o tempo de estudante.

Sou o «amigo fiél» por quem elle se mostrou tão inquieto em sua carta hontem publicada. Como si já não lhe bastassem os soffrimentos por que vem passando desde aquella noite em que a fatalidade o presenteou com o cadaver de um dominó, e que elle é forçado a manter occulto no seu quarto, até então um calmo retiro de estudo, de paz e de alegrias juvenis!

A sorte tem sempre as suas ironias amargas, e nunca foi ella tão má e tão ingrata como o foi para o meu bom amigo, escolhendo uma noite festiva, quando todos as pessoas se entregavam ás alegrias desmedidas de um carnaval brilhante, para o envolver nas tramas de uma tragedia mysteriosa, das quaes não ponde até agora se libertar como deseja, tranquillo, innocente e altivo!

Meu caro amigo, não percas o animo!

Li a tua carta angustiosa e, como não posso me communicar directamente contigo, por motivos que vou expor, sou forçado a fazer uso das columnas do mesmo jornal em que relataste o crime de que

foste a victima mais infeliz, no mesmo jornal que publicou a pasmosa carta do marido, a de um missivista que advoga contra ti sob um pseudonymo chocarreiro, em que duas honestas creaturas vieram em teu soccorro com testemunhos que bastam para te absolver perante a consciencia dos que têm lido esta historia, que vas tomando os aspectos de um romance pavoroso, embora seja triste e dura realidade!

E' sómente para ti, caro amigo, que escrevo estas linhas, com o fim de explicar o meu desaparecimento que tão justamente te espanta. Em poucas palavras, vou narrar tudo que se passou desde que sahi do teu quarto para ir ao Correio, em busca da carta que esperavamos.

Sem temer coisa alguma, perguntei ao empregado da Posta Restante:

— Póde verificar si ha carta para R. C. A?

O empregado folheou o livro da Posta e não encontrou carta alguma dirigida a R. C. A.

Muito contrariado, retirava-me do Correio, quando um cavalheiro muito bem vestido, de barba e bigodes rapados, que estava parado junto ao guichet da Posta Restante, bateu-me ao hombro, dizendo:

— Carta para R. C. A?

Não sei porque, tremi! Encarei-o. Elle convidou-me a que nos afastassemos do meio das outras pessoas que procuravam cartas e, á porta, repetiu:

— Para R. C. A?

— Sim! — respondi.

— O senhor é que tem estas iniciaes? Como estas iniciaes tanto são tuas, caro

amigo, como são minhas, por serem suppostas, eu respondi:

— São minhas.

— Pois saiba que eu sou o homem a quem o senhor escreveu. Como vê, em vez de lhe responder pelo Correio, vim em pessoa esperá-lo á Posta Restante!

E ria-se, sarcasticamente. Espantado, eu não sabia o que responder.

— Que quer de mim? — interrogou elle.

— Eu? Quero prendel-o! — respondi seccamente.

— Está bem! O senhor quer prender-me; o senhor commette um crime e accusa-me... E além de criminoso, quer prender a quem nada tem com o facto. Ora, como isto não está direito, eu por minha vez lhe dou voz de prisão!

E seguramo-nos aos braços, um do outro.

— Mas eu tenho provas escriptas contra o senhor! — murmurei, engasgado pela emoção.

— Pois é esta prova que eu exijo que me seja restituída immediatamente! — respondeu elle, com energia.

— Quem é o senhor para me exigir tal coisa?

— Eu? Sou um homem que pôde provar com cem testemunhas que estava ausente do Rio, na terça-feira do carnaval, num baile carnavalesco etc... (e aqui elle pronunciou o nome de uma cidade das serras, que devo calar, por motivos que verá).

— E o senhor — proseguiu elle — é um homem que tem um cadaver em casa e que o occulta aos olhos da policia! Está preso!

Porém, não nos moviamos do lugar. Eu estava profundamente abalado; via por terra os nossos planos, via nosso segredo prestes a ser desvendado!

Por sua vez, o cavalheiro, depois de me dizer aquellas cousas com tanta energia, não se movia e parecia preso de uma indecisão. Depois de um pequeno silencio, disse com mais delicadeza:

— Então, que resolve? Como vê, eu podia chamar logo por aquelle guarda-civil que alli está e remettei-o para a prisão; mas não faço isto... Conversemos com prudencia: é verdade tudo quanto tem sido relatado pela A NOITE?

— E' a pura verdade.

— E' a carta assignada por mim?

— Existe.

— Porque não me entrega esta carta?

— Porque é a prova da innocencia do meu amigo...

— Ah, então o senhor não é o estudante?

Como me denunciava na perturbação, não quiz voltar atraz:

— Sou o seu único amigo que sabe do facto... Auxiliel-o na conservação do cadaver.

— Bem.

R

E o homem indeciso! Não chamava o civil! Não se movia!

— Que prefere então — interrogou afinal — ser denunciado agora ou acompanhar-me até onde eu o queira levar?

— E onde quer me levar?

— Não preciso lhe dizer! Escolha: si me acompanha, nada lhe acontecerá e nem ao seu amigo. Si teimar em não me obedecer, entrego-o áquelle guarda!

Ah! meu amigo! Que poderia eu escolher? Se não obedecesse ao official de Marinha, elle me denunciaria ao civil e todo o mysterio estaria desvendado! Na policia, eu não poderia occultar por muito tempo a minha identidade. Descoberto quem era eu, onde residia etc. era infallivel a tua descoberta, a de tua residencia e, por fim a do cadaver que está no teu guarda-roupa. Quem não conhece as nossas relações de amizade? Ah, caro amigo, eu não podia hesitar na escolha: o segredo não me pertence a mim... Antes soffrer uma humilhação, que te trahir!

— E' escolher, é escolher! — resmungava o homem — Eu, como disse, provo com cem testemunhas que estava em um baile carnavalesco, fóra do Rio, na terça-feira do carnaval! Enfim, como não quero me metter nos escandalos de uma devassa policial, contemporiso as cousas! E' escolher...

— Acompanho-o até onde queira, ainda mesmo que me espere a morte! Antes a minha morte em segredo, do que ser denunciado á policia... O segredo não é meu!

— Então, vamos tomar um automovel que nos conduza ao cães...

Na rua Primeiro de Março, não se fez esperada a passagem de um «Taxi» desoccupado. Mettemo-nos nelle.

— Para o Cães dos Mineiros — ordenou o cavalheiro.

O «chauffeur» tocou o auto e nós, ao lado um do outro não diziamos uma só palavra. No Cães, fomos do auto, que o homem

pagou. A um signal que elle fez para o mar, approxinou-se um pequeno escaler, remado por quatro marinheiros da guarnição de um destroyer da nossa Armada.

— Ao escaler...

Embarcámos. A' força dos remos, a embarcação afastou-se do Cáes.

— Onde me leva? — interroguei então, não sabendo vencer por mais tempo a minha ansiedade, que eu occultava sob a capa de uma indifferença hypocrita.

O official de Marinha respondeu:

— Levo-o para minha casa, na ilha de... (ainda sou forçado a não indicar a localidade, porque esta carta é escripta sob a censura do meu detentor) e não pretendo lhe fazer o menor mal! Não creio bem que o senhor deixe de ser a pessoa que me escreveu, dizendo que o homem que envenenou a senhora, fui eu! Ha uma carta assignada por mim... Como vê, estamos longe de terra! Tenho quatro homens a meu lado: dê-me a carta!

— Ainda que a tivesse em meu poder, não a daria! Pelo seu procedimento, exigindo violentamente a entrega do documento que revelou a identidade do dominó que envenenou o outro, vejo agora que o senhor teme a Justiça!

— Dê-me a carta! — bradou elle, empunhando um revólver.

— O senhor pôde matar-me, porém, isto não basta para fazer desaparecer a accusação que pesa sobre o seu nome! A carta está em poder do meu amigo, e nem diante de mil revólveres apontados ao meu peito, revelarei quem é elle!

Eu estava dramatico, meu amigo, mas o momento convidava para fallar dessa maneira.

— Não quero obter cousa alguma roubando a sua vida. Ameacci-o, julgando-o covarde. Vejo agora que é um rapaz corajoso. Está bem. Não lhe faltará nada em minha casa...

Depois de meia hora de mar, chegámos á ilha em que o official reside. Deixei-me levar até a sua casa: é modesta e confortavel.

— Esteja á vontade... Só não poderá sair e nem chegar ás janellas. Si gosta de livros, posso offerecer-lhe alguns... Não resista, por favor. Noite e dia, estes quatro homens o vigiarão!

E mostrava-me os quatro marinheiros, que me fitavam, ameaçadores

— Pretende deixar-me aqui toda a vida?

— Não — respondeu-me. — Apenas durante o tempo em que pairar sobre mim a ameaça do seu amigo, o que guarda o cadaver.

Eu nada sei do crime. Sou victimá de uma accusação perversa! E como não tenho razões para crer que o senhor não seja o autor das denuncias contra mim, guardal-o-hei sob a minha vigilancia e a destes marinheiros, até que me seja restituída a carta que traz o meu nome!

E começaram para mim as horas de angustia; não temia tanto por minha pessoa, como pela tua. Imaginava as tuas afflicções não me vendo regressar para a tua companhia! Escrever-te, noticiando taes acontecimentos? Seria revelar a tua pessoa, a tua morada, o teu segredo, enfim, porque a carta só poderia ser levada ao Correio pelo official ou por seus marinheiros.

Só quando nos encontrarmos eu te narrarei as minhas extraordinarias impressões nesses dias cruéis, em que fui violentamente afastado do teu convívio e sequestrado da sociedade como um criminoso!

Já não tinha esperanças de te dar noticias minhas, quando hontem, á noite, o official de Marinha leu a tua nova carta relatando o meu desaparecimento.

— Estou convencido agora — veiu elle me dizer — que o senhor não é «o estudante».

A carta dirigida á senhora casada, está com elle ainda... Pois bem, caro senhor! Escreva-lhe dizendo que, se revelar o meu nome como tem ameaçado, lavra contra o senhor, seu amigo e collega, uma sentença de morte!

— Quer que eu lhe escreva, para apaziguar-lhe o nome e a residência? Já lhe disse que prefiro a morte!

— Deixe-se de dramas, rapaz! Escreva para o mesmo jornal que tem tratado do caso tão mysterioso! Eu já tenho uma suspeita... Amanhã dirigirei tambem uma carta á A NOITE explicando a minha parte na tragedia!

Isto acabará bem para mim!

Eis ahí, caro amigo, porque sou obrigado a te escrever por meio de um jornal: sob a coacção em que me acho, não posso dizer outras cousas.

Não corro perigo de vida, e isto já devo te consolar!

Episódio 7 – A tragedia do “dominó preto”. Chegam à “A Noite” innumeras cartas impressionantes. Algumas testemunhas? *A Noite*, Rio de Janeiro, 02 mar. 1912. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/885>. Acesso em: 02 jul. 2020.

A TRAGEDIA DO “DOMINÓ PRETO”

Chegam á “A Noite” innumeras cartas impressionantes

ALGUMAS TESTEMUNHAS?

Na carta que hontem publicámos, a pessoa que se assignou «O amigo fiel» nos avisou de que o official envolvido nesse caso tetrico nos ia dirigir uma carta. Até á ultima hora, não haviamos recebido tal carta. Em compensação, recebemos innumeras outras, algumas das quaes vão insertas abaixo.

Repetimos a declaração de que nos limitamos a publicar as cartas que nos são dirigidas e que encerram uma narração sensacional.

O que diz uma testemunha informante

«Sr. redactor d'A NOITE,

Cordiaes saudações.

Sómente hontem chegou ao meu conhecimento, com a leitura de vosso vespertino, o intricado caso do «Dominó Preto», que tanto vem preoccupando a attenção publica e principalmente a minha de hontem para hoje.

Tendo-me causado estranheza as duas cartas insertas em vosso jornal de hontem, e tendo estas avivado minha memoria relativamente a um facto que presenciei na terça-feira de Carnaval, procurei, com a leitura dos numeros anteriores, inteirar-me do esse candaloso facto.

Depois da referida leitura, fiquei inteiramente convicto de que, involuntariamente, fui testemunha de vista, de parte do occorrido; assim sendo e no intuito de esclarecer mais a trajectoria a seguir pela policia, para uma completa elucidação do caso, resolvi dirigir-vos esta, narrando o que presenciei e o que sei a respeito: Estava postado na noite de terça-feira de Carnaval junto ao abalço da avenida Beira-mar, esperando

ali uma entrevista aprasada) quando assisti ao desenrolar dos factos narrados na carta do «Estudante», na parte relativa ao que se passou ali neste ponto. Ouvi distinctamente as palavras dirigidas pelo «Dominó Preto», ao «Estudante», o que naturalmente me despertou a curiosidade, tendo por esta razão procurado reter de memoria o numero do automovel, (que ainda me lembro) visando encontrá-lo mais tarde entre os vehiculos que compunham o corso, porém, máo grado meu, vi o mesmo desgarrar-se do corso, tomando a direcção do largo da Gloria. Guardo a lembrança nitida dos traços physionomicos do «Estudante» e estou prompto a auxiliar a justiça, caso a policia consiga a captura do «Estudante» e do supposto amante e assassino.

Autorisando-vos a fazer desta o uso que vos convier, sou com a mais alta estima e consideração, vosso dedicado partidario e amigo
A P. Junior.»

Um Sr. D. B. diz ter sido tambem amante da morta

«Sr. redactor,

Desde o primeiro dia em que veio relatada em seu jornal a macabra historia do cadaver de uma senhora, conservado em formol e no guarda-roupa de um «Estudante», tive o presentimento de que se tratava de pessoa a mim não estranha. A carta de hontem, do «Amigo fiel», deu-me a certeza desse presentimento pelos novos dados nella contidos.

Essa mulher foi minha amante!...

Bem sei, Sr. redactor, que ha revelações que indicam pequenez de caracter de quem as faz; bem sei o quanto ha de censuravel, de indigno, de repellente, deante dessa minha revelação, tanto mais quanto não se detem

ella ante uma horrivel desgraça... ante á propria morte!...

E' qua a par dessa confissão que lhe fiz, existe a «paixão-ódio» que nutro, ainda mesmo depois de morta, por essa adoravel creatura, que, prendendo-me num amor fortissimo, amargurou-me a vida por alguns annos. Amiga de novas aventuras amorosas, timbrava ella (era mesmo como que um sport favorito) em provocar o ciúme a quem lhe cahisse nas garras. A muito custo, por esse motivo, deixei-a, para que não me succedesse a necessidade de mata-la...

Acredito, Sr. redactor, que essa senhora foi morta pelo meu «substituto» e não, como se suppõe erradamente, pelo marido, pois elle, mesmo sabendo ter a esposa claudicando, nunca se vingaria pelo assassinato. — Seu D. B.

Outro correspondente faz hypotheses sobre o crime

«Sr. redactor. — Tenho acompanhado com vivo interesse, o caso do «Estudante», que do guarda-roupa o mausoléo de uma muniia semi-authentica. Não lhe gabo o gosto.

Este caso não passa de pura phantasia de qualquer desoccupado, para provar a alguém que com elle convive, que tem quédá para romancista.

Na hypothese de vir a ser verdade, no que não creio, o estudante era o amante e o marido o assassino, que, encontrando provas de que sua mulher era-lhe infiel e conhecedor de todos os maneios que a mulher adoptava para estar com o amante, premedita a vingança, escreve uma carta a machina para não causar suspeita na lettra, convidando-a para um encontro, phantasiados de dominó preto, com as fitas no capuz para melhor se distinguirem.

Uma vez o encontro com o supposito amante na pessoa do marido, convida para tomar um refresco. Este, munido do arsenico, aproveita a occasião em que a victima terra os olhos para livrar-se do lança-perfume que, expressamente, lhe injectou nos olhos para assim a victima não ter receio de beber. Lançado ao corpo o conteúdo, e consummado o acto, separaram-se rapidamente, porque a elle não lhe convinha estar alli muito tempo, fatalmente seria descoberto, quando a victima sentisse os primeiros symptomas.

Uma vez separados, dá-se o facto do encontro com o amante, na pessoa do «Estudante», que já a aguardava áquella hora, não esperando encontrá-la só, mas em companhia do marido, em passeio como qualquer; elle se consolaria com os olhares furtivos, que a

sua ella não deixaria de jogar-lhe. Mas, eis que a mulher, já de volta do sacrificio, reconhece o verdadeiro amante, porque não estava com a cara coberta, e chamou-o para soccorrel-a. O resto já está no dominio publico.

Agora, um conselho ao tal estudante, que espera que a providencia venha em seu auxilio: Sr. Simplorio, queira simular uma pequena viagem, enfarde bem o cadaver com saccos, depois de estar no centro duma praça, chame um carregador que despache na estação de bondes, com destino á casa do marido, com o competente endereço, que o senhor deve saber até de sobra e assim elle receberá o fardo, como si fosse um presente grego. — P. Continho.

Outra testemunha dá preciosas informações

«Sr. redactor.

Deparando hontem no vosso jornal com a noticia sobre o «mysterio do dominó preto» fiquei devéras preocupado por ter sido testemunha de uma scena que se passou segunda-feira na rua 1.^a de Março, scena esta que se relaciona certamente com o que foi narrado pelo «Estudante».

Informei-me do que tinha sido publicado em vosso jornal nos dias anteriores e uma vez ao par do caso é que comprehendí o drama talvez horrivel de que presenciei por acaso uma parte.

Tomei, então, a resolução de escrever á A NOITE, narrando o que vi de modo á justiça poder levantar uma ponta do véo que encobre o caso.

Tinha eu vindo de Nictheroy, onde fôra a negocios e estava á espera de um bonde do Mattoso, proximo aos Correios, quando vi parados na calçada a uns vinte metros de mim, tres homens, um dos quaes vestia fraque, um outro era moço e estava com terno claro, o terceiro era um mulato forte, vestido de «chauffeur» (reparei depois ser o ajudante).

O moço de roupa clara fallava gesticulando com uma carta na mão, carta esta que parecia prender interesse na conversação. O do fraque fallava com energia como que ameaçando o rapaz. O chauffeur conservava-se de parte.

Em certa occasião, o sujeito do fraque olha para os lados e puxa um lenço... Nesse instante passa um bonde, distraindo a minha attenção (ia neile um amigo meu).

Quando torno a volver os olhos para o grupo, velo o moço, parece que preso de uma certigem, nos braços dos dous, um dos quaes

o do fraque, tirou-lhe a carta da mão. Carregaram-no rapidamente para um automovel, que estacionava perto, onde depuzeram o rapaz, embarcando o do fraque e o chauffeur ajudante tomou o seu lugar. Encaminhiava-me para o local quando o auto partiu veloz, deixando atraz de si uma nuvem de fumaça.

Recordo-me agora que era um auto official, pois tinha as armas da Republica; era um landaulet preto.

Esta scena foi tão rapida que não despertou a attenção, sinão a poucas pessoas. Demais, era natural; é facto commum.

Não dei importancia ao incidente, mesmo porque, si tivesse tido alguma suspeita, a qualidade de carro official desvaneceria as desconfianças.

Esquecer-me-lhe, de certo, do facto, si não encontrasse hontem, na A NOITE a local, que me chamou a attenção.

Espero ter sido util á justiça e aos interessados no caso.

Sem mais, sou, Sr. redactor, vosso admirador e amigo obrigado

UMA TESTEMUNHA.

P. S. Estou prompto a auxiliar a justiça, reconhecendo qualquer dos tres individuos de que fallei, caso me sejam apresentados para isso em inquerito policial.

Mesma.»

O que diz uma amiga da defunta

«Sr. redactor.

Tenho acompanhado com grande interesse o mysterioso caso do «Dominó pretos», que o vosso jornal, A NOITE, vem publicando.

E' com grande pesar e immersa na mais profunda dor, que eu venho dizer, achar-se envolvida nelle uma pessoa muito minha amiga que ora serve de reclame dessa revoltante selvageria praticada pelo assassino.

Nunca pensei, Sr. redactor, que no mundo houvesse homem capaz de tão indigno procedimento, não me refiro ao sicario que a matou, este considero-o como um degenerado, que o mundo repelle e que o castigo divino, na sua implacavel justiça, incumbir-se-á de pôr termo um dia; refiro-me ao «Estudante», que a guarda no seu guarda-roupa, formosura, em vespera de decomposição, como si guardasse um dos seus factos. Não me parece que esse moço, que se diz «estudante», seja filho de familia e educado, porque si fosse, não encobriria um crime, não arrastaria á vergonha pessoas que se honravam de ser amigas da victima, não mancharia o cadaver dessa pobre infeliz, que, no ultimo instante, teve a fraqueza de chama-lo

Desejava, Sr. redactor, nesta carta, dizer-lhe tudo que sinto e sei, mas, não posso; deveres imperiosos assim me obrigam. Sou moço, tenho paes, e não quero que elles tenham desgostos por minha causa; basta que eu sinta a desgraçada sorte dessa amiga, que tanto estimava. Sei que a victima se acha guardada no guarda-roupa do «estudante» é minha amiga, porque a mesma, no dia 20, terça-feira de Carnaval, veio á minha casa e disse-me em segredo, que ia sahír phasiada de «Dominó pretos», sósinha, que não queria que ninguém soubesse.

Nunca passou-me pela idea que minha amiga tivesse amantes, nem nunca notei, em suas conversas, palavras que revelassem ter ella inclinação amoravel por outro que não fosse seu marido.

Si tudo isso que se forja em torno do cadaver della é verdade, eu lamento; mas, si não é, então eu serei a primeira a accusar esse «estudante», que se aproveitou da doença de uma mulher, quando ella lhe pedia seus serviços medicos e deixou-a morrer.

Si minha amiga foi envenenada, como diz esse «estudante», elle, Sr. redactor, é o assassino; podia salvá-la e não quiz, devia dizer á policia e não fez. Contentou-se em levá-la para seu quarto, para acabar de matá-la e depois vir pelo jornal dizer que conhece o amante, que não é culpado, que se vê nas malhas de um crime, por querer salvar a honra de uma pessoa.

Estou resolvida, si não elucidarem esse facto, a dizer o nome da victima e de seu marido; não posso, não devo consentir que isso fique assim por mais tempo.

Dorme, minha pobre amiga, o somno dos justos, que eu fico aqui para te defender das accusações malevolas.

De vossa constante leitora.

Uma amiga da victima.»

Um missivista que quer condemnar o «Estudante»

«Rio de Janeiro, 1º de março de 1912. — Illmo. Sr. redactor.

Pela primeira vez, passo a mão na penna para saber do seu conceituado jornal sobre o caso mysterioso do «Dominó pretos».

Desejava seu constante leitor saber si isto é algum principio de romance ou si algum crime mysterioso. Desculpe a minha ignorancia de lhe fazer tal pergunta, porque si a faço, é porque tenho provas sufficientes para condemnar esse celebre «Estudante», que está escondendo um cadaver que não lhe pertence. Seu constante leitor — A. B.»

Episódio 8 – O mysterio do “dominó preto”. Quem pôde ter sido o autor do crime. Uma carta do official. A Noite, Rio de Janeiro, 04 mar. 1912. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/891>. Acesso em: 02 jul. 2020.

O MYSTERIO DO “DOMINÓ PRETO”

Quem pôde ter sido o autor do crime

UMA CARTA DO OFFICIAL

O Correio nos trouxe hoje a seguinte carta, que dá ao «Mysterio do Dominó Preto» um aspecto imprevisito:

«Sr. redactor.

Desde que o vosso jornal publicou a primeira carta sobre o inacreditavel caso da senhora que foi barbaramente envenenada, percebi que o «estudante» se referia á minha pessoa, quando dizia: «revelarei o nome deste amante criminoso, embora tenha elle nos punhos os galões de militar».

Percebia que a mim era attribuida a autoria de um assassinato, supposto ou verdadeiro, porque, na realidade, as cartas mysteriosas dirigidas ao vosso jornal coincidiram com o desaparecimento de uma senhora a quem eu dedicava a maior estima e respeito, e que me honrava com suas atenções absolutamente honestas.

Contudo, mantinha-me numa certa duvida, perguntando-me: «Será a mim que se refere o «estudante»?

Como se havia dado a coincidência a que me referi, tive logo o presentimento de que haviam urdido contra mim e a desconfiança

agora uma diabolica traição: alguém lhe escrevera em meu nome uma carta a machina, fingendo um encontro nas condições relatadas pelo vosso mysterioso missivista, aproveitando o Carnaval para se occultar sob o incognito de um dominó, meio facil de praticar um crime em publico e ao mesmo tempo, em segredo.

Confiante, a pobre senhora accedeu ao convite, encontrando-se com o dominó «que se manteve inexplicavelmente mudo, sussurrando convites ao ouvido da senhora, lançando-lhe ether nos olhos, deixando-a depois sózinha num automovel, etc., etc.»

Ora, tudo isto faz crer que esse dominó «de laço azul» temia que a senhora, ouvindo-lhe a voz, reconhecesse que detrazia do seu traje carnavalesco e de sua mascara, não estava a pessoa que lhe dirigia uma carta, isto é, a minha pessoa. Isto é claro, clarissimo, evidentissimo.

O «estudante» soccorreu a senhora, depois que ella se encontrou com o outro dominó: pelas suas revelações, elle concluiu muito naturalmente que o arsenico foi lançado na bebida da vítima quando elle fechava pre-

capitadamente os olhos, que receberam, do dominó de laço azul, um jacio de lança-perfumes.

Também sou desta opinião. Estou certo que o dominó que se manteve enmudo envenenou a senhora.

Que fiz, então, ao ter conhecimento destas scenas horribes? Está claro que desconfeitei logo da pessoa que mais naturalmente seria interessado em assassinar a senhora, usando de um convite falso... Mas certifiquei-me de uma coisa surpreendente: esta pessoa estava, desde oito horas da noite, jogando xadrez num club, á espera da hora do baccarat.

Não sendo, pois, o assassinato commetido pelo marido, injustamente encimado, por quem seria então?

Declaro que me tranquillizei logo, pensando: aquella senhora tinha outro amante, militar como eu, e a carta á machina tem assignatura desse outro...

"Estava convencido disto, quando ha dias, recebi uma carta nestes termos: «Sr. capitão-tenente..... Deve ter lido n'A NOITE a historia do seu crime. Possui'o a carta que o senhor escreveu á madame....., que está morta no meu quarto. Ainda não declarei o seu nome, para merecer, de sua parte, por esta inaudita consideração, um pouco de sympathia em meu favor, pois que preciso que o senhor me livre desta situação melindrosa. Escrevo-lhe directamente, para que saiba quem é o homem que marcou a entrevista com a senhora.

Para agir de modo definitivo, preciso de suas explicações, porque não me dou por satisfeito com a prova que tenho de que o dominó envenenador tenha sido o senhor. A estranha attitude do dominó de laço azul e o seu silencio, trazem-me certas duvidas. Responda-me, explicando-se, para R. C. A.

— Posta Rontante — si não quer se ver

Esta carta do homem que guarda o cadaver da senhora, fez-me pensar assim: «Parece verdade o que «o estudante» tem relatado; elle foi sincero ao me escrever... Tem duvidas... Talvez seja innocente, talvez seja o unico culpado. Preciso descobri-lo; seja de que maneira for!»

Tive então a boa idéa de passar o dia em que o mysterioso missivista esperava a minha resposta, junto ao «guichet» da Posta Restante.

O que se passou depois, Sr. redactor, já conheceis pela carta do «amigo fiel», publicada sexta-feira.

Elle exaggerou alguns factos, como por exemplo, dizendo que lhe apontei o revólver ao peito, exigindo entrega da carta.

Naturalmente fui obrigado a empregar certa energia, porque não acreditava bem que o moço que eu levava no escalor, para minha casa (onde poderíamos tratar mais tranquillamente do assumpto) deixasse de ser «o estudante».

Não o mantenho debaixo de coacção e tratio-o com todas as considerações; está claro que, pesando sobre mim a ameaça do «estudante» de declarar pela imprensa que eu escrevera uma carta á senhora que hoje está morta, e que fôra eu o covarde assassino, não devia recuar deante das difficuldades para evitar tal declaração que, apesar de não me comprometter perante á Justiça, me prejudicaria enormemente pelo escandalo em que o meu nome se envolveria. Não podia temer a responsabilidade do crime, porque na terça-feira de Carnaval eu estava ausente do Rio, num baile carnavalesco em certa cidade de verão, o que me seria facil provar com innumeradas testemunhas.

Como já disse, tenho provas de que o marido, desde oito horas da noite se achava num club...

Quem seria, pois, o dominó de laço azul, o mysterioso assassino?

Seria elle uma invenção do «estudante»? Um meio de attribuir a outrem o crime por elle mesmo praticado?

Confesso que foi esta a minha convicção, durante alguns dias; o «amigo fiel», que se hospeda em minha casa, parecia-me um cúmplice. Mas, havia uma duvida em meu espirito: qual o interesse que podiam ter os dous jovens em matar a pobre senhora e de me comprometter calumniosamente pelo seu crime?

Sem achar um meio de resolver tão duvidosa e incômoda situação, já tendia para entregar á policia o rapaz que mantenho em minha casa, quando uma suspeita surgiu em meu espirito, uma suspeita tremenda e inesperada, que ainda veio complicar mais este caso tragico...

É de uma coisa insignificante, como nas phantasmagorias de Edgar Poe e nas novellas de Conan Doyle, o que me arrastou a desconfiar d'alguem: o laço azul, o traço de fita que serviu para a pobre morta reconhecer o dominó, que a esperava no ponto apazado para a entrevista fatal!

O laço azul... Por que motivo estremei ao ver hontem a ponta de um laço de fita azul, mostrando-se, por entre algumas peças de roupa que enchiam o gavetão de certo móvel? Que fluido desprendia aquella fita azul, para me dar a explicação de certas lagrimas injustificaveis, de certos olhares alucinados?

O laço azul... Foi elle que originou uma desconfiança, uma quasi certeza.

Sr. redactor, o dominó mysterioso, o dominó que envenenou o outro, não era eu, não era o marido e não é uma phantasia: elle existiu, elle se encontrou com a pobre morta.

O laço azul guiou-me até á descoberta do dominó: encontrei-o. E' negro...

Quem o vestia?

Uma mulher!

Eis ahí porque ao adquirir esta suspeita, voltei para a casa e disse ao moço que conheceis por «amigo fiel»:

— Descobri quem era o dominó de laço azul. E' uma mulher a quem não accusarei jámais.

— Deixe-me, então, ir para minha casa — respondeu o rapaz.

— Era isto que eu devia fazer... Mas o seu collega possui ainda a carta: é a qualquer momento me denunciaria. Procedamos lealmente: si o senhor se convencer de minha innocencia, conseguirá que «o estudante» não me accuse?

— Juro-lhe sob palavra de honra!

— Bem. E jura sob palavra de honra que não revelará o nome da criminosa?

— Isto não poderia jurar — respondeu muito razoavelmente o rapaz — porque o meu pobre amigo precisa que appareça o responsavel pelo envenenamento, para que possa entregar o caso á policia.

— Seja então como fór. Amanhã obterei, talvez, a confissão da culpada... E enquanto isto não se decidir, ha de ter a paciencia de demorar-se mais tempo como meu hospede.

Mas eu tenho a esperanza de conseguir que o «amigo fiel» jure segredo; elle mesmo ouvirá a confissão da criminosa.

E si fór impiedoso deante de uma pobre mulher, o seu juramento será obtido em troca de sua liberdade: e o juramento do «estudante», de que manterá o mesmo segredo, será obtido tambem, em troca da liberdade do seu amigo, que, para o servir se vê ha tantos dias obrigado a permanecer em minha casa, sob a vigilancia de homens, que me são fieis e obedientes.

«Talvez amanhã, tudo isto haja terminado com a elucidação do mysterio.

Assigno-me com a indicação pela qual já sou conhecido no desenrolar deste caso horrivel. — O official»

Episódio 9 – O mysterio do “dominó preto”. Nova carta do “Estudante” e ... uma photographia! A *Noite*, Rio de Janeiro, 05 mar. 1912. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/895>. Acesso em: 02 jul. 2020.

O MYSTERIO DO “DOMINÓ PRETO”

Nova carta do “Estudante” e... uma photographia!

Com uma nova carta do «Estudante», recebemos...uma photographia!

Como temos feito ás estranhas missivas, que o publico está lendo com tanto interesse, não nos resta sinão reproduzir também essa photographia, que torna mais intrincado este já tão intrincado enredo:

«Sr. redactor.

Quando lhe dirigi a minha primeira carta, unico recurso que me pareceu conveniente para fazer a revelação do inelindroso caso que me tem roubado annos de vida, estava longe de imaginar que se succedessem tantas cartas sobre o mesmo assumpto, as quaes vão dando a este facto, desgraçadamente real, um aspecto de romance tragico.

A propria collocação das cartas, no rodapé de sua folha, parecerá aos leitores de seu jornal que se trata de um romance-folhetim; li todas as cartas que o publico tem escripto sobre o assumpto, e em todas ellas percebi que a duvida era geral. Realmente! Caso tão horrivel poderá existir sinão na phantasia dos espiritos desequilibrados?

Ora, para mim não ha o menor inconveniente nesta duvida do publico; não relatei o caso e nem escrevo cartas para cansar sensação. O meu fim, como declarei desde a primeira carta, era outro muito mais positivo, mesmo porque o momento não era proprio para me dar a phantasias: escrevi, para me justificar no caso de surgirem duvidas futuras; escrevi, para mostrar ao homem a

quem eu attribuia o crime, que estava disposto a declarar o seu nome, e por fim, escrevi, porque não achei outro meio de me comunicar com o amigo desaparecido, a não ser pelas columnas de um jornal.

Por sua vez, o «amigo fiel», não querendo que o «official» soubesse do meu endereço, só pôde se comunicar conmigo, usando das columnas do rodapé do seu jornal; e o «official», escrevendo aquella sua carta, publicada hontem, só teve em vista um fim: que eu a lesse e declarasse quaes são as minhas disposições, agora que sei que elle é innocente e que o dominó assassino era uma mulher.

Assim, pois, sou forçado a mais uma vez solicitar a sua benevolencia, publicando esta resposta á carta em que o «official» me fez algumas propostas estranhas, relativas ao meu juramento de que silenciarei sobre o seu verdadeiro nome e sobre o nome do dominó assassino, que, diz elle, era uma mulher.

Que posso responder, si está em jogo a liberdade e talvez a vida do meu amigo, insolitamente encurtada na casa do «official», numa ilha desconhecida, vigiado por marinheiros, que lhe atiram olhares ameaçadores?

Nada responderei. Ao «amigo fiel» autorizo que proceda como lhe pareça melhor, nessa emergencia; confio cegamente no seu caracter e na sua sinceridade. Tudo que fizer, darei por bem feito; o que o «official» combinar com elle, será por mim respeitado, como si conmigo houvesse combinado.

Reprodução da photographia que o "Estudante" nos enviou

Poderá jurar em meu nome, que cumprirei o juramento, como si por mim fosse feito. Caro amigo! Não te sacrifiques mais tempo por minha causa! Repito o que já te implorei na outra carta: si a tua liberdade depende da revelação do meu nome, não te mantinhas por mais tempo neste segredo heroico!

Procede como achares melhor, que acatarei lealmente as tuas deliberações!

Isto não pôde continuar assim indefinidamente; a minha existencia está transformada no mais hediondo dos martyrios.

Guardar um segredo já é, por si só, um supplicio para certos espiritos communicativos; e, eu, além do segredo, occulto um cadaver no meu proprio quarto! Que vida posso ter em tão macabra situação?

Cada dia que passa, em vez de me habituar e de me conformar com tal existencia, afundo-me num inominavel desanimo. Não me afasto do quarto. O guarda-roupa, mesmo fechado, parece desprender de si uns fluidos horrendos; fico horas inteiras a fita-lo, inerte, com o pensamento inactivo, como si esperasse que a solução do meu tremendo caso viesse da propria mudez das taboas desse armario tetrico. Sua pequena chave, trago-a sempre ao bolso e não cesso de apalpá-la, como si temesse que mãos invisiveis m'a roubassem... Agora, devido ao calor, ha estalidos secos no madeiramento do quarto: elles me assustam. Parecem vir de dentro do guarda-roupa, como si a mórta batesse os nós dos dedos hirtos e regelados á porta do seu ataude, pedindo a sepultura, as cunhadas de terra, na paz de um cemiterio!

Não consigo distrahir-me um só momento; abro, em vão, todos os livros que possuo. Os olhos percorrem as letras, mas as palavras não têm sentido; as obras de medicina, as obras litterarias, tudo me parece desprovido de interesse e de verdade. Mesmo as cousas reaes da vida, os ruidos da rua, pessoas que transitam pela calçada, os moradores da casa de Commodos que habito, o apregoar dos vendedores, o búsinar dos automoveis, tudo me parece "irreal" e pallido, como si a unica realidade e a unica verdade estivessem condensadas na mudez do cadaver que me tortura e me peñurha a vida! O meu mundo está hoje resumido no guarda-roupa que encerra a causa de todas as infelizes misérias; mesmo agora, ao escrever estas linhas, vezes sem conta voltei os olhos inquietos para o guarda-roupa, tomado de não sei que estranhos pavores, temendo não sei que cousas mysteriosamente horrendas e ameaçadoras!

Procurando, assim, todos os meios para me despreocupar da existencia do meu hospede macabro, deliberei fazer pequenos trabalhos manuaes, que mais absorvem os espiritos caçados do que as leituras. Assim,

apanhei hontem a minha velha machina photographica, que fôra, ha tres annos passados, uma das minhas paixões. Limpei-a, cuidadosamente, gastando tempo, propositalmente, em tal occupação; mas, no correr deste misero trabalho, tive um dos meus inexplicaveis impulsos de abrir o guarda-roupa e de fitar o cadaver do dominó!

Nos tempos de minha paixão pela photographia, eu aproveitava tudo que me despertasse a attenção para tirar uma «chapa». Com a machina na mão e deante da mórta, tive a idéa de photographá-la: foi o que fiz!

Ah! gratos momentos passei, então, sentindo renascida em mim a antiga paixão pela photographia! Trancado no meu quarto, consumi horas «revelando» a chapa, absorvido pela idéa de fazer um trabalho perfeito.

Não sahiu como eu esperava. Em todo caso, será uma recordação que guardarei destes dias inominaveis de minha mocidade.

Remetto-lhe uma prova desta photographia impressionante. Sr. redactor, porque sei que ninguem reconhecerá na physionomia alterada desse dominó cadaver, a verdadeira senhora que morreu no meu quarto e cujo nome até hoje occultei, por delicadezas proprias de minha educação e do meu temperamento; as pessoas que já sabem de quem se trata nestas cartas ao seu jornal, estas sim, reconhecerão nos traços apagados da mórta, a verdadeira physionomia da bella senhora que foi o encanto de certa parte elevada de nossa sociedade. Mas, que inconveniente haverá nisto? Para mim, é evidentemente de toda conveniencia que se convençam da verdade do que tenho relatado, mesmo porque não foi só o marido que se mostrou descrente perante as minhas declarações. Ah! vai a melhor prova que posso apresentar da existencia da mórta em meu guarda-roupa!

Ella está, como a descrevi em minha carta passada: hirta, mantida em posição vertical, por meio de umas cordas, que passam pela cintura e por debaixo dos braços e que se prendem ao varal dos cabides. O laço branco do capuz, prende-lhe até o hombro... Depois de verem a photographia, alguém dirá que mantenho commigo, viva, como minha amante, uma senhora casada?

Aqui termino, Sr. redactor; outras cousas pretendia eu dizer ao «amigo fiel», que está prisioneiro do «official», debaixo de ameaças. Mas a autorisação que lhe dei, as supplicas que lhe dirigi no principio desta, já lho mostraram sufficientemente que estou prompto a acceitar tudo.

Uma nuvem negra e espessa, uma tristeza mortal, um pavor incommensuravel, toldam-me a intelligencia: já não tenho calma e raciocinio para escrever mais.

O ESTUDANTE.

Episódio 10 – O mysterio do dominó preto. Outra carta do “Amigo Fiel”. A Noite, Rio de Janeiro, 06 mar. 1912. Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/899 >. Acesso em: 02 jul. 2020.

O MYSTERIO DO

Dominó Preto

Outra carta do “Amigo Fiel”

Sr. redactor,

Bem sei que será grande o espanto das pessoas que têm acompanhado as peripécias mysteriosas desta historia, ao saberem que escrevo estas linhas do quarto do meu amigo que guarda o cadáver. Depois de uma longa semana de separação, hospedado um pouco involuntariamente em casa do official que nós suppunhamos o assassino, aqui estou no mesmo quarto onde existe o guarda-roupa macabro: e enquanto escrevo, Sr. redactor, o estudante muito amigavelmente conversa com o official, ambos assentados sobre a cama, a mesma cama em que morreu o dominó preto!

Estamos, pois, reunidos os tres mais conhecidos protagonistas destas narrações; e como é variado e cheio de imprevistos o mundo! Reunidos no mesmo quarto, amigavelmente, dous amigos, ligados por um segredo e um homem de quem se separavam até então num violento choque de desconfianças! O estudante recebendo em seu quarto o homem que, até hontem, lhe parecia o causador dos seus tormentos!

El poube-me a mim, Sr. redactor, contar os factos e as circumstancias que setam em

resultado esta inesperada entrevista, os episodios que explicam a presença do official no quarto em que descança, em seu somno eterno, aquella que, em vida, não soube evitar os transvios da linha traçada pela Virgide e pelo dever das esposas.

Devido á escassez do tempo, vou narrar o mais resumidamente possível, o que se passou desde hontem, á noite, quando, na ilha em que eu estava prisioneiro, li a carta em que o estudante me autorizava a agir como entendesse perante as exigencias do official.

Desesperado por me ver livre da hospedagem forçada, em casa do official, onde eu não tinha liberdade nem para chegar ás janellas, mal acabei de ler a carta de hontem, disse ao meu detentor:

— Estou resolvido a mover-me... Terminemos com estas mystificações. Que exige de mim, para me libertar?

— Exijo apenas que jure, em nome do seu amigo, que não revelarão o meu nome...

— Já o tinha jurado, ha dias. Faltava que o senhor me dísse qual é a pessoa que envenenou á senhora.

— Não posso ainda dizer quem é: juro dizer de quem suspeito. E o que eu desejava de sua parte, era justamente me auxiliar para obter a confissão desta pessoa.

— Estou prompto.

— E no caso de ser ella innocente, guardará segredo?

— Guardarei o mais profundo segredo.

— E si fôr culpada?

— Pensei um pouco, e respondi:

— Neste caso, não nos compete, nem a mim e nem ao senhor, condemnal-a: isto será da alçada da Justiça.

— Bem. Combinemos então...

E traçámos um plano, que veio dar o melhor dos resultados; nós precisavamos da confissão da mulher de quem o official suspeitava. Ora, para se obterem as confissões, tratando-se de mulher, deve-se ter primeiramente em vista, a sua sensibilidade affectiva; depois, deve-se explorar a sua fraqueza, pelo temor. As lagrimas e o medo abrem o coração das mulheres; ellas, em outras circumstancias, já não sabem guardar os segredos. Com apparato, um esforço, qual o segredo que se encarcerará na consciencia de uma mulher?

Baseados nestas doutrinas exóticas, construindo em torno do terror e da sensibilidade feminina o edificio do nosso plano meramente policial, levamos a conversar até meia noite. A ilha dormia sob a claridade meiga do luar; serenamente, as ondas da bahia marulhavam na areia estendida em frente á casa. Através da janella aberta, eu via a scintillação dos lampões e dos focos electricos da cidade, ao longe. Na esperança de me ver livre dali a poucas horas, eu achava um doce encanto na paz da noite enluarada.

Ancioso pelo raiar do dia, fui me deitar; os dous marinheiros aos quaes competia me vigiar durante a noite, tiveram ordem de me deixar sózinho. Foi a primeira vez que o official me deu esta prova de confiança.

Nascia entre nós uma estima, provinda da convivência; eu o achava sympathico e per-

feito cavalheiro, muito embora estivesse sendo victima de um sequestro violento.

Porém, as suas delicadezas commigo eram excessivas; a não ser a vigilancia continua, de nada me queixaria.

Raiou, emfim o dia. Segundo o que fôra combinado, um marinheiro que havia na véspera, vindo num bote até á cidade, entregou-me uma roupa embrulhada e uma espada. Era uma farda de capitão de policia... Vesti-a. Colloquei a espada á cinta e o bonet á cabeça.

Dous marinheiros já estavam fardados de policiaes: esperei ás oito horas da manhã e parti no escaler, com os dous suppostos soldados de policia. Os outros marinheiros remaram até o Pharo, onde pisámos em terra. Um bonde que se destinava a esse bairro distante, não se fez esperar: tomei assento no ultimo banco e os dous soldados puzeram-se em pé, atrás.

Depois de cincoenta minutos de viagem, desceramos numa certa rua e parámos em frente a uma casa de bello aspecto, erguida ao meio de um jardim.

Conforme a combinação, entrei sem tocar a campainha, seguido dos dous soldados; subi a pequena escada do alpendre á direita, arrastando sobranceiramente a espada, e bati á porta da casa. Uma criada veio abrir-a e eu entrei com arrogancia, deixando os soldados á porta.

— Queira dizer ao capitão-tenente... que preciso lhe fallar immediatamente!

A criada respondeu que o official não se achava alli.

— Queira chamar então a senhora...

— Também não está!

Percebi que os planos corriam bem. O official devia ter mostrado receios de ser preso. Fingir-se-ia um perseguido: estava abrigado naquella casa...

Em vista da resposta da criada, tornei-me mais arrogante:

— Você mente. O homem está ahí. Vim prendel-o! — e entrava pelos aposentos, com estardalhaço.

A criada tinha um olhar apavorado. A porta de um aposento fechado, bati uns murros, gritando:

— Em nome da lei! Em nome da lei!

Então, Sr. redactor, a porta se abriu e uma mulher alta, robusta, mettida num peignoir, abriu a porta e encarou-me, espantada, horrorizada.

— Onde está o criminoso? Onde está o homem que envenenou a pobre mulher?

— Ninguém está aqui! — respondeu-me a mulher.

— E' inútil mentir... Sei que elle está occulto nesta casa. Deixe-me entrar, em nome da lei!

E um pouco violentamente, entrei no quarto.

O official lá estava, com um ar perfeitamente de espanto.

— Está preso, assassino! — bradei.

— Sou innocente — respondeu elle, com uma voz humilde — não matei a ninguém.

— O senhor é o verdadeiro assassino. A sua carta traiçoeira é a prova do seu crime...

— Não escrevi carta alguma...

Puxei da espada e fiz como si lhe fosse cortar a cabeça, exclamando:

— Si teimar em resistir á prisão, corto-lhe a cabeça!

Elle encolheu-se, fingindo pavor. Então, passou-se uma scena commovente; aquella mulher robusta, aquella mulher admiravelmente forte, abraçou-se ao official, gritando para mim:

— Elle é innocente! Elle não sabe de nada!

— e um pranto nervoso explodiu-lhe da garganta.

— Como pôde V. Ex. garantir tal cousa? — exclamei, terrível.

— Elle é innocente!

— Queira então dizer quem era o dominó de laço azul, antes que eu seja forçado a chamar os meus soldados. Si não me disser a verdade, chamarei os soldados e arrastarei o capitão pelas ruas!

Ella chorava, numa angustia.

— Si era V. Ex. o dominó mysterioso,

retiro-me immediatamente... Vamos! A verdade!

A mulher soltou o capitão dos seus braços protectores, cobriu mais os olhos e exclamou:

— O dominó era eu! Eu sou a criminosal! Leve-me presa... Não posso mais, não posso mais com este martyrio. Leve-me presa! Será melhor! Será o meu socorro!

E começou a chorar, agora sentidamente.

— Eu não a levarei presa. Não sou nenhuma autoridade policial...

E contei-lhe quem eu era, branda e delicadamente. A confissão escapou-se-lhe inteira dos labios, entre soluços. O official estava mudo e assombrado; eu ouvia, commovido.

— Leve-me presa! Sou uma miseravel!

— Acalme-se, minha senhora! Eu tinha feito um juramento solemne de não revelar o seu nome e de não a denunciar.

Pelo que me diz assim com tanta afflicção, o seu crime foi a consequencia de uma paixão invencível, a que maior numero de victimas tem feito na terra. Não sou um algoz... Eu e o official retiramo-nos immediatamente de sua casa. Guardaremos segredo: porém, como ha uma pessoa que é a mais interessada em conhecer a verdadeira autora deste crime, V. Ex. ha de ter a bondade de escrever numa carta, tudo o que acaba de me dizer. E' um documento de que temos absoluta necessidade, para evitar duvidas que possam advir. Eu me calarei sobre o seu nome! Assim, peço-lhe, minha senhora, que escreva para A NOITE a sua confissão: é um meio de livrar ao estudante, em nome de quem estou agindo, de ser considerado o verdadeiro criminoso!

Tendo obtido da mulher a promessa de uma confissão por escripto, vim anciosamente para a casa de meu amigo. O official, absolvido pelo meu juizo, acompanhou-me: agora, é cúmplice de uma certa cousa que deliberamos fazer...

O AMIGO FIEL

Episódio 11 – O mysterio do dominó preto. A carta de um policia amator. *A Noite*, Rio de Janeiro, 07 mar. 1912. Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/903 >. Acesso em: 02 jul. 2020.

O MYSTERIO
DO
DOMINO' PRETO

A CARTA DE UM

POLICIA AMADOR

Entre as muitas cartas que temos recebido figura a seguinte, em nosso poder ha tres dias:

Sr. redactor. — A indiferença da policia e o seu descaço pela denuncia levada á A NOITE pelo «Estudante», que tem num armario de roupa uma mulher morta, metida num dominó preto, intrigou-me devêras. Tratava-se então dunt romance?

Essa duvida desvaneceu-se do meu espirito com a confidencia que me foi feita por um agente da policia secreta, que muito se camaradou conmigo, desde que comecei a frequentar o curso de sherlokismo instituido pelo Sr. Elysio de Carvalho.

A policia, segundo aquelle meu camarada, andava na pista do caso. O chefe dos agentes incumbiu reservadamente o ex-sub-chefe, Sr. Alvaro de Campos, a proceder ás respectivas diligencias.

Como se vê, trata-se realmente de um crime e em condições tão mysteriosas, que a policia, temendo um fiasco provavel, estava agindo na sombra.

Ora, eu já li toda a obra do Sr. Conan Doyle e sei que os crimes intrincados de apparencia, são, no fundo, duma simplicidade caipira. Em tudo, trata-se do ovo de Colombo.

Seguindo esses processos, e com o pouco que aprendi na escola policial do Sr. Elysio de Carvalho, onde se usa, para o crime, o methodo Berliiz, tratei de fazer indagações que me levassem á descoberta de todo o trama do mysterioso crime do dominó preto.

Posso-lhe affirmar, Sr. redactor, que achei: estou na pista do assassino e espero encontrar, de hoje para amanhã, o cadaver da pobre senhora casaca, que não levianamente

faltou nos seus deveres conjugaes, sendo tão terrivelmente castigada com a morte.

Como cheguei a um resultado?

Esta pergunta eu a faria a mim mesmo si, desde o começo das minhas pesquisas, não tivesse tomado a deliberação de agir por processos simples, fugindo ás complicações do mysterio e do inexplicavel.

Assim, li attentamente as declarações do «Estudante», corroboradas com as cartas das testemunhas que assistiram á phase inicial do crime: a partida da pobre senhora casada, vestida de dominó preto, da avenida Rio Branco, em frente ao obelisco, em companhia do «Estudante», que é, para mim, o verdadeiro assassino e assassino ignobil, porque matou a pobre senhora depois de lhe exigir umas joias que queria por no prégo afim de se livrar de difficuldades!

Trata-se de um grande drama social em que, da parte do assassino, assim como da parte do marido, ha interesses profundos em obscurecer a situação, na certeza de que um e outro têm de que tudo se virá a saber.

Para o primeiro, trata-se da perda da liberdade, para o segundo o ver o seu nome, até hoje honrado, arrastado na lama dos commentarios...

Estou senhor de quasi todas as particularidades da tragedia e por isso, Sr. redactor, desviei-me das explicações que lhe prometti fornecer.

Lendo as cartas do «Estudante», verifiquei que elle é effectivamente um estudante de medicina, muito conhecido em diversas casas de tavolagem, porque o infeliz tem o vicio do jogo.

E' solteiro e a familia reside num longinquo Estado do Norte. Por isso, o nosso «Es-

tudante», estando em férias, não foi para casa da sua familia, a fim de descansar da sua vida de aventuras e de dissipação.

Sabe-se que, quasi todos os academicos originarios de S. Paulo e de Minas preferem morar commodamente em casas de pensão familiares.

O nosso protagonista não mentiu quando disse que morava numa casa de commodos onde um pequeno lhe leva a comida numa marmita.

Falla que móra para os lados do Cattete e mente descaradamente.

Descobri-o por affirmar que morava numa casa de commodos, pois que, numa pensão familiar, onde os donos da casa mettem o nariz em tudo, até nas proprias algibeiras dos seus hospedes, era impossivel ao «Estudante» levar para lá, sem se saber logo, um dominó vazio, quanto mais um dominó occultando uma linda mulher, porque ella, a morta, segundo os dados que tenho, era linda a valer.

Afirmando que móra no Cattete, ou para os lados do Cattete, o «Estudante», o criminoso, preparava apenas uma falsa pista á policia e desorientava o chauffeur que o levou para a casa delle, «Estudante», na rua Riachuelo!

O plano, como o Sr. redactor vê, é simplissimo.

Eu, por exemplo chauffeur, levando um homem acompanhado dum dominó preto para a rua do Riachuelo e sabendo dias depois que um dominó preto fôra assassinado no Cattete, por muito boa vontade que tenha, não posso ligar com logica os dous casos.

No Carnaval, andam tantos dominós pretos e automovel!

Assim, lo «Estudante» dava razão. Observe as testemunhas que o viram partir do obelisco da avenida Rio Branco e que acredita-

ram que elle seguiu para o Cattete, quando elle faz o chauffeur, na Lapa, tomar o caminho da rua Riachuelo, com destino á casa onde mora e que é uma grande casa de commodos, onde diversos inquilinos, no Carnaval, sahiram phantasiados com os mais curiosos e bizarros trajos.

Habit, como é, o «Estudante» assim desviou attentões e defendia-se para futuras inquietações.

Como vive «Estudante»

Logo que suspeitei do principal personagem da presente tragedia, consegui ir á casa de commodos da rua Riachuelo syndicar da vida do «Estudante».

O que vim a saber corroborou todas as minhas suspeitas.

Tenho o homem nas mãos! Faltava-me só entrar-lhe no quarto e ver o cadáver.

«Estudante» mora numa sala de frente, que vive fechada. E' elle quem faz a limpeza do seu alojamento.

Ouvi o encarregado da vasta casa de commodos:

— O Sr. XXX. (enquanto não vir o cadáver não darei o nome da pessoa de quem suspeito), sempre viveu muito exquisitamente. Passa dias e dias que não dorme nem vem alli. Quando dorme é sempre de dia, pois que sahe á noite para recolher muito tarde...

— Isso sempre?

Sempre, sim senhor.

Ainda mesmo depois da terça-feira de Carnaval?!

— Sim.

— Depois da terça-feira de Carnaval?!

— Sim.

— Homem... E' isso, sim. O Sr. XXX, depois da terça-feira de Carnaval só sahe do seu quarto, á noite, quando se aproxima

a meia noite. Entra depois ao alvorecer da alia.

— Notou-o muito abatido?

— Abatido?! Notei apenas que elle falla menos do que fallava e anda muito nervoso.

Olhe, elle ali vem, si lhe quer perguntar alguma cousa...

— Não, não lhe diga nada, cale-se!

O «Estudante» passou. E' um bello rapaz. A sua pobre vítima está desculpada do seu grande erro...

O coração é como a corda dos relógios. Quebra com corda demais — o amor, e desorienta o bom senso: nunca mais regula.

E' um typo bonito, o tal «Estudante», palavra de honra!

Entrei na casa de commodos. Cialguei as escadas e parei em frente ao quarto d'elle.

Ah! si eu pudesse entrar naquelle quarto!

Infelizmente tinha-me esquecido da minha gazua, instrumento que o Sr. Elysio recommenda para certas «diligencias», como esta.

Ouvi passos na escada.

Fui ver o que era.

«Estudante» voltava apressadamente.

Segui pelo corredor adeante e quando me voltei para vel-o abrir a porta, elle já se fechava por dentro.

Alli estavam o assassino e a sua vítima. Tive tenções de mandar um recado á policia. Mas, si eu me enganasse?

O Dr. Belizario Tavora era muito capaz de me mandar para a Colonia Correccional de Dous Rios.

Foi por isso, Sr. redactor, que eu me reservei entrar naquelle quarto mysterioso esta madrugada para ver com os meus olhos a morte do dominó preto.

Entretanto, vou-lhe dar noticia de como soube das causas do crime.

POLICIA AMADOR.

Episódio 12 – O mysterio do dominó preto. A confissão da viúva. *A Noite*, Rio de Janeiro, 08 mar. 1912. Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/907 >. Acesso em: 02 jul. 2020.

O MYSTERIO DO DOMINO' PRETO

A confissão da viúva

Sr. Redactor:
Só hoje, com o espirito mais calmo, depois das emoções violentas que arrancaram da minha consciencia a confissão do meu crime, é que eu posso cumprir a promessa feita ao joven, conhecido no decorel desta tristissima historia pelo nome de «Amigo fiel». Como deixar de tornar publicas as minhas dores intimas, como deixar de fazer as minhas confidencias por meio de uma carta destinada á publicidade, si foi esta a unica exigencia do joven que poderia, com uma palavra, levar-me ao Tribunal do Crime?

Ah, miseravel e desgraçada sorte, a de uma mulher que sabe amar! Oh, força irrevelavel do crime, até quando habitarás o coração dos amantes?

Eu sou a vítima desta paixão que leva á pratica dos crimes mais ignobis, eu sou a mais desgraçada das mulheres!

Matei a minha rival, caluniei ao homem que fôra o meu unico amor, a unica felicidade da minha existencia. Tive remorsos? Ah, não sei dizer! Trago a morte na alma, sou um corpo que, se ainda tem vida, só tem a sufficiente para sentir os estremecimentos de uma agonia illimitada, sem nome, sem definição... Aquelle meu immenso odio, ao qual todas as dores humanas não satisfariam, extinguiu-se, confundido na tempestade que agita todas as minhas sensações corporeas, todos os meus sentimentos, toda minha vida, todo o meu ser! A mulher que me roubou a felicidade está morta, e não sei ainda se a perderei... Porque, então, confessei o meu crime?

Ah, quando vi soffrendo, quando vi ameaçado, o homem a quem tanto amei e que estava innocente! Eu tinha esquecido tudo quando concebi o plano infernal daquelle envenenamento: no meu rancor infinito, que-

ria a morte della, da rival, e a condenção, a deshonra, o cárcere e todas as desgraças para o homem que me trahi!

Serei uma perversa, na opinião dos que me lerem sem saber aprofundar o seu espirito até ás agitações confusas do coração de uma mulher de quarenta annos. Sim, porque tenho esta idade, a idade em que a mulher sente fugir-lhe todas as forças da alfracção: amar, aos quarenta annos, é soffrer o maior dos martyrios... E sentir as humilhações da caridade, é perceber nas palavras de amor as esmolas da cortezia. Quem perde a fé nos seus encantos, quem desconfia de si propria, já não crê nas juras de amor, desconfia das ternuras, vê mentiras nos beijos, falsidades e affectações nos gestos; humilha-se ao cruzar na rua com uma mulher nova e chega ao ponto de soffrer quando o seu amado demora os olhos numa simples figura de cartão-postal, num chromo qualquer. E si apparece uma suspeita, um ciúme, ah! A sua maior dor não é a do ciúme apenas, é a do irremediavel, é a de um odio mortal a abafar-lhe o peito, a lhe opprimir o coração, a corroer-lhe todo o corpo, a lhe aquecer o sangue até á febre!

Sou viuva. Tendo ficado senhora de uma regular fortuna que me collocou numa certa posição de independencia, sem parentes que me tolhessem as acções ou que me alegrassem a existencia, eu residia em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, de onde sou natural; desde o fallecimento do meu marido, em 1902, a minha vida tornou-se triste e pesada. O meu unico irmão, commerciante em Montevideo, nem sequer me escrevia; sem filhos, os meus unicos parentes eram os irmãos do meu marido, creaturas egoistas e que me não estimavam.

Eu ainda estava moça para supportar as melancolias da viuvez; com trinta an-

nos de idade, parecia-me bem cedo para me entregar ás monotonias de uma casa onde só existiam as creadas, onde nem uma voz de homem vinha pôr o seu tom vigoroso, que anima e ampára as almas frageis das mulheres. O coração pedia amor...

Cinco annos depois, conheci, casualmente, numa confeitaria da rua da Praia, um bello moço fardado de tenente, que me atirava os seus olhos, num inicio de conquista.

A sua figura impressionou-me desde esse dia; na minha solidão de viuva, pensava constantemente nelle, na sua figura elegante, e só o via, em minha imaginação, tal qual como na confeitaria da rua da Praia — colando os bigodes pretos e fitando-me com ternura.

Era um amor que nascia.

Quando o encontrei, pela segunda vez numa noite de fogos, já senti o coração palpar com alvoroço: elle me atirou os mesmos olhares ternos, parou para me vêr e, depois, acompanhou-me a distancia até á minha casa.

Recebi, no dia seguinte, a primeira carta de declaração. Succederam-se outras...

Depois, um encontro... Por fim, a nossa união, sob o juramento de uma fidelidade perenne.

Tinhámos combinado o casamento. Mas o tenente foi chamado para o Rio, com urgencia, para serviços de sua carreira.

Separamo-nos por entre lagrimas, porém na esperanza de um breve encontro: eu deliberára transferir-me para esta capital, onde poderia realisar o meu consorcio com o homem a quem amava com todas as forças do meu coração ardente.

Em 1908, aportei ao Rio de Janeiro, indo me hospedar no Hotel dos Estrangeiros. Lá não encontrei o tenente XXX que havia ido, em commissão, a um dos Estados

do Norte; as suas cartas, porém, annunciavam-me o seu proximo regresso.

E que cartas affectuosas! Eram de puro amor e de saudades as suas palavras; mostrava-se ansioso por me ver, para minha felicidade nos separarmos, para me levar a uma egreja, onde o sacerdote nos ligasse pelo matrimonio.

E enquanto elle não regressava de sua viagem, fui preparando o nosso ninho; era uma surpresa que lhe queria fazer. Com a unica creada que eu trouxera de Porto Alegre, andava percorrendo todos os recantos do Rio, escolhendo algum sitio que me seduzisse pelo seu socego, pela sua graça poetica. Fiam idealisações de uma noiva apaixonada, caprichos de uma mulher independente.

Afinal encontrei, junto á floresta da Tijuca, o local aprazivel e ideal para estabelecer a minha residência, ou melhor, o ninho que eu sonhava. Havia uma casa á venda e eu comprei-a. Tive carinhos no modo de mobiliar-a; sabia os gostos do tenente, e procurei me cingir a elles.

No fim de dous mezes, a casa estava bellamente installada; com as obras que soffreu, com o mobiliario novo, o jardim, as jarras sempre cheias de flores, naquelle sitio encantador, convidava para os idyllios... Farta do hotel, transferi-me para a casa, onde mais do que nunca, ansiava pela vinda do meu futuro esposo.

Não tinha relações com pessoa alguma; desconhecida, só com a creada e mais dous empregados que contractei numa agencia, a minha vida, nestes primeiros tempos no Rio, era mais quieta e mais triste que em Porto Alegre. Passava os dias a ler, a olhar a floresta, a pensar nelle, que tardava...

Por fim, numa alegre manhã, elle embarcou, vindo de sua commissão.

Annunciou-me que ia ser promovido a capitão tenente; estava a melhorar de sorte. Logo depois da promoção, o casamento! Fiquei realmente descontentada. Para quando a promoção?

— Breve... breve...

— Meu querido — disse-lhe eu neste dia, já em minha casa — para que esperar a tua promoção? Já não és creança... O teu posto, é mais que sufficiente para que te possas casar. O que eu possuo, junto ao que ganhas, basta-nos.

— Ah, é que não sabes! Sempre é melhor casares com um capitão... Es' rica, por isto mesmo não fica bem para mim, como primeiro tenente apenas, desposar uma mulher de fortuna. Dirão que fui levado pelo interesse...

— Nunca pensaste nestas cousas, antes!

— Mas agora penso, minha querida! Agora penso, porque só agora é que te sei rica! — e elle se apoderava de mim, com os braços, ao mesmo tempo que adava o nosso casamento.

Que havia de dizer, eu, em resposta a taes palavras? Afastal-o de mim? Obrigal-o a casar-se antes da promoção? Expulsal-o de minha casa?

Ah, o amor! Ah! o amor! Esqueci todas as conveniencias e não me oppuz a que o meu futuro esposo ficasse desde aquelle dia, habitando o ninho que preparei para abrigar a nossa lua de mel...

Chegando a este ponto, senhor redactor, sinto-me nervosa, porque recophexo agora que o meu erro, o erro que me levou a ser considerada a mais perversa das mulhières, começou neste dia em que não soube apartar dos meus braços o homem que já me illuzia. Sinto-me nervosa. Amanhã, receberá a final da minha confissão. — A VIUVA.

Episódio 13 – O mysterio do dominó preto. Chovem as cartas. *A Noite*, Rio de Janeiro, 09 mar. 1912. Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/911 >. Acesso em: 02 jul. 2020.

O MYSTERIO

— DO —

DOMINO' PRETO

Chovem as cartas

A segunda carta da pessoa que se assigna «A vluva», e cuja narração ficou hontem interrompida, não nos chegou ás mãos até 5 horas da tarde.

Aproveitamos o intervallo para publicar algumas das innumeras cartas que nos têm sido dirigidas acerca do «Mysterio do Dominó Preto», que tanto interesse tem despertado.

Em que E. C. M. presta informações

Sr. Redactor: — Meus cumprimentos.

Leitor assíduo que sou do vosso bem feito jornal, que ha conseguido as sympathias de gregos e troyanos, depois de ler-lhe a «Ultima Hora», de certo tempo a esta parte, o que leio logo é o que se relaciona com o chamado caso do «Dominó Preto».

Perde a carta denunciadora do crime (en-

ton convencido de que ha crime) que penso em vos dirigir esta, que só agora vos dirijo.

Temendo, porém, exploração em torno do meu nome, occulto-o sob as iniciais E. C. M.

Tenho por fim, unicamente, dar informes que bent poderão concorrer para a descoberta desse crime, que não deve ficar impune, ou pelo menos envolto no mysterio em que se acha.

O que tenho para informar, posto que seja pouco, muito nocerá adiantar á policia (si e que a policia se interessa pela descoberta dos crimes), porque, não raro, no menor detalhe, na mais futil circumstancia, no indicio mais comensal é que se encontra apoio e se firmam as pesquisas para as descobertas quer dos pequenos quer dos grandes crimes.

Assim pensando, pois, é que passo a narrar o seguinte:

— Poucos minutos faltavam para 9 horas da noite, quando na terça-feira de carnaval fui chegado á avenida Rio Branco em um bonde da Jardim Botânico.

Saltei ao lado do convento d'Ajuda e busquei o centro da referida avenida, onde me conservei por algum tempo, pois que dahi melhor podia ver o bello «corso» de então.

Entre o Club Militar e o Palacio Monroe, vi um moço bem alto, alvo, de roupa e sapatos brancos, bigode rapado, chapéo de palha e empunhando um grande e grosso lança-perfume que me pareceu ser dos de cem grammas.

Esse moço dirigia-se a todos os vehiculos e assestava o seu grande lança-perfumes nos respectivos passageiros.

Embora assim procedesse, notei que elle esperava algum nalgum vehiculo, porque isto dava a entender, quando, ás vezes, recuava e ia até o refugio onde me achava, como simples observador.

Em dada occasião vi-o approximar-se de um auto para esguichar o seu lança-perfumes em quem nelle viajava, que era sómente uma pessoa phantasiada com um domínio preto...

Passado que foi algum instante, vi-o entrar no mesmo auto, que ao chegar á avenida Beira-Mar deixou de fazer parte do «corso» para, por essa mesma via publica, si dirigir para as bandas do Cattete ou de Botafogo.

Não achei nisto nada de maior.

Pensei logo que a pessoa phantasiada era conhecida do referido moço, que, então, a reconheceria.

Reconheci no domínio preto uma mulher,

que suppoz não pertencer á sociedade propriamente dita, motivo por que achei natural o que venho de narrar.

Instantes depois da desappareição do alludido auto do meio dos outros, ou do «corso», sahi de onde estava e fui até á frente da Caixa de Conversão, sempre pelo centro da avenida.

Como vedes, pois, o que venho de narrar combina com que o proprio estudante disse na sua carta-narrativa do encontro com o domínio preto, e tambem certa pessoa, que vos escrevendo, como eu se arreceiou de descobrir o seu nome.

Conheço de vista o alludido moço, que é, como «O estudante», academico de medicina. Ignoro-lhe, porém, o nome.

Ouvi dizel-o dado a conquistas amorosas e a rival do já bem celebre Ary...

Uma feita, estando eu esperando um bonde em frente á Brahma, vi-o passar e cumprimentar, com o chapéo, a dous moços que estavam perto de mim.

Posto que ambos correspondessem ao seu cumprimento, este foi dirigido sómente a um, porque ouvi, após á sua passagem, travado o dialogo seguinte:

— Quem é aquelle camarada tão alto e com a phisionomia ainda tão moça.

— E' um meu collega, quintanista de medicina...

Aquillo é um damnado para conquistar! Si vê uma moça e della se engraça, segue-a, procura saber-lhe o nome e a residência e escreve-lhe logo contando e jurando o mais ardente e maior dos amores!

Quando cahem na asneria de corresponder-lhe o amor, perverte umas e troca outras, mostrando, a todo mundo as res-

postas das suas cartas, que não têm nunca o seu nome e sim o de um seu collega.

Sendo interpellado por algum parente de alguma moça que o denuncia como autor de cartas que lhe são dirigidas, sabe-se bem, porque declara o seu nome verdadeiro...

Ainda quem o interpele pede-lhe desculpas pelo engano a que foi ou é levado...

Faz disto um sport.

— Muito arriscado...

— Mas já com muitos sportmen.

Este dialogo teve lugar antes do carnaval.

Infelizmente não conheço os moços que o travaram, o que pouco importa para a descoberta do nome do primeiro, o que me não será difficil.

Afinal, é só isto o que tenho a informar.

Rio, 4 de 3 de 912. — E. C. M.

A carta de «La Andaluza»

Sr. Redactor: — Mui Sr. Mio.

La presente tiene por objeto de participarle un inmenso secreto que pesa sobre mi, no és posible que continue por mas tiempo callada.

Tengo leido diariamente todas las calumnias que pesa sobre el Dominó negro y no puedo permitir por mas tiempo que es picaro Estudiante se recree constantemente en su cadaver dentro de admario, y menos de ello, por que fui testimonio, conosco perfectamente al tal Estudiante pues que fue mi amante, por mucho tiempo! y se bien de lo que es capaz tanto mas que él, temia «celos furiosos» de la pobre amigomia, que Dios lo tenga en su santa gloria! y que justamente por causa de esos «celos malditos» que el la enveneno, quiriendose librar del delito, por medio de la cauteria, y

la inosencia «ese malvado» yo estoy segura que si el, Sr. Redactor, me onrra con la publicacion de la presente carta, y llegará a la manos del Estudiante le viene una congestion serebral de susto, por hoy no digo mas nada, sé muchas cosas mas que las dire que la injurie á esa infeliz de que fue envenenada por un amante, pues yo doi sé, de que esa ilustrisima Señora, nunca tuvo amante ninguna especie, pues siempre fue un modelo de onrradez y virtudes; al Sr. Redactor, le estrañara mucho que yó la defienda tan acaloradamente, siendo para mí ingrandescer por altos motivos que tengo paello, el Sr. deve de saber que esa infeliz señora, fue una intima amiga mia, de lo que hoy dia no se encuentra, ella sabia mis innumerados secretos, como yó sabia los pocos de ella, y las dos nos consagravamos una a la otra, por lo tanto el Sr. Redactor comprendera perfectamente el dever que tengo para defenderla, y aclararé un poco por alióra, esas densas tiniebras sobrè el misterioso crimen, el caso es el siguiente:

Ese Señorito, estudiante que tan innocente quiere aparecer, alos ojos del publico es, nimas nimenos que el autor del crimen; si señor crealo V. Ex.!! Yó puedo dar fé asudevido tiempo, todo de ese inconnito Estudiante asesino! una cosa me admira, como la policia conciente que tenga por mas tiempo, el cadaver de mi adorada amida en el admario, y el tal Estudiante que pretenderá hacer de ella? Talvez estudiar «actonoznia», o hacer «sarchichas» y de los huesos, hacer botones, para sus ropas interiores, no esta mala la «industria» pobre amiquita mia! las lagrimas abundantes que corren de mis ojos necros, me impiden de continuar.

S. S. Sra. — LA 'ANDALUZA

Episódio 14 – O mysterio do “dominó preto”. A viuva termina sua confissão. A Noite, Rio de Janeiro, 11 mar. 1912. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/915>. Acesso em: 02 jul. 2020.

O MYSTERIO DO

“DOMINO’ PRETO”

A viuva termina sua confissão

Foi-nos dirigida mais a seguinte carta:
Sr. redactor.

Interrompi a minha carta passada, quando narrava a maneira pela qual o tenente XXX chegou em minha casa, sem legalisarmos a nossa união pelo casamento.

Assignalei que este dia marcou o inicio do meu erro, do erro maximo de minha vida e que trouxe como consequencia a morte de uma mulher, a viuvez de um homem conceituado, as afflicções justissimas do pobre estudante, os trabalhos do bondoso joven amigo fiel e a minha desgraça completa, a minha situação de ré por crime de morte!

Depois deste dia, outros se passaram, e nós fruimos a enganosa ventura dos amantes; era então agosto, bem me lembro!

O Rio atravessava o seu periodo aureo de vida social; uma grande actividade um sopro de progresso e de elegancia, irradiava da imprensa, dos salões, de toda parte, em summa. Abria-se a Exposição de 1908. Não faltavam festas; havia como que uma grande alegria a transbordar da cidade até os arrabaldes mais distantes. E alli, nas faldas da floresta, eu e elle alheivamo-nos a todas estas alegrias do povo, entregues ao nosso amor, como se occultassemos a nossa ventura aos olhos do mundo.

Passaram-se as semanas, os mezes... Passaram-se um anno e a nossa união ainda não fora legitimada pelo casamento combinado. Que esperavamos? A promoção do tenente?

Não, porque seis mezes depois de habermos a casa da Tijuca, a que chamavamos o “ninho”, em homenagem aos meus sonhos antigos, o tenente foi promovido.

Eu não desconfiava de suas intenções nem de sua sinceridade; ha homens que enganam melhor que as mulheres. Achava-o tão meu, amava-o tanto, que me habituava aquelle estado de amante á espera de uma solução mais licita que se ia adiando, sem motivos, sem razões, como que por descuido. A felicidade faz esquecer o futuro.

Tambem, alguns mezes depois de ser promovido, o capitão partiu para uma viagem á Europa; não tivemos tempo para cogitar do consorcio... Ai, as saudades fundas!

Mas, sempre a esperança. As suas cartas da Europa continham muitas ternuras, carinhos só comprehendidos pelo nosso coração e vagas promessas... vagas promessas de realisarmos o casamento depois do seu regresso. Já se dizia incapaz de supportar as saudades. Nunca mais nos separaríamos.

Em sua ausencia, eu o amava ainda mais e nem sei exprimir as melancolias de minha vida solitaria, nas faldas da floresta da Tijuca, sem uma amiga com quem me desabafasse em confidencias, isolada da sociedade, porque a minha situação não me dava coragem para procurar relações na classe social a que eu tinha innegavel direito de pertencer.

Vivia para elle, o meu querido amante, como estava submissa, sem ousar ir contra as

suas resoluções, não tendo, sequer, a coragem de exigir o cumprimento de sua promessa de casamento; esperava que partisse d'elle mesmo a idéa de terminar com as inconveniências originadas de nossa união ilícita. Mas, em vista de suas cartas da Europa, uma nova esperança nascia em mim, mais forte, e eu me sentia feliz.

Como da outra vez, quando o esperava de sua commissão ao norte do Brasil, tratei de preparar-lhe surpresas em nosso «ninho». Foi então que adquiri um automovel, esplendido landaulet, para os nossos passeios, para o nosso conforto; as salas enriqueciam-se de alguns objectos d'arte, estatuetas, quadros, curiosidades.

Dous tapetes do Oriente, eram a surpresa principal... Mandeí alargar o jardim, dando-lhe um aspecto de parque; e não communicava ao meu amante nenhuma destas reformas, com o meu velho gosto de causar surpresas.

Esperava-o, sonhando com a lua de mel proxima, porque eu estava na convicção de que esta «lua de mel» só começaria, real e doce, depois que fôssemos ao pretor e ao sacerdote.

Elle por fim regressou da Europa... Mas, não voltou o mesmo. Logo no mesmo dia em que o apertei nos meus braços, alliviando-me das infinitas saudades, notei-lhe umas maneiras frias, um tom de cortesia no modo de elogiar as transformações do jardim, a ornamentação da sala, uma indiferença pelo automovel, um vago ar de enfiado... Eu estranhava taes maneiras, porém me tranquillizava, suppondo-as passageiras, como filhas do cansaço da viagem maritima; mas, quando no mesmo dia em que desembarcou, depois de ausencia tão longa e penosa, elle me disse que não pretendia continuar habitando o «ninho», que tomava uma casa na ilha de..., por conveniencia de serviço, comprehendí, eu vi que estava despresada, renegada como a mãe traste velho. Mas o orgulho fallou-me alto: deixei-o ir para a ilha.

Qual o motivo de resolução tão subita? Porque estava elle tão frio? Que indiferença era aquella pelos luxos e confortos do nosso «ninho»?

Ainda na minha ultima carta, quando me an-

nunciou da Europa o seu regresso, elle fôra de uma ternura inexcedivel: manifestava a sua alegria, a sua ansiedade por me apertar num infinito abraço.

E assim chegava, frio, cortez, já com uma casa alugada para morar só, tão longe de mim, numa ilha?

Ah, comprehendí o abandono, e só então reconheci que sempre eu fôra victima de uma illusão. Nunca eu fôra seriamente amada por elle; queria-me para amante, mais nada. Teve-me durante quatro annos; agora, deixava-me... Por que? Tornara-me feia? Tornara-me velha?

Foi então a minha preocupação morial: feia e velha! Uma mulher sem encantos, que devia ceder o seu logar a «outra». Quem era esta «outra»?

Sim, porque devia existir. O capitão é mais moço do que eu oito annos; está na idade em que o homem tem plenos direitos ao amor, ás aventuras, ás conquistas. Poderia eu satisfazer-lhe ao coração? Quem era eu?

Uma mulher mais velha do que elle, com quarenta annos e, talvez, feia! Tinha que ceder logar á «outra». Quem era esta «outra»? Quem era esta mulher tão joven e tão bella, que assim me roubava tudo quanto eu possuia de mais grato, de mais necessario á minha existencia?

Quem era esta mulher que me humilhava, por ser joven, e rebaixava-me, por ser bella?

Desde então, odiei profundamente a essa mulher de cuja existencia eu apenas suspeitava... Não possuia a menor prova de que naturalmente tal mulher existisse, sinão pelas mudancas do capitão XXX.

Odiei-a, contudo! Odiei-a, sem nunca a ter visto... E então, no meu odio, procurei descobri-la, procurei vê-la.

Ah! Que furza e tremenda a minha dôr, quando as minhas desconfianças se confirmaram: a outra existia! Era uma mulher casada, e não, como eu pensava muitas vezes, uma donzella a quem o meu amante pretendesse dar o seu nome, como esposo. Si era grande o meu odio, tornou-se ainda maior, saber que a «outra» era uma mulher casada, que assim me roubava o homem sobre quem eu tinha direitos, de quem ouvia compromissos sérios.

Rompí com o capitão, numa carta energica, reprovando-o amargamente pelo seu procedimento indigno: e começaram para mim os mais terríveis dias de sofrimento.

A outra morava em Botafogo. Travara conhecimento com o capitão, a bordo do navio que os trouxe da Europa, porque ella e o marido de lá vinham, depois de uma longa excursão pela França, Inglaterra, Italia... O capitão começou a tratar-me, durante a viagem; quando chegou ao Rio, estava apaixonado pela outra e abandonava-me... Ah! Abandonara-me por uma mulher nova, elegante, bella e que brilhava nos salões!

Então, depois da cruel certeza, uma irrisível idéa apoderou-se de mim: eliminar da vida aquella rival indigna!

Nada mais preciso narrar. Fui eu que escrevi a carta á machina, assignando o nome do amante que me trahiua. No meu plano a que chamaria diabolico, eu pretendia duas cousas: a morte da outra e a condenação, a deshonra e todas as condemnações para elle, o ingrato, o trahidor!

Como tudo mais-se passou, já é do dominio publico: o «estudante» relatou muito circunstanciadamente tudo quanto se passou entre os dous dominós, na confeitaria da Prainha. Para cumprir a promessa feita, basta-me declarar que era eu o dominó de laço azul. Alta e robusta como sou, tendo o cuidado de fallar baixinho, a outra não desconfiou que estava sendo illudida.

Atirei-lhe um jacto de lança-perfume aos olhos, e foi neste momento que lancei o arseniato em sua laranja... Fiz depois a troca de automoveis, a que o «estudante» se referiu, passando-a para o meu. O chauffeur tinha ordem de desaparecer, logo que a deixasse em qualquer logar; e assim fez.

E' um empregado leal e guardará segredo, estou certa!

O que se passou então em meu espirito, não sei dizer, não sei descrever: uma nuvem confusa obscurecia-me.

Isolada em minha casa, eu não chorava, não pensava, não vivia... Ai, nem sei o que se passava em mim! Lia os jornaes da manhã, na curiosidade angustiosa de ver se

noticiavam a morte da contras; e o silencio dos jornaes aterrorava-me: parecia-me que eu havia tido um pesadello, um sonho horrendo. Tudo continuava tão calmo na natureza, a vida da cidade decorria tão banalmente, que eu começava a soffrer, mais pelo silencio que pesava sobre o meu crime, do que pelo remorso, pelo medo, ou pelas outras misérias de minha vida de abandonada...

Num desses dias, o capitão appareceu-me em casa, com um ar calmo, risonho, dizendo que, apesar das minhas injustiças para com elle, tivera saudades e pedia-me que o recebesse, como velho amigo, como visita... Os dramas dessa visita! Para que narrar-os? Creio que foi neste dia que elle viu o laço de fita azul e guiado por elle, o dominó que eu vestira.

Depois, não sei de mais nada... Nem sei como foi a minha existencia, até á manhã em que elle me appareceu em casa ás seis horas da manhã, pedindo que o abrigasse, que o escondesse, pois que se achava perseguido como accusado da autoria do crime.

Foi só então que elle me fallou sobre o crime, perguntando-me si eu não lera as cartas do «estudante»; não sahindo de casa á noite, morando afastada de pontos em que se vendem os jornaes, eu não sabia que A NOITE tratava de tal cousa...

Escondi-o em nosso antigo quarto, já apavorada, fraca para me conter no meu segredo... Ás dez horas da manhã, com o truco imaginado por elle e pelo «amigo fiel», a confissão foi arrancada da minha consciencia, da maneira que já foi relatada.

Sou criminosa. Matei uma mulher, que deshonrava o marido; livre a sociedade de um exemplo funesto. A minha perversidade maior, foi querer calumniar o amante trahidor: mas, quando o vi ameaçado, o amor enfraqueceu-me e confessei tudo. Pelo amor matei a minha mulher, pelo amor salvei a meu amante: o meu crime é amar!

Relatei tudo como se passou: e, entregando o meu julgamento aos que me lerem, peço aos tres homens que sabem quem sou eu, declararem o meu nome, si julgarem necessario entregar-me á Justiça!

A VIUVA.

Episódio 15 – O mysterio do “dominó preto”. Mais algumas indicações sobre o mysterio. A Noite, Rio de Janeiro, 12 mar. 1912. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/919>. Acesso em: 02 jul. 2020.

O MYSTERIO DO “DOMINO’ PRETO”

Mais algumas indicações sobre o mysterio

Entre varias outras, foram-nos mais dirigidas as seguintes cartas:

Volta uma amiga da victima

Sr. redactor,

Estava no firme proposito de só voltar em publico, quando fosse para declarar os nomes de minha amiga e de seu marido, conforme disse na minha primeira carta, o que não faço presentemente, em vista da carta publicada hontem com a assignatura «O official», na qual o mesmo diz ter feito uma descoberta, onde encontrou o assassino de minha amiga, que é uma mulher. Estranho déveras que uma mulher seja o assassino d'ella, porque uma mulher não tem a perversidade e a calma precisas para praticar um crime em publico. Como podia ella administrar o veneno a sua victima, numa confeitaria, ao meio de muitas pessoas, as quaes deviam estar attentas desde a sua chegada, por serem ellas duas mulheres; as suas phantasmias attrahiriam provavelmente os olhares, desde que uma mulher por mais que queira dissimular-se deixa sempre alguma coisa que a

natureza lhe deu, pela qual pôde-se distinguir o sexo. Usou o assassino, como já disse alguem, de um lança-perfumes, injectando nos olhos da victima, aproveitando, em seguida, o momento em que a mesma pinha as mãos nos olhos e derramou no seu copo o veneno.

Uma mulhier teria agilidade para lançar o veneno no copo da ouzã, sem ser notada? Creio que não... Para isso era preciso que ellas estivessem muito juntas, num ponto afastado, e de costas para as demais pessoas. Estavam ellas assim? Não se sabe!...

Deve ser amiga do «Official» a mulher indigitada como o assassino de minha amiga, ou estar o mesmo á ella presa por favores que o privem de fallar contra si, conforme elle diz na sua carta: «Descobri quem era o dominó de laço azul. É uma mulher a quem não accusarei jámais».

Não se comprehende como um homem que se acha accusado de um crime, que não commetteu, inda mais sendo um official, que deve honrar e defender os galões, descubra o verdadeiro assassino e não queira revelar o seu nome, por ser uma mulher!... Não acredito, Sr. redactor, nas declarações do «Of-

ficial», por mais que queira; ellas são contradictorias em tudo que tenho lido no vosso jornal e com o meu modo de pensar sobre tão complicado facto.

Hontem estava eu certa de ser um homem o assassino de minha amiga, hoje vejo que, uma mulher como eu, acha-se accusada como sendo o verdadeiro. Embora tenha a minha idéa firme, noto que as cousas cada vez mais se complicam, a ponto de não se achar um caminho por onde se possa chegar ao fim de tão trágico drama.

Oxalá que essa mulher accusada pelo «Official», não seja uma victima de odios e calumnias.

Espero, como já disse na minha carta passada, pela elucidação desse facto. Si os responsaveis não quizerem fazer-me este obsequio, eu então revelarei os nomes da victima e do seu marido, dando assim á policia um caminho certo a seguir.

Penso que descobrindo os nomes delles, marido e mulher, o «estudante» não guardará por mais tempo a carta do amante e supposto assassino e o «Official» por sua vez accusado como sendo o tal, se apressará a revelar o nome da mulher que elle diz ser o verdadeiro assassino da minha amiga, ficando, pois, a policia de posse do segredo desse monstruoso crime e punindo os seus responsaveis.

Cada dia que se passa sem a revelação do crime, são para mim dias de desgostos, tudo porque se acha envolvida nelle uma pessoa a quem eu tributava estima e consideração e que se vê depois de morta olvidada por aquelles que, em vida, mostravam-se ser seus fideis e leaes amigos.

Quem sabe si eu ainda poderei vel-a num caixão mortuario, como a via em fente á mim, alegre, fallando de cousas que só nós mulheres podemos comprehender.

Longe estava eu de suppor que esta ho-

amiga, depois de morta, tivesse de soffrer tanto, vendo o seu corpo exposto a olhos profanos, que em vida tanto zelava.

Até breve, quando for para dizer o seu nome.

De uma sua constante leitora

UMA AMIGA DA VICTIMA.

Um cavalheiro ameaça publicar o nome da «victima»

Tendo hontem começado a ler o distincto órgão, quando deparei com a photographia da victima, fiquei completamente impressionado, por ser uma senhora de distincta familia, que muito conheço. Como sou muito amigo do marido da victima, que não venho com o nome do domínio preto, por consideração ao meu amigo, que é marido da victima de outros malfelizes.

Pego ao «estudante» que tenha um pouco de paciencia e que entregue o cadaver da victima á policia, do contrario sou obrigado a declarar o nome da victima para que se descubra tão mysterioso caso, como já disse acima, conheço a victima e estou prompto a ajudar nas pesquisas que o caso exige. Continuarei amanhã, caso não tiver resposta alguma, pelo seu distincto órgão. Autoriso a fazer uso desta, caso lhe aprouver.

Seu leitor constante e admirador

R. P. F. JUNIOR.

Não repare a letra por estar desfalcada.

Uma testemunha informante

Sr. redactor d'A NOITE.

Tendo seguido com o natural interesse a trágica narração que sob o título «Um mysterio», esse sympathico jornal vem publicando, sinto enorme desejo de ver esclarecido tal assumpto, para isso venho trazer-vos o meu insignificante concurso

Conheço, na rua em que resido, um casal, que, segundo me parece, (e esse facto affirmo) será o mesmo em torno do qual gyra tão escandaloso e doloroso facto.

A senhora, a que me refiro, que de resto, conheço, tomou com uma pequena valise um auto, na esquina mais proxima, isto na terça feira de Carnaval e ao anoitecer.

Casualmente reparei ser o auto acima referido de cor cinzenta e mais tarde, na rua do Catete, vi no mesmo auto que estacionara nas proximidades de uma pharmacia, um moço alto e claro e que deixava transparecer no semblante alguma grave preocupação, trajando com relativo esmero e que amparava um dominó preto, que, quando rapidamente passei por junto do auto, gemeu abafadamente e logo houve uma troca de palavras rápidas e baixas tendo então o dominó feito energicamente um «não» com a cabeça.

Infelizmente a minha curiosidade não chegou a ponto de indagar do n. do automovel, que, como disse acima, é cinzento.

Não declaro a rua em que resido e de onde supponho haver desaparecido o dominó preto, porque me receio de levantar uma calumnia, pois poderei estar equivocado, o que muito me admiraria, pois certos factos que acho prudente calar e praticados pelo marido ultrajado me têm augmentado as desconfianças.

De vosso jornal leitor assiduo
UM ALUMNO.

Um repto ao «Estudante»

Sr. redactor.

A causa que me faz escrever-lhe, causa actualmente grande curiosidade.

Trata-se do celebre caso do dominó preto que a digna redacção d'A NOITE tem trazido ao conhecimento publico com tanta lealdade, pondo-se acima de qualquer elogio. Eu para satisfazer o desejo de todos, faço neste mo-

mento um repto solemne ao tal «estudante» para que elle livrando a sua dignidade perante a sociedade, contando o caso pura e lealmente, passando assim incolume por sobre a toca da justiça. As perguntas que eu pretendo fazer são as seguintes: Eu pergunto a esse «estudante» «innocente» como elle se diz, por que é que quando se deu esta morte tragica em sua casa, por que é que elle não levou ao conhecimento das autoridades, livrando assim, a sua responsabilidade? Pensará elle que se innocenta escrevendo essas cartas a essa redacção? Este é que é o ponto capital. Eu espero paciente as respostas do «estudante», e caso elle não responda, nós temos a prova mais evidente de que elle é um criminoso.

A publicação desta muito agradecerá o seu criado obrigado

A. B.

A indicação de Nagibe— Al-Ander

Monsieur le redacteur d'A NOITE.

Pardonnez, Mr., d'écrire si mal le français. Je suis syrien. L'histoire du «Dominó preto» m'a intéressé beaucoup, parce que dès le mardi du carnaval il y a disparu une femme, ma voisine, qui je vu sortir habillée un «dominó preto» et jamais elle a réapparue.

Je crois que la femme, victime de cette tragédie est ma pauvre voisine; le mari est perdu, il a cherché la femme pour tous les coins de cette ville! Mais rien de tout!

Se vous trouvez profiteuse mes renseignements, pouvez adresser votre communication à la rue Bella Vista...

Agréé, Monsieur, mes salutations distinguées

Le votre

NAGIBE AL-ANDER.

(Nesta carta havia uma indicação, que continuamos para apurar a sua veracidade).

Episódio 16 – O mysterio do dominó preto. O “Estudante” sepulta o cadaver. A Noite, Rio de Janeiro, 13 mar. 1912. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/923>. Acesso em: 02 jul. 2020.

O mysterio do DOMINÓ PRETO

O “ESTUDANTE” SEPULTA O CADAVER

A seguinte carta, que é a ultima que nos dirige o «Estudante», parece ser o fim desse romanesco «Mysterio do Dominó Preto», com que, ha cerca de quinze dias, estão sendo entretidos os leitores d'A NOITE:

«Sr. redactor.

Será esta a ultima carta que lhe escrevo sobre o tristissimo caso, que ha tantos dias vem sendo publicado em seu jornal; com esta carta, praza aos céos, ficará terminada a minha correspondencia sobre o mysterio do dominó preto.

Pela ultima missiva do «amigo fiel», ficou V. S. informado dos episodios que deram em resultado a confissão da verdadeira culpada pela morte da senhora a quem soccorri, e que explicam a presença do «official» em meu quarto, onde amigavelmente conversavamos, assentados á cama. O «amigo fiel» terminava a sua carta, dizendo que eu, o «official» e elle, eramos então cúmplices de uma coisa que pretendiamos fazer.»

Para que ninguém supponha que se tratava da cumplicidade de um crime, venho relatar, muito lealmente, o que se passou depois que o «amigo fiel» e o official entraram em meu quarto.

Está claro que a minha surpresa e o meu susto foram enormes, quando vi o cavalheiro desconhecido acompanhando o meu amigo; supuz que fosse o delegado. Mas, logo ás primeiras palavras do «amigo fiel» tranquillizei-me. Elle explicou tudo quanto havia, narrou os varios episodios, o que ouvira da viuva, descreveu as suas angustias e terminou

— Como vê, estamos diante de um caso melindrosissimo. A sorte da pobre viuva, depende de nós; com uma palavra, faremos cair sobre ella a condemnação dos tribunaes. Pois bem! Perdoemos áquella pobre mulher, occultemos o seu crime... Ella é, em toda esta tragedia, a mais desgraçada das victimas; dominada pelo amor, pelo ciúme (paixões mortaes) não soube vencer aos impulsos do seu coração. Matou pelo amor... Pelo amor confessou o seu crime, porque tremeu pela sorte do capitão. E' criminosa, é perversa, é boa... Em summa, é mulher! O meu papel, no decorrer destes episodios, foi o de amigo; mesmo o meu nome tem sido o de «amigo fiel». Sofri tambem, e pela amizade, pela lealdade. Fui leal contigo, fui leal com o capitão e quero ser leal com a pobre viuva, porque fui o depositario de suas confidencias, ouvi as suas lamentações e enxuguei as suas lagrimas. Peço que a perdão em nome do amor, que eu a perdoo em nome da lealdade!

Depois destas palavras do «amigo fiel» o capitão, com uma lagrima nos olhos, disse commovido:

— Ella dilacerou o meu coração, roubando a vida a uma creatura que se perdeu por minha causa, por me amar! Ella não hesitou em lançar sobre mim uma tremenda calumnia, e desejou ver-me deshonrado, na prisão. Não a condemnaria jámais, porque a perdoo em nome da generosidade!

Eu me commovei tambem e, depois que o official se calou, disse estas palavras:

— Em toda esta horrivel historia, o meu papel foi o de futuro apostolo da Medicina. Soccorrendo uma doente, vi-me a braços com as mais hediondas torturas, passando noites e dias de supplicio, sentindo-me amaldiçoado pelos homens, condemnado pelo marido da infeliz, insultado em publico, calumniado e ridicularisado. Esquecenão todas estas misérias e vendo na pobre viuva, não uma simples e vulgar criminosa, mas um bellissimo caso de crimino-pathologico, ainda procederei como futuro apostolo da Medicina, perdooando-a em nome da caridade!

Assim perdoada em nome do Amor, da Lealdade, da Generosidade e da Caridade, resolvemos guardar absoluto segredo sobre a personalidade da viuva e combinámos, então, o principal: isto é, o fim que devíamos dar ao cadaver.

Foi o amigo fiel quem teve a melhor idéa: desarticular os membros e a cabeça, e levarmos em caixas as diversas partes do corpo para um lugar escondido, onde recomporíamos o cadaver, antes de o enterrarmos. Esta idéa venceu e o official retirou-se do quarto, afim de tomar as providencias necessarias para o enterro original que eramos obrigados a fazer: ia pedir o automovel da viuva, pois não convinha que outro chauffeur nos conduzisse, e tambem adquirir uma outra mála, visto que eu só dispunha de duas malas de mão.

Logo que nos vimos sós, eu e o amigo fiel fizemos com as minhas duas mesas, como já havíamos feito antes, quando tivemos de formosisar o cadaver: collocamol-as, sem ruido, ao meio do quarto, despojadas dos livros e unidas pelas extreminidades. Depois, com respeito e circumspecção, desamarrámos as cordas que prendiam a morta ao varal do guarda-roupa e a carregamos até ás mesas, sobre as quaes ficou estendida.

Tirámos do dominó preto, que guardei no gavetão do guarda-roupa, e ella ficou então simplesmente vestida com seu peignoir de mol-mol branco. A' vista de um trage tão doméstico, que lembra os aconchegos, as tranquillidades do lar, vestindo um cadaver tão tragicamente, occulto num quarto estranho, de casa de commodos, prestes a ser despedido inteiramente para soffrer a desarticulação, eu pensava na mála profunda tristeza:

— Pobre mulher! Nunca em tua vida imaginaste que terias semelhante fim. Quando vestias o teu peignoir, nas bellas manhãs, ías regar as flôres do teu jardim tão rico, que muitas vezes eu o invejei, ao vel-o, passando pela tua porta!

Vi-te muitas vezes assim e te imaginava uma digna esposa, o encanto do teu lar; os teus cabellos estavam penteados como agora, com estas duas tranças á Nero...

Resplandecias de graça e de saúde; tão viçosa e tão bella, figuravas como uma flôr em meio das outras flôres!

Mas o teu destino foi bem amargo, ó mulher, que não soubeste conservar o perfume da virtude! Ainda poderias estar, neste momento em que o teu cadaver espera os golpes do bisturi, regando as flôres do teu jardim; mas não soubeste conservar aquillo que iguala a mulher ás rosas e Deus julgou de justiça separar-te para sempre dellas, para que não as maculasses com o teu peccado! Eu te lamento!

E enquanto eu assim pensava, o amigo fiel ia retirando as vestes do cadaver e dobrando-as cuidadosamente sobre uma cadeira.

Quem visse um landaulet fechado, gálgando a Estrada Nova da Tijuca, pela meia noite de quinta-feira, por certo não imaginaria que dentro d'elle iamos tres pessoas: o official, o amigo fiel e eu, cada um transportando uma mála de mão.

Iamos calados, a fumar charutos; quanto a mim confesso que me sentia cheio de uma tranquillidade muito grata á minha alma fatigada, porque enfim, estava eu livre da presença da morta em meu guarda-roupa. As tres malas conduziam os restos mortaes do dominó preto, desarticulados cuidadosamente: eu me incumbira da mála que continha o tronco, o amigo fiel da que levava os membros inferiores e o official transportava a que encerrava a cabeça e os membros superiores.

Ná estrada da Gavea, bem longe, em certo ponto marcado por um lenço vermelho preso a uma arvore, o automovel parou e fofonhou tres vezes: um marlinheiro, mandado pelo official, com uma alavanca ao hombro, surgiu de uma moita,

— Tudo prompto? — interrogou-lhe o official, ao sairmos do automovel, cada um com sua mala.

— Tudo prompto — respondeu o marinheiro. E embrenhámos pelo matto, acompanhando-o.

A lua illuminava pallidamente aquelle ermo, dando uma infinda tristeza ao nosso funebre passeio; as corujas, farejando a morte, passavam por sobre as nossas cabeças piando.

O ruido dos nossos passos soava como os de uma ronda nocturna.

O official suspirava, levando o lenço aos olhos...

Depois de andarmos uma grande extensão, para longe da estrada, o marinheiro, que ia á frente, parou, dizendo:

— E' aqui.

Estavamos deante de uma cova aberta por elle, debaixo de uma arvore que tinha umas flôres roxas; mas não sentíamos o odor das flôres, sinão o da terra revólvida...

Quando tivemos de abrir as malas e de retirar os restos mortaes da pobre morta, para recompôr o cadaver, o official afastou-se para mais longe, a soluçar alto; e só o chamamos, quando o cadaver já se achava collocado ao fundo da cova, vestido com seu peignoir branco, no qual a lua lançava uma claridade fria, somnambula, merencorea, por entre as ramagens da arvore.

Antes de o cobrirmos de terra, o amigo fiel disse estas palavras, depois de olhar o relógio:

— Hoje, meia hora da noite de 8 de março, sexta-feira, eu, fulano de tal, o academico (disse o meu nome) e o capitão-tenente XXX, enterramos occultamente o cadaver de madame....., assassinada pela viuva (disse o nome da viuva), no dia 20 de fevereiro, ás nove horas da noite, por meio do arsenico, do que guardaremos absoluto segredo, sob palavra de honra, enquanto durar a nossa existencia!

E solemnemente, apertámo-nos as mãos todos os quatro, porque o improvisado co-veiro estendeu a sua honrada mão, de velho e leal marinheiro, adherindo ao juramento.

O official lançou a primeira pá de terra; e poucos minutos depois a cova estava fechada para sempre. Eu e o amigo fiel, con-

templavamos em silencio o funebre trabalho do marinheiro; o official debruçara-se ao tronco da arvore, com o lenço nos olhos.

— Partamos! — disse-lhe eu, quando já não restava mais nada e o marinheiro se apoiava calado á pá que se firmava no solo.

O triste capitão collocou sobre a cova a palma de flores naturaes que trouxera e cahámos em silencio para o automovel, que nos esperava na estrada. O marinheiro ficou ainda incumbido de consumir as tres malas funebres.

Quando, depois de passarmos pela Cavea, chegámos á cidade, eu me senti como que resuscitado! Estava livre do pesadello morial, estava novamente entregue ao mundo, ás alegrias da mocidade, aos estudos, ao convívio dos homens! O primeiro a saltar do automovel, foi o amigo fiel, que foi dizer não sei o que a uma familia, que sahira de um baile, e esperava o bonde, á rua dos Voluntarios.

Depois, á porta da minha casa, eu me despedi do official, que me abraçou num expressivo silencio.

— Não quer descançar um pouco em meu quarto? — perguntei-lhe.

— Não — disse-me elle — Vou no automovel até á casa de sua proprietaria...

— E lá fica?

Elle respondeu-me com o gesto que significa: Deus, só Deus o sabe!

Quando me vi em meu quarto, ah! Escancarei as janellas, para o ar e para a luz da lua, que ia alta no céo; olhei mais uma vez o guarda-roupa, para gozar á certeza de que estava vazio: fitei-me ao espelho, e, apesar das minhas olheiras e da minha pallidez, achei-me vivo.

Então, Sr. redactor, deitei-me ao comprido na cama e respirei, a menos pulmões, gozando a tranquillidade, unico bem da vida!

Depois, como me lembro sempre de minha mãe, e por não lhe ter escripto durante todos estes dias de martyrios, escrevi-lhe uma carta muito longa, dando noticias minhas.

O dominó preto alli está dobrado com a mascara e o laço branco fatal. Dentro do meu bahu: guardal-o-ei como recordação dos mais penosos dias de minha mocidade.

O ESTUDANTE.

El Misterio del Dominó (1921), de Aristides Rabello

Disponível em: <https://digital.iai.spkberlin.de/viewer/resolver?identifier=IAI0000513E00C10000&field=MD_IAIPURL>. Acesso em: 17 jul 2020.

Año V

Buenos Aires, 6 de Junio de 1921

Nº 156

DIRECCION: MIGUEL SANS

EL LUNES PROXIMO PUBLICAREMOS

EL PLACER DE LOS DIOS

Por HECTOR OLIVERA LAVIE

Este notable escritor, cuyas obras han alcanzado grandes y merecidos éxitos, narra la interesante y terrible novela de un hombre bueno, a quien las circunstancias obligan a la maldad, y como el más perverso de los seres, vive para vengarse. Las escenas culminantes, el carácter de los héroes y el problema pasional, planteado admirablemente, son de una gran e indiscutible belleza.

No es común en nuestra literatura las obras como ésta, en que el autor pone algo más que su talento: su alma, vibrante de dolor y de rencor.

Recomendamos la lectura de nuestra revista mensual «EL SUPLEMENTO», en la que colaboran los más destacados escritores del país y del extranjero.

«EL SUPLEMENTO» contiene 80 páginas, con 12 ó 14 novelas y cuentos, profusamente ilustrados, y algunas notas interesantes.

Lea en la antepenúltima página el contenido del Nº 16, que aparecerá el 15 de junio. Precio de venta al público, 20 centavos. Pídale a los vendedores de diarios, kioscos, estaciones del subterráneo y ferrocarril o a nuestros agentes del interior.

EL MISTERIO DEL DOMINÓ...

POR ARÍSTIDES RABELLO

I

Hija acaso de un vago remordimiento, siento una invencible necesidad de narrar la espantosa y trágica aventura en la que me vi envuelto durante los días del carnaval de 1912.

No cometí ningún delito. Apenas llevado por mi sentimentalismo, hurté a la acción de la justicia una persona que mató, dejando en la impunidad un crimen revestido de las agravantes de la premeditación y la alevosía.

Aquellos que leyeren esta increíble narración sabrán juzgar, con imparcialidad, mi proceder en aquella situación. Revelando este secreto de mis tiempos de estudiante, no me guía sino el interés de aligerarme del peso que el doloroso misterio dejó caer sobre mi alma.

¿Habré procedido bien al actuar de la manera que actué? ¿Habré sido cómplice del crimen al borrar sus rastros?

El código penal considera delincuentes a los que facilitan la ocultación de un delito; y es esta idea, la idea de que no pueda enorgullecerme de ser un hombre de conciencia limpia, que todavía

EL MISTERIO DEL DOMINO

me hace estremecer, cuando recuerdo aquel espantoso episodio...

No ha de ser posiblemente sólo por eso que aun me horrorizo: debe de ser también por este saldo de la emoción profunda que entonces experimenté.

Despuntaba el domingo de carnaval.

Las últimas personas que pasaron la noche en el suntuoso y alegre baile del club «High-Life», se retiraban apresuradas, temiendo que el sol las sorprendiese trajeadas aún en sus fantasías carnavalescas.

Y yo mismo, aun cuando no estuviera disfrazado, me di prisa para recogerme a la casa de vecindad en que habitaba, en el barrio de Cattete.

Era ésta un caserón antiguo, lleno de huéspedes. A excepción de Virgilio, un excelente muchacho, estudiante de medicina, ninguno de ellos contaba con mi amistad. Virgilio ocupaba conmigo una pieza en el segundo piso, en un ángulo de la casa. El cuarto era lo suficientemente amplio para alojarnos holgada mente.

Ocupábamos aquella vivienda en común, no sólo por el espíritu de economía, sino que también por el de la amistad. Ambos cursábamos el quinto año de medicina; los libros, el estante, el lavatorio y el guardarropa compartíamos los dos.

¡Oh, aquel guardarropa!

No puedo recordar aquel mueble terrible sin que tenga delante de mí, tan nítidamente como si aun lo viera, el espantoso cuadro que contemplé aquella mañana, al abrirlo!

Al llegar a mi cuarto, medio atontado por el sueño, conservando todavía en el oído los vagos ecos de las músicas del baile, en las narices un resto de los ardientes perfumes y en la imaginación la imagen de las iludas mujeres disfrazadas, noté que Virgilio no estaba en él. Por el orden relativo de las cosas, me di cuenta de que no se había recogido todavía.

—Estará por ahí, bailando aún, en alguno de los clubs carnavalescos — monologué, sonriendo, con la mayor tranquilidad.

Y sin preocuparme más con su ausencia, explicable, por otra parte, comencé a desvestirme. Para guardar el frac, abrí el guardarropa, pero, como tocado por una corriente eléctrica, retrocedí con los ojos exorbitados, un grito ahogado en la garganta y un terror indescriptible, que paralizó mis movimientos...

No me expreso bien empleando la palabra terror. Ante una sorpresa, por más terrorífica que sea, no experimentamos de pronto ninguna sensación que pueda definirse. Apenas si llegamos a efectuar un cierto número de movimientos y gestos corporales, una expresión que ningún artista es capaz de reproducir, sin que tengamos ninguna sensación humana. No sentimos nada; ni el ruido, ni el do-

LA NOVELA SEMANAL

lor, ni la tristeza, ni tenemos conciencia del hecho que está delante de nuestros ojos.

Desaparecen súbitamente de nosotros las facultades humanas, el don de comprender, de unir el hecho presente a una causa remota. Todos nuestros gestos son instintivos, meramente animales. Dejamos de ser un hombre que se sorprende y pasamos a ser el animal que se espanta. No es la razón, es el instinto que reacciona. Y sólo dura un segundo este retroceso del hombre al bruto.

Porque, instantáneamente, la médula pasó al cerebro la jurisdicción sobre mí ser y dejé de ser el instintivo, y poco a poco, surgió en mí el hombre, el ser pensante.

Y comprendí lo que tenía delante de mis ojos.

• • •

Sujeta al varal de las perchas, vestida de dominó negro, sin antifaz... ¡el cadáver de una mujer!

Conservo bien grabada en la memoria aquella imagen terrorífica. La cabeza de la muerta estaba erguida, el cuerpo tieso y rígido, los brazos pendientes, las manos crispadas. Una cuerda pasándole por debajo de los brazos cruzándole el pecho la sostenía en los costados; de aquí partían los dos extremos que se anudaban en el varal de las perchas, manteniendo el cadáver en posición vertical. Sus pies, calzados en zapatos de raso negro, tocaban las tablas inferiores del mueble. El capuchón del dominó, caído sobre la nuca, tenía, colgante, una larga cinta blanca. Los ojos de la muerta estaban cerrados y la boca semibierta.

Cuando me di cuenta de lo que veía me asaltó la incontenible ansiedad de gritar, de alarmar a toda la casa, de llamar a la policía, vociferando desde la ventana, hacia la calle. Pero mis pies parecían como clavados en el suelo, y con la mirada fija en el cadáver, permanecí en una profunda y muda interrogación frente al misterio, en esa perplejidad en que caemos en presencia de lo desconocido, esperando que la misma muerte nos revele algo.

¿Quién no ha experimentado, aun en los hechos más insignificantes de la vida, aquella actitud de idiota que nos lleva a interrogar hasta a las cosas mudas?

¡Yo esperaba que la muerta me revelase el misterio!

De súbito me asaltó una idea. ¿Por qué no estaba allí Virgilio?

—¡Habría sido él, él! — fué la conclusión que, lógicamente, deduje del caso misterioso.

Aquella mujer disfrazada sólo pudo haber entrado en nuestro cuarto, o conmigo o con Virgilio. Y no habiendo sido yo el que la llevara...

—¡La mató y huyó! — continué raciocinando.

Mi pensamiento no podía seguir otro rumbo. Me era imposible, en aquellos terribles momentos, pensar en la honesta vida de mí

EL MISTERIO DEL DOMINO

buen amigo. Poco me importaba que fuese él un simple estudiante, sin misterios en la vida, sin reservas para mí. Estaba allí, dentro de nuestro guardarropas, en nuestro cuarto, una mujer muerta. ¿Y él ausente!

—¿La mató y huyó!

Me disponía también yo a huir de aquel siniestro lugar; abría ya la puerta para correr, para gritar, para cundir la alarma, cuando Virgilio, que llegaba, me contuvo con cierta energía.

—¡Calla, Marcos, calla, por el amor de Dios! — exclamó empujándome hacia el interior del cuarto.

Dijo aquellas palabras con voz sorda, para que nadie desde afuera las oyese, y así que me viera lejos de la puerta, la cerró.

Yo lo miraba con aquel terror sin nombre que nos inspira un asesino temible, cuando nos encontramos frente a él desprevenidos de armas y sin medio de huir.

Virgilio, al cabo de un silencio, breve pero angustioso, señalando el guardarropas, que yo había dejado abierto de par en par, tartamudeó:

—¿Has visto ya el cadáver? ¿Ves qué horrible situación la mía!

Tenía la voz trémula, sofocada por el miedo. Su aspecto me producía una dolorosa impresión: una impresión de piedad y de repulsión. Pálido, con unas ojeras profundas que denunciaban una noche de luchas, una noche trágica, con la corbata en desalino, con aquel mirar desvariado, en todo él se manifestaba un asesino cobarde que tiembla delante de su crimen repugnante.

Medió un nuevo silencio, luego agregó:

—Salí, hace un momento, en busca tuya.

Hice un gran esfuerzo para dominarme y pude murmurar:

—¿Y por qué la mataste?

—¿Marcos! ¿No he sido yo! ¿No fui yo el que la mató!

¿Por qué motivo di crédito a sus palabras? Un momento antes, lo miraba como a un asesino, y de súbito, oyéndole aquella vehemente negativa, no quedé en mi espíritu una sombra de duda sobre la inocencia de mi amigo. Será porque la voz de la inocencia, la firme entonación con que pronunciara su negativa, se imponía tan fuerte como la verdad misma?

—¿Quién es esta mujer? ¿Quién la mató, entonces? — inquirí con un acento más amigo y más calmo.

Virgilio, trémulo aún, sacó del bolsillo interior de su saco una carta, alargándomela sin proferir una palabra.

La dirección, en el sobre, estaba escrita a máquina, y leyéndola, mi espanto subió de tono.

Contenía el nombre de una dama distinguida, de la alta sociedad carioca a la que mucho conocía de vista, por haberme sido señalada en las fiestas de caridad, en el Pabellón de Regatas, en el Hipódromo, en los diferentes lugares donde ella despertaba la atención por su lujo, su elegancia y su singular belleza.

Y sin querer, rememoré momentáneamente las impresiones an-

LA NOVELA SEMANAL

teriores que ella siempre produjo en mi alma sencilla, en mi humilde espíritu de «muchacho» alejado del grand monde.

Pertenecía aquella mujer a una cierta casta de divinidades femeninas que mi imaginación cubría de prestigios superiores, haciéndolas inaccesibles hasta para mis sueños, para mis deseos...

¡Y era... aquélla!...

Su tipo hermoso y original, con unos cabellos de un rubio extraño que acentuaba el contraste de sus ojos negros; su elevada posición social, su fortuna, su nombre destacándose siempre en las secciones elegantes de diarios y revistas, como una de las más radiantes soberanas de la moda... aquella dama, en fin, parecería pertenecer a un mundo tan diverso del mío, como la sociedad de los rajahs de la India ha de parecer a los tristes parias.

Recuerdo aún la sensación de maravilla que hube de experimentar cierta vez, en medio del rumor callejero, una hermosa tarde de septiembre, esto es, poco antes de aquel trágico carnaval...

Me encontraba parado en una esquina, esperando pacientemente el tranvía que había de traerme a casa. Una limousine, que de improviso llamó mi atención por sus líneas elegantes y el brillo de sus herrajes, se detuvo frente a mí. Un chauffeur solemnemente estirado en su libré grisperla de botones relucientes, parecía mirar desdeñosamente a los transeúntes. Dentro del auto, con la gracia de una visión, venía aquella mujer, y a sus pies, como un león manso a los pies de una diosa, estaba sentado un enorme galgo, que también parecía mirar con desprecio hacia todos nosotros: la pobre humanidad de las calles.

Solamente quien posea un aire divinamente natural, pareciendo no advertir la existencia de aquella humanidad inferior, era ella, era aquella soberana de cabellos rubios y ojos negros, unos ojos indescriptibles, cuya expresión no pude definir si era de dulzura, de orgullo, de perversidad o de bondad.

¡Extraña visión de belleza, de lujo y de sabia elegancia!

Al fin el auto prosiguió su marcha, y no sé por qué, me sentí infeliz al tomar un tranvía en medio de personas vulgares. Mis ropas me parecieron ridículas y anticuadas, y pasándome la mano por la cara, noté que tenía la barba crecida y el cutis áspero. La transpiración de la frente me proporcionó un verdadero disgusto de mí mismo. Y en tanto me dirigía a casa, continuaba entristecido y humillado ante aquella visión de belleza, de elegancia y de lujo distinguido.

Durante muchos días, al evocarla, sentí un verdadero estímulo para trabajar y estudiar: deseaba enriquecerme, elevarme; tener un nombre brillante y célebre que me permitiera poseer una limousine como aquella; un chauffeur semejante, y una mujer así, con tales cabellos, con tales ojos, con tal aire de soberana, y con su galgo a los pies!

Y era semejante deldad que ahora, deformada por la muerte, sin

EL MISTERIO DEL DOMINO

la menor majestad, en la suprema humillación de una casa de pensionistas pobres, vestida con un dominó, atada, escondida como una cosa monstruosa... era ella, ¡la que tenía ante mis ojos!...

Permanecí con el sobre en la mano, recayendo una vez más en la estúpida perplejidad, en la muda interrogación, ante aquel mero nombre que no cesaba de leer. Aquel era el nombre de la muerta. ¿Pero de qué manera vino a dar en mi guardarropa? ¿Por qué estaba aún allí, en aquella trágica posición? ¿Cómo la conoció Virgilio? ¿Dónde? ¿En qué circunstancias?

¡Aquella opulenta dama en nuestro cuarto! ¡Ella, que poseía un palacio, que vivía en un mundo tan diverso, tan por encima de aquella humilísima casa de vecindad!

—¡Lee la carta, Marcos! — murmuró Virgilio, viendo mi tarda contemplación del sobre.

Volví en mí. Abrí la carta. También estaba escrita a máquina, y decía así:

«Necesito hablarte hoy, sin falta. Se trata de la seguridad de nuestras vidas. Aprovecha que hoy es sábado de carnaval y que hay corso en la Avenida. Ven disfrazada de dominó negro, con un lazo de cinta blanca en la capucha, para poder reconocerte. Yo también iré de dominó negro, pero con un lazo de cinta azul. Búscame en la confitería que se encuentra al fin de la Avenida, en la plazoleta de la Prainha. Es un lugar discreto. Nadie sospechará de nuestra cita, en la confusión del corso. ¡No faltes!»

Y debajo de estas líneas, también escrita a máquina — lo que no dejó de sorprenderme, por no ser usual, — el nombre de un conocido oficial de la armada, nombre conocido por tratarse de un marino, que poco tiempo hace, tuvo a su cargo una importante misión.

Sin embargo, aquella carta nada pudo adelantarme en el esclarecimiento de aquel horripilante suceso. Lo único cierto que hasta entonces se sabía es que, en mi ropero, continuaba el cadáver de una dama distinguida y que tenía en mis manos una carta que le fuera dirigida por un oficial de marina.

Miré a Virgilio y éste pareció comprender mi angustiosa sorpresa.

—Vas a conocer ahora de qué manera me veo envuelto en este complicadísimo asunto. Necesito de tu ayuda en esta situación. Ante todo, debemos suministrar una inyección de formol a este cadáver y conservarlo allí, hasta que yo pueda presentarme a la justicia, probando que nada he tenido con esta señora. Tú comprendes: es una señora casada... ¿Cómo podré justificar su presencia en mi cuarto, y explicar su muerte misteriosa? ¡Mi situación, Marcos, es extraordinariamente grave! Tú mismo, tú, que eres mi amigo más íntimo, que me conoces profundamente, que sabes de todos mis pasos; tú, mi compañero de habitación, llegaste a suponer que yo era el asesino de esta señora! ¿Qué pensarán, entonces, los otros:

LA NOVELA SEMANAL

el marido de ella, la policía, la sociedad? ¿Creerá alguien en mi inocencia?

—¡Es horrible todo esto, Virgilio! — exclamé. — Cuéntame todo lo que sepas de este misterio, pues estoy perturbado, ansioso de un esclarecimiento.

Virgilio me hizo sentar a su lado, en mi cama, y con la voz, sofocada siempre, comenzó de esta manera:

—¿Recuerdas el momento en que anoche, en medio de la confusión de la Avenida, nos perdimos uno del otro? Te busqué durante algún tiempo. Pero en aquella multitud tan compacta, bien pronto perdí toda esperanza de encontrarte a fin de continuar divirtiéndonos en la batalla de confetti. Comencé entonces, solo, a lanzar chorros de perfume a las jóvenes que pasaban en una de las largas filas de vehículos que venían del lado de la Prainha. Me hallaba así, jugando distraíblemente, cuando vi que se acercaba un automóvil en el cual venía una máscara de dominó negro. Por la delicadeza de su mentón que alcancé a ver, por el mismo busto de la mascarita, advertí que era una mujer. La circunstancia de venir solita y con un aire triston, como de quien se siente postrado, tuve la peregrina ocurrencia de dirigirle una frase galante:—«¿Por qué vas tan triste, mascarita? ¿No quieres que te haga compañía?...»—lo dije y salté al estribo del auto, a la vez que le arrojaba a su grácil cuello un chorro de éter de mi lanzaperfume.

La mascarita pareció despertar. Levantó la cabeza, volviéndola hacia mí y vi el brillo de dos ojos negros que me miraban. Y con una voz delicada, una voz que denunciaba una profunda ansiedad, y que salió de debajo de su antifaz negro, implorándome:—«Por favor!... ¡Yo le conozco a usted!... Sé que es estudiante de medicina... ¡Necesito un auxilio!... ¡Me siento muy mal!... ¡Lléveme a una farmacia!...»

No vacilé en saltar dentro del coche. Ordené al chauffeur que nos condujese con la mayor urgencia a la farmacia más próxima. ¡Imposible! El vehículo no podía salir de la fila, por disposición de la organización del corso. La pobre mujer estaba cada vez más ansiosa, confiaba en mis expedientes, y me pedía que la socorriese. Pareciéndome que podía tener fuerzas para seguir a pie en busca de una farmacia, descendimos. Era lo más práctico. Abandonamos, pues, el automóvil, que era de alquiler..

—¿Cómo! ¿No venía ella en uno de sus automóviles? — le interrumpí.

—No. Salí a ocultas de su casa, y en estas condiciones no podía confiar en la discreción de sus chauffeurs. Conozco esta circunstancia porque al sentarme junto a ella en el auto, antes de saber de quién se trataba, me suplicó que no intentase saber su nombre, pues era una mujer casada, que había salido de su casa

EL MISTERIO DEL DOMINO

a ocultas de su esposo. Tampoco quería regresar a su casa antes de reponerse del imprevisto malestar que la acometió. Si llegaba de esa manera a su casa, su marido podría sospechar de algo...

—¿Y por qué la trajiste aquí, a nuestro cuarto? — inquirí, ávido de conocer el fin de la tremenda aventura.

—Pues porque no encontré abierta ninguna farmacia en toda la calle de Cattete. Llamé inútilmente en dos. No me atendieron. La infeliz señora no podía ya mantenerse de pie. Su respiración se hacía angustiosa; ¡su pulso, terrible! Yo no atinaba a contar siquiera el número de las pulsaciones: era un vértigo... Amenazaba perder los sentidos. Recordé entonces que tenía aquí la caja de ampollas de urgencia, la jeringa de inyecciones y, como nos encontrábamos cerca, la traje hasta aquí. De nada le sirvieron las inyecciones que le suministré: estaba intoxicada de atropina! ¡Murió aquí... sobre mi cama!...

—¿Cómo sabes que ha sido envenenada con atropina?

—Por los síntomas... El pulso aceleradísimo, cuando le quité el disfraz, sus pupilas estaban enormemente dilatadas, el rostro abrasado y el colapso cardíaco que la llevó al fin... Le suministré el antídoto, la morfina... Dos ampollas... ¡En vano!...

Permanecimos mudos. Una vez más miré a la muerta. Me estremecí.

—¿Cómo fué que ella te conoció, Virgilio?

Mi pobre amigo respondió:

—En la Santa Casa (*), en un pabellón de pensionistas.... Estaba yo substituyendo a nuestro condiscípulo Maurillo, en su internado, teniendo a mi cargo el cuidado de algunos cuartos particulares. En uno de éstos se hallaba una pobre mujer que había sido ama de leche de esta dama del dominó negro. Iba ella a visitarla con frecuencia... Era una mujer de corazón, muy reconocida a su vieja nodriza. Ella era quien le pagaba su internado. Y me pedía siempre que dispensara todos los cuidados a la enferma. Así nos conocimos... Me dió hasta una discreta gratificación cuando la enferma fué dada de alta, curada.

—¿Y ella no pudo decirte cómo ha sido envenenada?

—¡Sí, Marcos, sí! Quien la envenenó fué el... autor de esta carta...

—¿Cómo?

—Escucha. Cuando ella bajó del automóvil, disfrazada de dominó negro con lazo blanco, a la puerta de la confitería Prainha, estaba ya allí el oficial con su dominó y el lazo azul. Este le hizo una seña para que no dijera una palabra, dándole a entender que corrían peligro. Se sentaron a una mesa. El oficial, con la voz muy velada, le preguntó si quería tomar un refresco. Tenía sed, y asintió. Cuando el mozo trajo los dos refrescos, el oficial, extrayendo

(*) Expresión popular que alude al Hospital de Misericordia.

LA NOVELA SEMANAL

un lanzaperfume, le lanzó a los ojos un chorro de éter. Ella extrañó la grosería. Se sorprendió, pero nada dijo. El ardor obligó a cerrar los ojos y cuando los sintió aliviados, bebió el refresco. No advirtió ningún sabor extraño en la bebida. Sin embargo — puedo garantizártelo, porque ella misma, mientras agonizaba, me transmitió esta sospecha, — fué en aquel momento de su transitoria ceguera, que su acompañante vertió el tósigo en su vaso.

—¿Y la carta? ¿Fué ella misma quien te la dió?

—No. La hallé en su seno, cuando la socorría. La lei recién cuando ella había muerto. Me refirió también la manera cómo se separaron. Su acompañante le murmuró al oído que no convenía que salieran juntos de la confitería, la instó a que diese una vuelta en el auto y que él se le reuniría poco después. En esta circunstancia, sintiéndose ya mal, fué cuando yo la dirigí la palabra, y al reconocermme me pidió que la socorriera. Ahora ya lo sabes todo. Ha muerto aquí. ¡Estoy perdido, Marcos, perdido!

Estreché las manos de mi desolado amigo como para expresarle mi solidaridad en su trance, y dije:

—¡No! ¡No estás perdido! Sabemos quién es el asesino. Esta carta constituye una prueba de valor ante la justicia...

—¡Esta carta, Marcos, no tiene el menor valor! Nosotros mismos no sabemos si este nombre que está allí significa algo. Cuando la víctima se refería al otro dominó, decía «el caballero». No dijo quién era el oficial de marina. Acaso haya una coincidencia de nombres. ¡Ni firma contiene! Un simple nombre escrito a máquina no es una firma. Y luego, ella insinuó...

—¿Qué?

—Que esto, posiblemente, sería una celada preparada por su mismo marido!

—¡Evidentemente! — exclamé. — ¿Por qué motivo había de matarla este oficial, o quien sea el dueño de este nombre? Un amante nunca mata así. Seguramente el marido...

—Ella, sin embargo, me dijo que su marido se encontraba en su escritorio cuando ella se deslizó por la puerta de servicio. ¡Hay en todo esto un misterio terrible, Marcos! ¡Y subsistiendo el misterio quedo yo en una situación desesperante!

—¿Qué es lo que debemos hacer, pues?

—Antes que nada tratemos de conservar el cadáver por medio de una fuerte inyección de formol, de acuerdo con las prácticas del anfiteatro de la facultad. Luego, tú y yo, realizaremos una investigación antes de dar intervención a la policía: tratemos de averiguar si este nombre pertenece al marino, como lo suponemos.

• • •

Cópome la tarea policial de inquirir si existía alguna vinculación entre el oficial de marina de quien sospechábamos y la víctima. Para ello, después de ayudar a Virgilio en la tarea de la conservación del cadáver, salí a la calle llevando en el bolsillo la car-

EL MISTERIO DEL DOMINO

ta que era el único documento que podía establecer la inocencia de Virgilio.

Mi espíritu se había serenado. Salí tranquilo, dejando a Virgilio echado en la cama, donde sabía yo que no lograría conciliar el sueño. La muerta, después de sometida al proceso de conservación, fué nuevamente colocada en el guardarropa, en la misma posición en que la encontré. El mueble fué cerrado. No había peligro de que nadie, en la casa, ni el criado que nos hacía la limpieza y acomodo del cuarto, sospechara de su trágico contenido. Virgilio tenía la seguridad de que nadie le había visto subir a nuestro cuarto con la dama del dominó. De los inquilinos de la casa, los que no estaban en la calle, dormían, cuando allá por media noche, entraba acompañado de la máscara, en la casa.

El *chauffeur* del automóvil que habían abandonado en la Avenida, no podía saber qué rumbo habían tomado. Nadie, pues, absolutamente nadie sospecharía de que en nuestra habitación se encontraba el cuerpo de aquella máscara fúnebre!

Convencido de ello, con la mayor calma, inicié las primeras investigaciones.

Al cabo de algunas indagaciones, vine a saber que el marino residía en la isla de... lugar un tanto retirado, poco accesible a los visitantes.

Un bote automóvil me trasladó hasta allá. Tuve, al llegar, la sorpresa de encontrarme en un lugar exclusivamente militar. Aparte de un vasto establecimiento naval, no había en aquella isla más casa-habitación que las destinadas al personal. Ignoraba yo que existiera aquella especie de cuartel.

Más allá, sobre un otero, blanqueaba una casita. Era la residencia del jefe del aquel apostadero: el oficial que buscaba.

Advertí muy luego que no podría aventurar una palabra en aquel lugar, sin dejar trascender mi misión policial. En mi desconocimiento de las islas de la bahía de Guanabara, suponía que todas ellas fuesen como la de Paquetá: discretamente pobladas. Si aquella en la cual me encontraba hubiese tenido muchas casitas, muchos habitantes, hubiera podido pasar inadvertido y, de consiguiente, recoger con discreción las informaciones que me hacían falta. Pero allí cualquier pregunta acerca del oficial, suscitaría sospechas.

Salté a tierra. Un marinero que hacía guardia en el portillón de desembarque, me preguntó lo que deseaba. Tuve la necesaria presencia de ánimo para forjar una mentira.

—¿Reside aquí el teniente Castro?

El marinero me respondió secamente:

—No. No vive aquí ningún teniente Castro.

—¿Ah! Entonces me han informado mal. ¿Cómo se llama el comandante?

—Es el capitán de fragata...

Y dijo el nombre del asesino.

LA NOVELA SEMANAL

—Pero está enfermo... No puede atenderlo — agregó después, con la sequedad de los marineros.

—¿Enfermo? — exclamé. — Pero, ¿no estuvo ayer en la ciudad, en el carnaval? Me parece haberle visto...

—No. Usted no pudo verle allá. Estos dos últimos días no se ha movido de su casa. Puede usted estar seguro de ello.

—Pues, entonces... diga usted al capitán que hay aquí una persona que necesita hablarle acerca de un asunto importante. Soy periodista...

El marinero me señaló la casita blanca, diciéndome:

—Vive allá. Haga la prueba, a ver si puede atenderlo.

El ordenanza del capitán me confirmó cuanto el marinero me dijo acerca de la enfermedad de su superior, pero que a pesar de ello iría a ver si podía recibirme.

—Pues tengo la seguridad de haberle visto anoche en el corso de carnaval.

—Y yo la de que no ha salido de casa, desde hace dos días— afirmó el marinero, dirigiéndose al interior de la pequeña residencia.

El capitán, al saber que un joven procedente de la ciudad insistiera en hablar con él, ordenó hacerme pasar.

Metido en un pyjama de seda claro, sin que su aspecto denunciase ningún malestar, el oficial se hallaba echado sobre la cama con un libro en la mano.

—Disculpe usted mi insistencia en querer hablarle. Pertenezco a la redacción de «La Noche», que viene realizando una encuesta sobre el aprovechamiento de nuestras islas... Pretendo tan sólo su autorización para visitar...

El marino, con toda delicadeza, me interrumpió:

—¿Con el mayor gusto! Lamento, sin embargo, no poder acompañarle. Hace dos días que no puedo caminar, a causa de una especie de reumatismo en esta rodilla, por lo que el médico me ha prescrito el mayor reposo.

Aquí, movido de un coraje inaudito, con el acento extrañamente seguro, dije:

—Pues hubiera sido capaz de jurar que lo había visto anoche, en la Avenida, a la hora del corso, en compañía del señor... y de la señora...

Y pronuncié el nombre del marido de la mujer asesinada y el de ésta.

El capitán, con una sonrisa absolutamente natural, respondió:

—No he sido yo... Anoche no podía siquiera moverme. ¿Cómo, pues, había de ser yo?

—¿Pero usted conoce a esas personas?

—Sí... las conozco; somos muy amigos.

Y después de subrayar un pequeño gesto de extrañeza:

—¿Por qué me hace usted esa pregunta?

EL MISTERIO DEL DOMINO

—Porque ella ha recibido una carta de usted, y esa carta se ha perdido. He venido a entregársela, capitán. No conviene que un documento de esa índole...

—¿Una carta mía? — exclamó el oficial. — ¡Nunca le he escrito una carta!

Y con incalculable ligereza saqué la carta del bolsillo y se la entregué a mi interlocutor. Este la leyó, y con una calma absoluta, me dijo:

—Esta carta es apócrifa. Veo que se trata de una copia hecha a máquina. Usted, seguramente, conservará el original... Conozco estos expedientes de chantage. Pero advierto que usted olvida un detalle importante. En esta isla soy absolutamente soberano y no me faltan medios para hacer que usted me entregue el original, que le repito es apócrifo.

Ante aquella interpretación que el oficial daba a mis propósitos, me convencí de que nada tenía que ver con el misterio del dominó negro. Si hubiese sido él el asesino, al enseñarle aquella carta, su actitud hubiera sido otra, puesto que ello le advertía que estaba descubierto. Luego, los firmes testimonios de los dos marineros trajeron a mi espíritu la convicción de que, efectivamente, no había abandonado la isla la noche anterior. Así, pues, con la mayor sinceridad comencé a decirle:

—Tranquílese usted, capitán. Este nombre que suscribe esta carta, puede ser, como lo es, igual al suyo; pero acaso pertenezca a otro...

—¡No! ¡Basta de subterfugios! Usted, seguramente al corriente de mis relaciones con esta dama, intenta llevar a cabo un chantage. ¡Puede usted dar gracias a Dios que no le haga apalear con uno de mis marineros!

—¿De manera, capitán, que había un romance?

—¿Para qué quiere saber?

Y preso de sorda cólera, paseó la mirada a su alrededor. Comprendí que intentaba llamar a alguien.

Aquel su «¿Para qué quiere saber?» era demasiado sugerente. El oficial conocía a la muerta, algo había entre él y ella. Me pareció, pues, oportuno decir entonces:

—El cadáver de aquella... dama está en la habitación de un joven estudiante...

No obstante sus dolores reumáticos, el oficial dió un salto y se puso de pie.

—¿El cadáver de... quién?

—El cadáver de aquella señora. Hay quienes saben que he venido aquí. Si usted, capitán, tiene la peregrina ocurrencia de atentar contra mi libertad, el crimen de que anoche ha sido víctima aquella señora, será revelado, y una acusación formidable pesará sobre el nombre de usted.

Me puse de pie. Mi interlocutor con una expresión terrible me detuvo.

LA NOVELA SEMANAL

—¿Muerta? ¿En el cuarto de un estudiante?... ¿Y dice usted que mi nombre...?

—Esta carta ha sido encontrada en su poder... — luego agregó:—Esta copia no tiene la menor importancia. ¿Acaso el original, con la firma de usted!...

Se originó entre nosotros un vivo diálogo, al cabo del cual concluí por felatar al capitán cuanto sabía acerca de tan misterioso suceso. A medida que avanzaba en mi relato la impresión en mi interlocutor se hacía más angustiosa. La idea de que su nombre amenazaba verse envuelto en el crimen lo llenaba de espanto. Al fin, cuando impuesto de todos los pormenores, su actitud airada para conmigo volviéndose en un arresto de simpatía hacia mí y de piedad por la situación en que se encontraba Virgilio.

—¿Le doy a usted mi palabra de honor de que esta carta es falsa! Puedo ofrecerle el testimonio de todo el personal de guarnición en la isla, de que no he salido ayer de mis habitaciones. El dominó negro con lazo azul que cometió el crimen es otra persona. ¿Ha sido una infame celada! ¿Y mi nombre envuelto!... ¿Pobre señora!

De improvviso, pareciendo dudar de mí, quiso saber dónde vivía el otro estudiante que guardaba el cadáver. No quise decirsele de pronto, y él, sintiéndose molestado por la sospecha que aun podía sustentar yo, me suplicó:

—¿Le juro a usted que soy ajeno a todo este horror! Le suplico quiera evitar, impedir el que mi nombre se vea mezclado en este crimen. Vamos hasta el cuarto de usted. Acaso pueda descubrir al asesino. ¿Ah, qué horror!... ¿Oiga usted! ¿No pensó en su marido... una celada?...

Llegamos, al fin, a un acuerdo. El oficial se comprometió a auxiliar a Virgilio en su difícil situación. Yo me comprometí a no propalar absolutamente nada, hasta el siguiente día. Se proponía efectuar algunas diligencias aclaratorias, pues—decía—«tenía una sospecha», una orientación, y confiaba en que tal vez podría aclarar el misterio de aquel envenenamiento.

Me pidió que guardásemos a la muerta, sólo por una noche más, y que al día siguiente, me reuniese a él, en la isla. A las dos de la tarde habría una lancha que me esperaría en el malecón de los Mineros: la lancha del servicio. Mientras tanto, él se proponía obtener una prueba evidente que estableciera la inocencia de Virgilio.

—Trabajaremos conjuntamente para evitar un escándalo en el que su amigo aparecería como asesino y yo como el seductor de una mujer casada.

Después de una noche en claro y de un día tan agitado, me dispuse a dormir, desde temprano, la noche de aquel domingo de carnaval.

Virgilio y yo, exasperados contra el perverso accidente que

EL MISTERIO DEL DOMINO

nos retenía en casa, privándonos de las delicias de aquella segunda noche de locura colectiva.

Olíamos, desde nuestra fúnebre habitación, en donde celosamente guardábamos aquella muerta, aquel fatal dominó, el rumor alegre del pueblo que se divertía, las músicas, las fanfarrias carnavalescas. Y nos imaginábamos cómo debía de estar brillante, a aquella hora, el corso de la Avenida, con sus máscaras, con su batalla de confetti, las lindas mujeres olvidadas del recato y el aire impregnado del excitante aroma de los lanzaperfumes!

Y nosotros, jóvenes vehementes, en vez de estar allá, saboreando aquellas locuras compensadoras, nos veíamos allí, presos, pesando sobre nuestros espíritus un intrincado misterio! Y junto a nosotros... ¡el cadáver de una mujer!

El espíritu menos inclinado a las consideraciones filosóficas, se ve de pronto arrastrado a amargas reflexiones ante los violentos contrastes... Mientras todo, afuera de nuestra habitación, eran fantasmas y locuras, estábamos allí dentro delante de lo que más de real tiene el mundo: ¡la muerte!

Todavía, la víspera, aquella mujer feliz vestía como las otras sus trajes de carnaval. Acudió a una cita amorosa, con el corazón abrasado por el ansia de goces ilícitos. Y cuando menos lo esperaba, en vez de encontrar el cariño del amante, encontró la muerte.

—¿Has notado, Virgilio — dije a mi camarada, pensando en estas cosas, — cómo siempre acaba mal cuanto escapa a la naturalidad trivial de la vida? Se diría que la Naturaleza se irritase contra las invenciones humanas, contra nuestras fantasías... ¿Por qué razón, siendo el carnaval una cosa tan agradable, ha de ser, al mismo tiempo, una festividad tan repleta de desventuras?

Virgilio, desde su cama, murmuró:

—¿Y el amor? ¿Por qué razón todas las veces que un hombre y una mujer buscan el amor fuera de aquella naturalidad trivial a que te refieres, encuentran siempre la desventura?

Enmudecimos de nuevo. Como no habíamos apagado la lámpara eléctrica, a causa, desde luego, por el miedo, justificable, a la obscuridad, teniendo cerca de nosotros un cadáver, quizás por ello, por la claridad, nos costaba dormir.

Y siempre, interminablemente, los rumores de la gran orgía callejera, invadiendo nuestra pieza...

Yo reproducía en la imaginación el fantástico aspecto que debían presentar, en aquella hora, las calles centrales de la Ciudad-Placer. ¡Ah, es preciso conocer el carnaval de Río de Janeiro para comprender cuánto puede gozar en esas horas de locura un joven; para concebir el pesar que yo experimentaba, viéndome obligado a velar un difunto, en vez de caer en los brazos del Desenfreno!

El carnaval de Río no tiene tan sólo el esplendor elegante del corso de la Promenade des Anglais, en Niza; no se mece con las canciones gondoleras del clásico carnaval de Venecia, que se torna fría y sentimental por el carácter meramente artístico que le imprimen. En Río, el carnaval tiene todos los esplendores, apa-

LA NOVELA SEMANAL

rejándose a ellos la más desbordante alegría popular, una libertad casi licenciosa, un delirio casi de embriaguez y un sensualismo hecho de todos los sensualismos, desde las brutales seducciones de la carne hasta la dulce voluptuosidad de los sueños!

No se vive en el carnaval carioca: ¡se delira!

Y mientras tanto, Virgilio y yo, en aquellos momentos, vivíamos; vivíamos porque teníamos ante nuestros ojos la cruda realidad de la vida: ¡la muerte!

Fatigado, pude al fin conciliar el sueño. Dormí profundamente. Virgilio no pudo hacer otro tanto.

Cuando desperté, muy de mañana, me dijo que había conseguido con mucha dificultad cerrar los ojos durante una hora. Un sueño agitado, lleno de visiones... El dominó negro no se le desprendía de la imaginación. Y aun, así encerrado en el ropero, le parecía tenerlo constantemente ante los ojos.

Salimos para almorzar en un restorán del centro.

Habíamos ya imaginado todas las hipótesis acerca de la solución del asunto, para el caso de que fallase la intervención del marino; y si aguardábamos, impacientes, la hora señalada para reunirnos en la isla, ello obedecía más a un sentimiento de piedad hacia aquel hombre tan gravemente amenazado en su reputación. En cuanto al buen nombre de Virgilio, ya no temíamos por él.

A las dos, me dirigí al lugar en donde debía encontrar la lancha que me conduciría a la isla. Tuve la sorpresa de encontrar, esperándome, al mismo capitán, que vestía un elegante uniforme.

Me saludó con efusión. Su aspecto, sin embargo, denunciaba una amarga contrariedad. Me estrechó la mano y:

—No sé cómo agradecer a usted la nobleza de sentimientos con que procedió conmigo. He podido confirmar cuanto me dijo usted ayer: aquella señora desapareció... Hice algunas diligencias, y ahora... ¡sé quién la mató! Pero, y esto es lo más horrible, no puedo decirlo... Pueden ustedes llevar el hecho a conocimiento de la policía. ¡Afrontaré, como hombre, esta desgracia! Soy inocente. ¡No la maté! Tengo a mi favor todas las pruebas; ¡pero... no puedo decir nada!...

—¿Fué el marido, verdad?

—No. No fué su marido. Y si él fuese acusado, sería un nuevo dolor, un nuevo suplicio para mí!

Las palabras, los gestos y la entonación apenada de aquel hombre de mar, de aquel hombre cuyo nombre he visto siempre lleno de prestigios, me colmaron de piedad. Pensé, lleno de compasión, en lo que iría a sufrir cuando Virgilio revelase el misterio. Y luego afirmaba él que sabía quién era el autor de aquel crimen infame, pero que no podía revelarlo. Prefería, pues, ser acusado. Procedía, desde luego, con una nobleza de alma desusada y tocante.

Me sentí conmovido, y le dije:

—¡Capitán! Confíe en mí. Estamos aún a tiempo de salvar su nombre. No revele usted una infidencia de parte mía. Creo mere-

EL MISTERIO DEL DOMINO

cer su confianza. ¿Quién se ocultaba bajo aquel dominó negro con cinta azul? ¿Quién escribió aquella carta?

Maquinalmente casi, murmuró:

—Una mujer. ¡Una mujer que me ama con locura!... ¡Loca de celos, cometió esta... locura!

Al oír esta revelación, no sé qué impulso sentimental, qué desconocida fibra se agitó dentro de mí, para exclamar:

—¿Va usted a sufrir las torturas de un interrogatorio y a cargar con la terrible acusación de un crimen tan vil, cometido en la mujer que le rindió sus gracias? ¿No podría hacer algo para salvarlo? Dígame el nombre de esa mujer!

—Jamás!

—No deseo sino escuchar de sus propios labios la confesión. No podría permitir que usted cargue con un delito...

—¿Cómo? — exclamó el infeliz marino.

—Si ella, en el infierno en que la precipitaron los celos, mató por amor, digna es de toda conmiseración, y no sería yo, ni Virgilio, capaz de denunciarla. Por otra parte, no costaría mucho ocultar este crimen...

—¿Y el cadáver?

—Eso ya lo arreglaríamos...

El marino vaciló un instante. Luego objetó:

—No sé si debo confiar... ¿Y si luego de confiarle su nombre, fuese denunciada ella?

—¿Qué interés podemos tener en promover un escándalo? El crimen está rodeado de un misterio inaudito. Acaso su mismo marido, ante la desaparición de su esposa, ni sospeche siquiera un desenlace tan trágico. Cuatro somos los que sabemos de ello; todos interesados en ocultarlo: usted, la criminal, Virgilio y yo.

Había tal sinceridad en el acento de mi voz, que el capitán sintió desvanecerse en su espíritu el último recelo y habló.

* * *

Cuando la criminal, una joven y hermosa viuda, con unos soberbios ojos negros, un porte de diosa, toda bañada en lágrimas, me confesó que había sido ella la única autora de aquella trama infernal, tuve, al principio, una impresión de horror. Pero luego, cuando me puso al corriente de los pormenores de sus amores con el joven oficial de marina, el horror cedió su sitio a la compasión.

Estaban comprometidos. La boda de ambos estaba fijada para el mes siguiente; pero en el destino de ambos se interpuso aquella hermosa mujer con quien su prometido la traicionaba y por causa de la cual había roto su compromiso. Loca de despecho y de pasión, concibió el plan diabólico de envenenar a su rival. Escribió la carta, vistió el dominó con el lazo azul, y cuando la otra, eneguecida por el chorro de éter perfumado, vertió en su vaso, le refresco una fuerte dosis de atropina.

El capitán me enseñó el dominó negro con el lazo azul que le distinguía: lo había encontrado en el boudoir de la viuda. Fué delante de aquel disfraz revelador que ella flaqueara y confesara su crimen.

LA NOVELA SEMANAL

Abandonamos a aquella infeliz mujer entregada al llanto y—¿quién sabe!—si al remordimiento...

Virgilio aguardaba mis órdenes. Resolvimos, pues, encubrir aquel crimen horrible.

¿Cómo habrían procedido, en tal caso, las más honestas y escrupulosas conciencias? ¿Debimos entregar a la justicia a aquella mujer apasionada, que mató en una crisis de celos? ¿Debimos permanecer indiferentes ante el peligro en que el capitán de fragata se veía amenazado? ¿Que el recuerdo de aquella admirable mujer, de aquella que hasta ayer era un dechado de gracias y una enmascarada en vías de descomposición, fuese maldecida por su infeliz marido? ¿No debíamos, además, ahorrar a este marido el conocimiento de la negra traición de que fuera víctima?

Fué, ratiocinando de esta suerte, que ponderamos generosa nuestra resolución, tanto más generosa como noble, porque para librar de la vergüenza a tantos seres extraños, desde luego, a nuestra vida, nos exponíamos al peligro de ser considerados cómplices de la tragedia.

Dada, pues, la circunstancia de hallarnos en pleno carnaval, fácil nos fué hacer desaparecer el cadáver. A la noche, aprovechando la enorme confusión de las calles, ahítas de máscaras, de tantos dominós insospechados, sacamos a la muerta del guardaropa y agarrándola del brazo, uno a cada lado de ella, la condujimos a un automóvil que nos esperaba a la puerta.

El chauffeur la creyó una máscara embriagada, y nada sospechó hasta llevarnos al malecón donde aguardaba en su pequeño bote automóvil el capitán.

Le entregamos la mascarita embriagada, colocándola en la embarcación.

El marino nos abrazó sin poder pronunciar una palabra, conmovido por la gratitud.

El bote partió, perdiéndose en la obscuridad del mar y de la noche.

Y henchidos de paz en el alma, conscientes de que no cometimos ningún mal a nadie, Virgilio y yo, volvimos a la Avenida y aun pudimos gozar intensamente de aquella loca noche de carnaval.

Todo nos parecía un sueño, una diabólica pesadilla. ¿Había que olvidarlo?

¡Ah, la juventud se olvida bien pronto de todo donde hay lindas mujeres, músicas, risas, amor!...

* * *

Nunca más volvimos a ver a aquel oficial de marina.

La viuda desapareció, sin habernos dirigido nunca una breve frase de reconocimiento; pero, por la nota mundana de un diario, supimos que se había retirado a vivir en París.

¿El esposo de la muerta?

Jamás pudimos saber lo que hiciera al advertir la desaparición de su esposa. Seguramente habrá efectuado mil diligencias,

EL MISTERIO DEL DOMINO

puesto en movimiento a la policía de investigaciones, gastado dinero en pesquisas, y llorar, hasta desanimarse, al fin. Pero lo hiciera todo con tal reserva, con tanto temor al escándalo, que nunca leí en diario alguno la menor alusión a desaparición tan misteriosa.

El extraño asunto habría, seguramente, provocado una gran sensación y producido un extraordinario rumor en los altos círculos que frecuentaba, irradiando su belleza, aquella mujer que nosotros ayudamos a hacerla desaparecer de la tierra... Pero este rumor nunca llegó hasta la modestia de nuestro cuarto, donde, sin embargo, la hermosa dama pasó dos noches, vestida con un dominó negro, que fué para ella el único sudario.

¿Y qué pensaría el marido frente al misterio? ¿La imaginaba muerta? ¿...pondría que hubiese fugado con un amante?

De nada pudimos saber. Una tarde, pasando por delante del suntuoso palacete en que vivo, en la playa de Botafogo, pude verlo, encanecido y triste, medio inclinado al suelo, contemplando las flores del jardín, paseando entre los canteros...

Aristides Rabello

En virtud del conflicto obrero que es del dominio público hemos tenido que postergar la venta hasta el 14 de junio del extraordinario libro

“TODO EL AMOR”

por PEDRO SONDEREGUER

Sonderегuer en «Todo el amor» se ha superado de un modo increíble. El asunto intenso y emocionante de la obra atterra por la magnificencia de su realismo avasallador, al presentar el caso de amor único que ofrece, constituye con toda seguridad la concepción más formidable que pueda forjar la imaginación de un novelista.

La publicación de este libro será, pues, el éxito más ruidoso de todas las ediciones contemporáneas habidas.

Dado el carácter atrevido y la extensión de «Todo el amor», será publicado en un tomo de 390 páginas, por lo que advertimos que todo pedido deberá hacerse desde ya, acompañando el importe, puesto que la obra no se reeditará.

Los interesados por el libro pueden solicitarlo en las librerías, kioscos, estaciones del subterráneo y ferrocarril, a nuestros agentes del interior o en esta Administración, acompañando su importe. Sirvase pedirlo desde ya, pues siendo su tiraje limitado y no volviéndose a reeditar, en caso de llegar tarde su pedido no podremos servirlo.

Precio de venta al público \$ 2.50 cada ejemplar

Administración de «LA NOVELA SEMANAL», Florida N° 248

Para los pedidos al por mayor soliciten precios a esta Administración

O Mysterio do Dominó Preto (1926), de Martinho Corrêa

O mysterio do dominó preto

(Novella por MARTINHO CORRÊA)

I

Talvez impellido por um vago remorso, sinto ainda uma necessidade invencivel de narrar a 'espantosa e tragica aventura em que me vi envolvido, durante os dias do carnaval de 1912.

Não commetti nenhum crime. Apenas, levado pelo meu sentimentalismo, furtei á acção da Justiça uma pessoa que matou, deixando na impunidade um assassinio revestido das aggravantes de premeditação e traição.

Aquelles que lerem esta inaccreditavel historia saberão julgar, com serenidade, o meu procedimento naquella afflictiva situação. Revelando este segredo dos meus tempos de estudante, não me guia senão o interesse de alliviar-me do peso que o doloroso mysterio deixou cahir sobre a minha alma...

Terei procedido bem, agindo da maneira como agi? Terei sido realmente o cúmplice odioso de um lamentavel crime, quando tudo fiz para ajudar a occultal-o, apagando os seus vestigios?

O Codigo Penal considera delinquentes os que facilitam a occultação de um delicto; e é esta ideia, a ideia de que não posso orgulhar-me de ser um homem de conscien-

cia limpa, que me faz ainda estremecer extranhamente, quando me recordo daquelle espantoso episodio!

Não será, certamente, só por isto, que ainda me horroriso: deve ser um resto da emoção profunda que então experimentei, bastante forte para não ser levada pelos annos decorridos até hoje.

*
* *

Despontava o domingo de carnaval.

As ultimas pessoas que passaram a noite no sumptuoso e alegre baile do club "High-Life" retiravam-se apressadas, temendo que o sol as surprehendesse trajadas ainda com suas phantasias carnavalescas.

E eu mesmo, embora não estivesse phantasiado, apressei-me em correr para a casa de commodos que habitava; no bairro do Cattete.

Era esta um casarão antigo, cheio de hospedes. Exceptuando Virgilio, um optimo companheiro, estudante de Medicina como eu, nenhum delles contava com minha sympathia. Virgilio, este sim, era tão intimo que occupava commigo um aposento no segundo andar, em um angulo da casa. E o quarto era sufficientemente amplo para alojar-nos folgadoamente.

Moravamos juntos, não só pelo espirito de economia, mas tambem pelo da amizade.

Ambos cursavamos o quinto anno medico: eram-nos communs os livros, a estante, o lavatorio e o guarda-roupa.

Oh! aquelle guarda-roupa!

Não posso recordar-me d'aquelle movel sinistro, sem que tenha deante de mim, tão nitidamente como se ainda o visse, o espantoso quadro que contemplei aquella manhã, ao abril-o!

Ao chegar ao quarto, meio tonto de somno, conser-

vando ainda nos ouvidos o vago echo das musicas do baile, nas narinas um resto dos ardentes perfumes e na imaginação a imagem das lindas mulheres phantasiadas, notei que Virgilio não estava em casa... Pela ordem relativa das cousas, conclui que elle não havia ali passado a noite.

— Estará por ahi, bailando ainda, em algum dos clubs carnavalescos — pensei, sorrindo, com a mais perfeita tranquillidade.

E, sem preoccupar-me mais com sua ausencia, tão facilmente justificavel, comecei a despir-me. Para guardar o casaco, abri com minha chave o guarda-roupa, porem, como tocado por uma corrente electrica, recuei com os olhos esbugalhados, um grito afogado na garganta e com um terror indescriptivel, que paralysoo logo meus movimentos.

Não me exprimo bem empregando a palavra *terror*. Deante de uma surpresa, por mais terrifica que seja, não experimentamos promptamente nenhuma sensação que se possa definir. Apenas chegamos a effectuar um certo numero de movimentos e gestos inconscientes, uma expressão physionomica que nenhum artista é capaz de reproduzir, sem que tenhamos nenhuma sensação humana. Não sentimos cousa alguma: nem o medo, nem a dor, nem a tristeza, nem temos consciencia do facto que está deante dos nossos olhos.

Desapparecem, subitamente, as nossas faculdades humanas, o dom de comprehender, de ligar o facto presente a uma causa remota. Todos os nossos gestos são instinctivos, meramente animaes. Deixamos de ser o homem que pensa e passamos a ser o animal que se espanta.

Não é a razão, é o instincto que reage. E dura só um segundo este retrocesso do homem ao bruto.

Porque, instantaneamente, a medulla restituiu ao cerebro a jurisdicção sobre o meu ser e deixei de ser o instinctivo, e pouco a pouco, surgiu em mim o homem, o ser pensante.

E comprehendi, então, o que havia deante dos meus olhos horrorizados!

II

Preso ao varal dos cabides, vestido de dominó preto, sem mascara... o cadaver de uma mulher!

Conservo bem gravada na memoria aquella imagem terrifica. A cabeça da morta estava erguida, o corpo teso e rígido, os braços pendentes, as mãos crispadas. Uma corda, sustendo-a por debaixo dos braços, passava-lhe no peito e amarrava-se nas costas; d'ahi partiam as duas extremidades que se enrolavam no varal dos cabides, mantendo o cadaver em posição vertical.

Seus pés, calçados com sapatos de setim preto, tocavam as taboas inferiores do movel. O capuz do dominó, cahido sobre a nuca, tinha, pendente, uma larga fita branca. Os olhos da defunta estavam cerrados e a bocca semi-aberta.

Quando me apercebi do que via, assaltou-me uma irreprimivel anciedade de gritar, de alarmar a toda a casa de commodos, a pressa de chamar a policia, berrando da janella para a rua. Mas os meus pés pareciam estar cravados no chão e, com o olhar fixo no cadaver, permaneci em uma profunda e muda interrogação perante aquelle tragico mysterio, nessa perplexidade em que cahimos em presença do desconhecido, esperando que a propria morte nos revele alguma cousa.

Quem não terá experimentado, mesmo nos casos mais insignificantes da vida, perante um simples objecto que encontramos quebrado, aquella attitude idiota que nos leva a interrogar até as cousas mudas?

Assim, eu esperava que a morta me revelasse o mysterio: e fitava-a! E fitava-a!

Subitamente, assaltou-me uma ideia terrivel: porque não estava ali Virgilio?

— Certamente, terá sido elle! elle! — foi a conclusão que, logicamente, deduzi do caso mysterioso.

Aquella mulher phantasiada só poderia ter entrado em nosso quarto, ou commigo ou com Virgilio. E só elle possuia a outra chave d'aquelle movel. E não tendo sido eu quem a trouxera para alli...

— Foi elle! Matou-a e fugiu! — continuei raciocinando.

Meu pensamento não podia seguir um outro rumo. Era-me impossivel, naquelle terrivel momento, pensar na honesta vida e no bom character do meu amigo intimo. Pouco me importava que fosse elle um simples estudante, sem mysterios na vida, sem reservas para mim. Estava alli, dentro do nosso guarda-roupa, em nosso quarto, uma mulher morta. E elle ausente!

— Matou-a e fugiu!

Disponha-me tambem eu a fugir d'aquelle apavorante logar; abria já a porta para correr, para gritar, para dar o alarma, quando Virgilio, que chegou a tempo, conteve-me com energia, empurrando-me da porta que eu transpunha para dentro do quarto.

— Cale a bocca, Marcos, cale a bocca, pelo amor de Deus! — exclamou elle, enquanto eu recuava, tomado por um ligeiro tremor, olhando-o com assombro.

Elle dissera aquellas palavras com uma voz surda, para que ninguem as pudesse ouvir de fóra; e assim que me viu longe da porta, fechou-a.

Eu continuava a fital-o com aquelle terror sem nome que nos inspira um assassino temivel, um mixto de repulção e de medo: e tive a desagradavel sensação de que estava subjugado por elle, sem armas para me defender e sem meios de fugir.

Virgilio, depois de um silencio, breve, mas angustioso silencio, apontando para o guarda-roupa que eu deixara escancarado, murmurou:

— Descobriu já o cadaver? Vêja que terrivel situação a minha!

Tinha a voz tremula e rouca, suffocada pelo medo. Seu aspecto começara já a me produzir uma dolorosa impressão: sentia piedade d'elle, ao mesmo tempo que percebia fundir-se em meu peito, derreter-se como estanho ao fogo, a amizade, a sympathia que lhe dedicava.

Pallido, com umas olheiras profundas que denunciavam uma noite de luctas, uma noite criminosa e tragica, com a gravata em desalinho, com aquelle olhar desvairado, em tudo elle se manifestava um assassino covarde e que treme deante do seu crime repugnante.

Depois de um novo silencio, Virgilio disse ainda:

— Sahi, ha um momento, á tua procura!

Fiz um grande esforço para dominar-me e pude, afinal, murmurar:

— E porque você a matou?

— Marcos! Não fui eu, não fui eu quem a matou!

Porque motivo dei credito a suas palavras? Um momento antes, olhava-o como a um assassino e, de subito, ouvindo aquella vehemente negativa, não permaneceu em meu espirito uma sombra de duvida sobre a innocencia do meu amigo. Será porque a voz da innocencia, a firme entonação com que pronunciara a negativa, impunha-se tão forte como a propria verdade?

— Quem é esta mulher? Quem a matou, então? — inquiri, com uma voz mais amiga e mais calma.

Virgilio, tremulo ainda, tirou do bolso interno do casaco uma carta, entregando-m'a, sem proferir uma palavra.

A direcção, no envelope, estava escripta a machina e, lendo-a, meu espanto ainda subiu mais alto.

Continha o nome de uma dama distincta, da fina sociedade carioca, a quem eu muito conhecia de vista, por me haver sido mostrada nas festas de caridade, no Pavilhão de Regatas, no Hypodromo, nos differentes logares onde ella despertava a attenção por seu luxo, sua elegancia e sua belleza singular.

E, sem querer, rememorei rapidamente as impressões

anteriores que ella sempre produziu em minha alma simples, em meu humilde espirito de rapaz alheio ao *grand monde*...

Pertencia aquella mulher a uma certa casta de divindades femininas que minha imaginação doirava de prestígios superiores, tornando-as inacessíveis até para os meus sonhos, para os meus desejos...

E era... aquella!...

Seu typo formoso e original, com os cabellos de um loiro extranho que accentuavam o contraste dos olhos negros; sua elevada situação social, a rutilante fortuna, o nome destacando-se sempre nas secções elegantes dos jornaes e revistas, como uma das mais radiosas soberanas da moda... aquella dama, enfim, parecia-me pairar num mundo tão diverso do meu e da minha casa de commodos, como um magnifico *rajah* da India brilhará para os olhos tristes de um pária.

Recordo-me, ainda, da sensação de maravilha que experimentei, certa vez, no meio do rumor da rua, em uma luminosa e fresca tarde de setembro, poucos mezes antes d'aquelle tragico carnaval...

Estava eu parado a uma esquina, esperando pacientemente o bonde que devia levar-me a casa. Uma *limousine*, que inesperadamente chamou minha attenção, por suas linhas elegantes e pelo brilho de suas ferragens e polimento dos vernizes, deteve-se á minha frente. O *chauffeur*, sollemnemente empertigado, com uniforme gris-perle de botões muito grandes e reluzentes, parecia olhar desdenhosamente para os transeuntes. Dentro do auto, com a graça de uma visão, vinha aquella divinal mulher, e a seus pés, como um leão aos pés de uma deusa, sentava-se nas patas trazeiras um enorme galgo, que tambem parecia olhar com desprezo para todos nós: a pobre humanidade das ruas...

Sómente, quem possuía um ar lindamente natural, parecendo não perceber a existencia d'aquella humanidade inferior, era ella, era aquella soberana de cabellos loiros e olhos negros, uns olhos indescritíveis, cuja expressão não

se podia definir se eram de doçura, de orgulho, de perversidade ou de bondade.

Extranha visão de belleza, de luxo e de rara elegancia!

Por fim, o auto proseguiu no seu caminho, deslizando nobremente; e, naquella tarde, senti-me infeliz ao tomar o réles bonde, em meio de pessoas vulgares.

Minhas vestes pareceram-me ridiculas, amarrotadas, velhas, e passando a mão pelo rosto, notei que tinha a barba crescida, a pelle pegajosa, asperezas rusticas. A transpiração da fronte proporcionou-me um verdadeiro desgosto de mim mesmo. E enquanto me dirigia para casa, continuava triste, humilhado, offendido, quasi, por aquella visão de belleza e de elegancia que viera despertar em mim o sentimento doloroso da minha inferioridade provinciana.

Durante muitos dias, ao evocal-a, sentia um verdadeiro estímulo para trabalhar e estudar; desejei enriquecer-me, elevar-me; ter um nome brilhante e celebre que me permitisse possuir uma *limousine* como aquella, um *chauffeur* semelhante, e uma mulher assim, com taes cabellos, com taes olhos, com aquelle ar de deusa — e com um galgo aos pés!

E era aquella divindade que agora, deformada pela morte, sem a menor magestade, na suprema humilhação de uma casa de pensionistas pobres, vestida com um dominó, amarrada, escondida como uma cousa monstruosa... era ella que eu tinha deante de meus olhos, ao alcance de minha mão!

Permaneci com o envelope apertado entre os dedos, recahindo uma vez mais na estúpida perplexidade, na muda interrogação, deante d'aquelle nome que eu acabara de ler. Sim! Aquelle era o nome da morta, mas de que maneira viera ella metter-se em *meu* guarda-roupa? Porque estava ainda ali, naquella exquesita posição? Como a conheceu Virgilio? Onde? Em que circumstancias?

Haveria nada mais inexplicavel que a vinda d'aquella opulenta dama ao nosso quarto? Ella, que possuía um palacio, que vivia em um mundo tão distante, tão por cima d'aquella humilissima casa de commodos!

— Lê a carta, Marcos! — murmurou Virgílio, notando minha demorada observação do envelope.

Voltei a mim. Desdobrei a carta. Também estava escripta a machina e dizia assim:

“Necessito falar-te hoje, sem falta. Trata-se da segurança de nossas vidas. Aproveita que hoje é sabbado de carnaval e ha um grande corso na Avenida. Vem phantasiada de dominó preto, com um laço de fita branca no capuz, para poder reconhecer-te. Eu também irei de dominó preto, porém com um laço de fita azul. Procura encontrar-me na confeitaria que ha no fim da Avenida, na praça da Prainha. E' um lugar muito discreto. Ninguém suspeitará do nosso encontro, na confusão do corso. Não faltes!”

E debaixo destas linhas, também escripto a machina— o que não deixou de surprehender-me, por não ser usual — o nome de um conhecido official da Armada, nome conhecido por tratar-se de um militar que, havia pouco tempo, teve a seu cargo uma importante missão, muito falada pelos jornaes.

Comtudo, aquella carta nada podia adiantar-me no esclarecimento d'aquelle horripilante successo.

Só uma cousa certa até então eu sabia: era que em meu guarda-roupa continuava o cadaver de uma dama distincta e em minhas mãos uma carta a ella dirigida por um official de Marinha!

Olhei para Virgílio e este pareceu comprehender minha angustiosa curiosidade.

— Vae você saber agora de que maneira me vejo envolvido neste complicadissimo episodio. Necessito muito do seu auxilio, nesta situação compromettedora. Antes de mais nada, devemos administrar uma injeção de formol neste cadaver e conserval-o ali, até que eu possa apresentar-me á policia, provando que nada tinha com esta senhora. Você comprehende: era mulher casada... Como poderei justificar sua presença em meu quarto e explicar sua mysteriosa morte? Minha situação, Marcos, é extraordinariamente grave. Você mesmo, você que é meu amigo mais intimo, que

me conhece profundamente, que sabe de todos os meus passos; você meu companheiro de quarto, chegou a suppor que eu era o assassino desta mulher! Que pensarão os outros então? O marido della, a policia, o publico? Alguem accreditará em minha absoluta innocencia?

— E' horrivel tudo isto, Virgilio! — exclamei — Conte-me tudo o que sabe deste mysterio, como nelle se envolveu, pois estou perturbado, ancioso por um esclarecimento!

Virgilio fez-me assentar a seu lado, em minha cama, e com a voz abafada sempre, começou a impressionante narrativa...

III

— Lembra-se do momento em que hontem á noite, no meio da confusão da Avenida, nos perdemos um do outro? Procurei-o durante algum tempo. Mas, naquella multidão, bem depressa perdi toda esperanza de encontral-o, afim de continuarmos juntos, divertindo-nos na movimentada batalha de *confetti*. Comecei, então, a lançar jactos de perfume nas moças que passavam em uma das longas filas de vehiculos que vinham do lado da Prainha. E assim me achava, brincando despreocupadamente, quando vi approximar-se um automovel, no qual vinha uma mascarada de dominó preto. Pela delicadeza do queixo que conseguia ver, pelo proprio vulto da mascarada, percebi logo que era uma mulher. A circumstancia de vir sózinha e com um modo tristonho, como de quem se sente prostrada, trouxe-me a má ideia de lhe dirigir uma phrase galante: — "Porque vaes tão triste, oh dominó formoso? Não queres que te faça companhia?..." disse-lhe eu, saltando ao estribo do auto, ao mesmo tempo que esguichava meu lança-perfume em seu pescoço delicado e branco.

A mulher pareceu despertar. Levantou a cabeça, voltando-a para mim e vi então, atravez da mascara o brilho singular de dous olhos negros que me fitavam com uma attenção profunda. E com uma voz delicada, uma voz que

denunciava anciedade, susto, terror e fraqueza, sahindo de sob a mascara de velludo preto, ella implorava-me:

— “Por favor!... Eu o conheço, ao senhor!... Sei que é estudante de Medicina e um rapaz bondoso... Necesito muito de um soccorro!... Sinto-me mal, muito mal... Leve-me a uma pharmacia...”

Não vacillei para saltar immediatamente dentro do automovel. Ordenei ao *chauffeur* que nos conduzisse com a maior urgencia á pharmacia mais proxima. Impossivel! O vehiculo não podia sahir da fileira, por disposição rigorosa dos fiscaes do curso. A pobre mulher estava cada vez mais anciosa, confiava em meus expedientes, insistia em que a soccorresse e a salvasse da morte presentida. Parecendo-me que podia ainda ter forças para seguir a pé em procura de uma pharmacia, descemos. Pareceu-me o mais pratico. Abandonamos, assim, o automovel que era de aluguel...

— Como! Não vinha ella em um dos seus automoveis?
— interrompi.

— Não. Sahiu occultamente de casa e, nestas condições, não podia confiar na discreção de seu *chauffeur*. Conheço esta circumstancia, porque, ao assentar-me junto della no auto, antes de saber com quem tratava, supplicou-me que não procurasse saber seu nome, pois era uma mulher casada que havia sahido de sua casa ás occultas do seu marido. Tambem não queria regressar á casa antes de restabelecer-se do imprevisto mal estar que a acommetteu. Se chegasse d'aquella maneira, seu marido poderia suspeitar de alguma cousa.

— E porque a trouxe você para aqui, ao nosso quarto?
— perguntei, ávido de conhecer o fim da tremenda aventura.

— Trouxe-a, porque não encontrei aberta nenhuma pharmacia em toda a rua do Cattete. Bati, inutilmente, em duas. Não me attenderam. A infeliz senhora não podia já manter-se em pé. Sua respiração tornava-se angustiosissima; o pulso, terrivel! Eu não conseguia, sequer, contar o numero das pulsações: era uma vertigem...

Ameaçava perder os sentidos. Lembrei-me, então, que possuía aqui uma caixa de ampoulas de urgencia, a seringa de injeções e, como nos achavamos perto, trouxe-a até aqui. De nada lhe serviram as injeções que lhe dei: estava envenenada por atropina! Morreu aqui... na minha cama!...

— Como sabe que foi envenenada por atropina?

— Pelos symptomas... O pulso acceleradissimo e, quando lhe tirei a mascara, observei as pupillas enormemente dilatadas, o rosto abrazado e, por fim, o colapso cardiaco que a levou... Dei-lhe o antidoto, a morphina... Duas ampoulas... Em vão!...

Permanecemos mudos. Uma vez mais, contemplei a morta. Estremeci.

— Como foi, quando foi que ella o conheceu, Virgilio? Meu pobre amigo respondeu:

— Na Santa Casa, em um pavilhão de pensionistas... Estava eu substituindo o nosso collega Maurillo, em seu internato, tendo a meu cargo o tratamento de alguns doentes dos quartos particulares. Em um delles achava-se enferma uma pobre mulher que havia sido ama de leite desta dama do dominó preto. Ia ella visital-a frequentemente... Era uma mulher de coração, muito reconhecida á sua velha ama. Era ella quem lhe pagava o internato. E pedia-me sempre que dispensasse todos os cuidados á enferma. Assim nos conhecemos... Deu-me até uma discreta gratificação, quando a doente teve alta e sahiu curada.

— E ella não poudede dizer-lhe como foi envenenada?

— Sim, Marcos, sim! Quem a envenenou foi... o autor desta carta!

— Como?

— Escute! Quando ella desceu do automovel, disfarçada de dominó preto, com o laço branco, á porta da confeitaria da Prainha, como o determinava a carta que você leu, já ali estava o official com seu dominó preto e o laço azul. Este lhe fez um signal para que não dissesse uma palavra, dando-lhe a entender que corriam perigo de ser reconhecidos. Sentaram-se a uma mesa. O official, com a voz

ciciada, perguntou-lhe se queria tomar um refresco. Tinha sede, acceitou. O companheiro foi até o balcão encomendar a bebida, e isto lhe teria parecido motivado pelo grande movimento da confeitaria, o que trazia os caixeiros numa azafama, demorados em servir os freguezes. Quando, enfim, foram servidos, o official, empunhando uma lança-perfume lançou-lhe aos olhos um jacto de ether. Ella extranhou a grosseria. Surprehendeu-se, porém nada disse. O ardor obrigou-a a fechar fortemente os olhos e quando os sentiu alliviados, tomou o refresco. Não notou nenhum sabor extranho na bebida. Sem duvida, ou melhor, posso garantir-lhe — porque ella mesma me transmittiu esta suspeita — foi naquelle momento de sua transitoria cegueira que o traidor derramou o veneno no seu copo.

— F a carta? Foi ella mesma que lh'a mostrou?

— Não. Encontrei-a em seu seio, onde ella a escondera, quando eu luctava por salvá-la, já em seus ultimos momentos... Ella demonstrava o cuidado de não me deixar saber o nome da pessoa que a envenenara, talvez para que eu ignorasse seu reprovavel romance. Li a carta quando a infeliz já havia morrido. Entretanto, ella me narrou tambem a maneira como se separou do outro dominó. Este murmurou-lhe ao ouvido que não convinha sahirem juntos da confeitaria, mandou-a dar uma volta no auto, dizendo que a encontraria pouco depois. Ella, por isto, vinha só, e quando já se sentia mal, foi que lhe dirigi a palavra: ao reconhecer-me, pediu-me que a soccorresse... Agora, você já sabe de tudo. Morreu aqui. Estou perdido, Marcos, perdido!

Apertei as mãos do meu desolado amigo, como lhe pedindo perdão por haver suspeitado d'elle e ao mesmo tempo exprimindo-lhe minha solidariedade em seu tranze. E disse-lhe:

— Não! Você não está perdido! Sabemos quem é o assassino. Esta carta constitue uma prova de valor perante a Justiça!

— Esta carta, Marcos, tem um valor muito relativo!

Nós mesmos não sabemos se este nome que está ahí significa alguma cousa. Quando a victima se referia ao outro dominó, dizia "o cavalheiro". Não disse que era o official de Marinha, como nós suppomos... Talvez haja uma coincidência de nomes. Nem assignatura contém! Um simples nome escripto a machina não é uma assignatura. E além disso, ella insinuou...

— O que?

— Que tudo, provavelmente, teria sido uma perfida cilada armada por seu proprio marido!

— Evidentemente! — exclamei — Porque motivo havia de mata-la este official ou quem quer que seja o dono deste nome? Um amante nunca mata assim... Pelos proprios termos da carta e pela presteza com que ella attendeu ao chamado, vê-se que entre elles havia bom entendimento e harmonia. Certamente, o marido...

— Ella, entretanto, disse-me que o marido se achava em casa, em seu escriptorio, com dous homens de negocio, estudando, atarefados, o projecto de uma nova companhia industrial, quando ella escapou pela escada de serviço. Ha em tudo isto um mysterio terrivel! E havendo tanto mysterio, fico numa situação desesperadora!

— Que será então que devemos fazer?

— Antes de mais nada, tratemos de conservar o cadaver por meio de uma forte injectão de formol, de accordo com as regras do amphitheatro da Faculdade. Depois, nós dous realizaremos uma investigação, antes de communicarmos o caso á policia. Bem sei que é grande a nossa responsabilidade, tocando no cadaver antes do exame medico legal; mas nos perdoarão esta falta, apiedados de nossa misera situação de rapazes bem comportados e que se vêem a braços com tamanha complicação. Preciso muito provar que ella veio ter a este quarto nas circumstancias que lhe referi, pois o desgosto de minha mãe seria mortal se ella suppuzesse, um momento, que eu me envolvera em uma aventura amorosa deste genero. E você sabe, os jornaes, quando noticiarem este caso tragico, serão levianos, farão

todas as conjecturas, meu nome será arrastado nesta lama abjecta.

E dizer-se que tal desgraça cahirá sobre mim, quando tudo fiz, pensando praticar uma acção louvavel, um acto de caridade!

— Mas... que investigação deseja você fazer?

— Precisamos saber se este nome pertence mesmo ao official. Communicaremos a elle, conforme sua attitude, que estamos de posse do seu criminoso segredo. E se verificarmos, no correr desta diligencia, que eu não escaparei das malhas de um barbaro inquerito policial e dos commentarios escandalosos da imprensa...

— Que fará, então?

— Ou rebento a cabeça com uma bala, ou farei desaparecer o cadaver, para tudo permanecer ignorado, embora fique impune este crime monstruoso!

(*Continúa*)

O mysterio do dominó preto

(Novella por MARTINHO CORRÊA)

IV

Coube-me, a mim, a tarefa policial de indagar se existia realmente alguma relação entre o official de Marinha a quem attribuíamos a carta e o envenenamento do dominó preto. Para isto, depois de ajudar a Virgilio no trabalho da conservação do cadaver, sahi á rua levando em meu bolso a carta que era o unico documento capaz de estabelecer a innocencia do meu amigo.

Meu espirito já se tornara calmo. Sahi tranquillo, deixando Virgilio deitado á cama, onde eu sabia que elle não poderia conciliar o somno, tal era o seu estado de impressão e de anciedade. A morta, depois de submettida ao processo de conservação, foi novamente collocada no guarda-roupa, na mesma posição em que a encontrei. O movel foi fechado a chave: não havia perigo de ninguem na casa, nem mesmo o creado que fazia a limpeza do aposento, suspeitar do seu funebre conteu'do.

Virgilio tinha absoluta certeza de que ninguem o tinha visto subir ao quarto com a dama do dominó, pois nem sequer porteiro existia no velho casarão. Dos outros inquilinos, os que não estavam nos folguedos carnavalescos já dormiam, quando lá por meia noite entrou elle acompanhado da mascarada, trancando-se logo com ella em nosso quarto.

O *chauffeur* do automovel que haviam abandonado na Avenida, não podia saber que rumo tinham tomado. Ninguém, pois, seguramente ninguém, poderia suspeitar que em nossa habitação se achava o corpo daquela dama illustre!

Convencido disto, com a maior calma, iniciei as primeiras investigações e providencias. Em primeiro lugar, prevendo qualquer necessidade, fui á casa do correspondente buscar dinheiro. Dada a estima que elle me dispensava, apesar de ser um domingo, attendeu-me no seu escriptorio, no proprio domicilio: e foi ahi que, discretamente, logrei tirar uma cópia dactylographica da carta preciosa.

Guardei esta cópia no bolso, tendo voltado á casa para deixar com Virgilio o *original* — embora seu valor fosse identico ao do *documento* que eu transportaria commigo.

Sahi novamente, e ao fim de algumas indagações, vim a saber que o conhecido militar residia na ilha de . . . , logar um tanto afastado, pouco accessivel aos visitantes.

Um bóte automovel levou-me até lá. Tive, ao chegar, a surpresa de encontrar-me em um logar exclusivamente militar. Além de um vasto estabelecimento naval, não havia naquella ilha outra casa-habitação a não ser as destinadas ao pessoal administrativo. Ignorava eu que existisse ali aquella especie de quartel.

Bem depressa me convenci que não poderia aventurar uma palavra naquelle logar, sem deixar perceber minha missão policial. No meu desconhecimento das ilhas da bahia de Guanabara, suppunha que todas aquellas que são habitadas fossem como a de Paquetá: algumas casas, varias familias. Si naquella em que me achava houvesse muitas residencias, muitos habitantes, poderia passar desapercibido e, por conseguinte, colher com discreção as informações de que eu necessitava.

Mas ali, qualquer indagação a respeito do official, levantaria suspeitas.

Imaginei então como devia agir, como devia dissimular: e logo o que me pareceu melhor, foi me inculcar *reporter*.

de jornal em serviço de *enquête* — cousa então muito em moda nas folhas cariocas.

Saltei a terra. Um marinheiro que fazia guarda na ponte de desembarque, perguntou-me o que eu desejava. E ahí comecei logo a minha dissimulação.

— Reside aqui o tenente Pereira de Castro?

O marinheiro pensou e respondeu hesitante:

— Não! Parece que não... Ou melhor, tenho a certeza de que não ha aqui nenhum tenente Pereira de Castro.

— Ah! Então me informaram mal. E quem é o commandante?

— E' o capitão de fragata...

E pronunciou o nome do *assassino!*

— Mas está doente... Talvez não possa recebê-lo — ajuntou logo, com a seccura positiva dos marinheiros em sentinella.

— Doente?... — exclamei — Mas, não esteve elle hontem á noite na cidade, no carnaval? Estou certo que o vi...

— Não. O senhor não podia tel-o visto na cidade. Nestes dous ultimos dias, não arredou de casa. Esteja o senhor certo disso!

— Pois, então... diga ao capitão que está aqui uma pessoa que necessita falar-lhe sobre um assumpto de importancia. Sou jornalista...

O marinheiro apontou-me uma casinha, que branquejava sobre um pequeno morro mais longe que o quartel, dizendo-me:

— Mora ali. Experimente, vá até lá. Quem sabe se hoje elle já poderá attendê-lo?

A' porta da residencia do commandante, encontrei a ordenança que fazia o papel de porteiro.

Ao meu pedido para que solicitasse uma audiencia ao capitão, respondeu-me ser difficil, confirmando o que eu já ouvira a respeito da enfermidade do seu superior.

— Pois tenho a certeza de tel-o visto, hontem á noite, no corso do carnaval...

— E eu de que não sae de casa, ha dous dias — affirmou o marinheiro. Mas dirigiu-se para dentro da casa, levando meu pedido.

O capitão, ao saber que um jornalista procedente da cidade insistia em falar com elle, ordenou que me deixassem entrar.

Mettido em um pyjama de sêda clara, sem que seu aspecto denunciasse nenhuma molestia, o official se achava deitado sobre a cama, com um livro na mão.

— Desculpe-me o senhor minha insistencia em querer falar-lhe. Pertenço á redacção da "Gazeta Carioca", que está realizando uma reportagem sobre o aproveitamento das nossas ilhas... Pretendo, sómente, autorização para visitar...

O elegante official, com toda a delicadeza, interrompeu-me:

— Com o maior gosto! Lamento, apenas, não poder acompanhá-lo. Ha dous dias que não posso mover-me de casa, devido a uma especie de rheumatismo neste joelho. Hoje estou quasi curado, mas o medico me impõe o maior repouso.

Ahi, movido por uma audacia que desconhecia em mim, com uma entonação extranhamente segura, retorqui:

— Pois eu seria capaz de jurar que o vi hontem, á noite, na Avenida, á hora do corso, em companhia do senhor... e da senhora...

E pronunciei o nome do marido da mulher assassinada e o della tambem!

O capitão, com um sorriso perfeitamente natural e calmo, respondeu:

— Pois não era eu... Hontem á noite, não podia, sequer, mover-me. Como havia de ser eu? Algum parecido commigo, certamente...

— Mas o capitão conhece estas pessoas?

— Sim... conheço-as; somos muito amigos.

E depois de contrahir a testa num gesto de extranheza:

— Porque me faz esta pergunta?

— Porque ella recebeu uma carta sua, e esta carta foi perdida... Venho entregal-a, capitão. Não convém que um documento deste genero...

— Uma carta minha? — exclamou o official — Mas eu nunca lhe escrevi cousa alguma!

Com inexplicavel certeza no exito de minha subita resolução, tirei a carta do bolso e a entreguei ao meu interlocutor. Este a leu com uma calma absoluta, teve um novo sorriso, de puro desdem, e me disse:

— Esta carta é apocrypha. Vejo que se trata de uma copia feita á machina e quer fazer-me acreditar que guarda o original. Conheço estes processos de *chantage*. Mas, advirto-lhe que o senhor se esquece de um pormenor muito importante: nesta ilha sou absolutamente soberano e não me faltam meios para obrigar-o a me entregar o original, se elle existe, e que repito, é apocrypho!

Perante aquella interpretação que o commandante dava aos meus propositos, convenci-me que elle nada tinha que vêr com o assassinio da formosa mulher. Se tivesse sido elle o criminoso, ao mostrar-lhe eu aquella carta, sua attitude teria sido bem outra, a menos que fosse um cynico admiravel, pois aquillo demonstrava que estava tudo descoberto. Alem do mais, os firmes testemunhos dos dous marinheiros trouxeram ao meu espirito a convicção de que, effectivamente, elle não havia abandonado a ilha na noite anterior. Assim pois, com a maior sinceridade, comecei a dizer-lhe:

— Tranquillize-se, capitão! Este nome que subscrive a carta, pode ser, como é, igual ao seu; mas, talvez pertença a um outro...

— Não! Basta de subterfugios! O senhor começou por querer jurar ter-me visto no corso com esta senhora... Certamente, está ao par de minhas relações com ella e tenta levar a cabo uma *chantage*. E dê muitas graças a Deus se eu não o mandar chibatear por um dos meus marinheiros!

— De maneira, capitão, que é certo? Havia um romance?

— Ah! E quer ainda ouvir uma confissão! — exclamou, tomado já por uma forte raiva. Lançou um furioso olhar em torno: comprehendi que ia apertar o botão da campainha.

Aquelle seu “quer ainda ouvir uma confissão” pronunciado no delirio da colera, era demasiado suggestivo. Pareceu-me, pois, opportuno dizer, antes que elle me mandasse agarrar pelos seus subordinados:

— O cadaver daquella... dama está no quarto de um joven estudante...

Não obstante suas dores rheumaticas, o commandante deu um verdadeiro pulo para fóra do leito e poz-se de pé:

— O cadaver... de quem?

— O cadaver daquella senhora. Ha quem saiba que eu vim até aqui, procural-o. Se o senhor, capitão, tiver a má idea de attentar contra minha liberdade, o crime de que hontem á noite foi victima aquella senhora, será revellado, e uma tremenda responsabilidade pesará sobre os seus hombros!

Puz-me a dous passos d'elle, em attitudo de defesa. Meu interlocutor, com uma expressão de terrivel pasmo, exclamava:

— Morta? No quarto de um estudante?!... E diz o senhor que o meu nome...?

— Esta carta foi encontrada com ella... — logo ajuntei — Esta copia não tem a menor importancia. Mas, o original, com a sua firma:

E travou-se entre nós um vivissimo dialogo, impetuoso, frenetico, ao cabo do qual, conclui por narrar ao capitão tudo que eu sabia acerca de tão mysterioso acontecimento. A' medida que eu avançava na minha narrativa, meu interlocutor se tornava mais angustiado. A idea de que o seu nome estava ameaçado de envolver-se no escandaloso caso enchia-o de pavor. Afinal, já convencido da verdade pela força dos pormenores relatados, sua attitudo hostil para commigo transformou-se em delicadeza, em quasi humildade.

Manifestou pezar pela situação em que se encontrava

Virgilio, pediu-me desculpas pelo máo juízo que havia pouco formara a meu respeito...

— Dou-lhe a minha palavra de honra que esta carta é falsa! Posso offerecer-lhe o testemunho de todo o pessoal da guarnição da ilha, de que hontem não puz o pé fora de casa. O dominó preto de laço azul, que cometteu o crime é outra pessoa. Foi uma infame cilada! E meu nome envolvido... Pobre senhora!

De repente, parecendo novamente duvidar de mim, quiz saber onde vivia o outro estudante, o que guardava o cadaver. Não quiz dizer-lhe logo e elle, sentindo-se magoado pela suspeita que eu ainda podia conservar, repetiu, em voz quasi supplicante:

-- Juro-lhe que sou alheio a todo esse horror! Peço-lhe pelo amor de Deus que evite, impeça que meu nome se veja misturado ás misérias deste crime. Vamos até á casa do seu collega. Talvez eu possa descobrir o assassino. Ah! Que horrorosa cousa! Diga-me, senhor! Não pensaram em seu marido... uma cilada?...

Chegamos, afinal, a um accordo. O official comprometteu-se a auxiliar Virgilio em sua difficil situação. Eu comprometti-me a não propalar absolutamente nada, até o dia seguinte. Propunha-se elle a effectuar algumas diligencias esclarecedoras, pois — dizia — "tinha uma suspeita", uma orientação, e confiava em que talvez pudesse illuminar as trevas daquelle caso tragico.

Pedi-me que guardassemos a morta, ao menos por uma noite mais e que elle, no dia seguinte, me esperaria em sua casa da cidade, ás duas horas da tarde... Ah! elle se me entregaria preso, collocava-se á minha inteira disposição, se não tivesse podido obter uma prova evidente que estabelecesse a innocencia de Virgilio. Em troca de nossa contemplação para com elle, guardando segredo por mais um dia, prestava-nos aquelle serviço.

— E onde fica sua casa na cidade?

— Na rua Conde de Bomfim, n.º ... Está agora fechada, lá não vive ninguem. Sou ainda solteiro. Quando

vim commandar este estabelecimento, fechei-a, não deixei mais que o guarda-nocturno incumbido de vigiar por ella, á noite. Espero-o lá, á hora que combinamos...

E quando me despedi, já realmente apiedado com a sua sorte e tocado por uma inexplicavel sympathia que me enchia de tolerancia e boa vontade para com elle, ainda ajuntou:

— Trabalharemos, conjuntamente, para evitar um escandalo em que seu amigo apparecerá como assassino, e eu como seductor de uma mulher casada.

V

Depois de uma noite em claro e de um dia tão agitado, dispuz-me para dormir, bem cedo, na noite daquelle domingo de carnaval.

Virgilio e eu, revoltados contra o perverso accidente que nos retinha em casa, privando-nos das delicias d'aquella segunda noite de loucura collectiva, só nos consolavamos com a esperanza de vêr, no dia seguinte, liquidado o caso pela boa disposição do principal compromettido.

Ouviamos, de nosso funebre aposento, onde zelosamente guardavamos aquella morta, aquelle fatal dominó, o rumor alegre do povo que se divertia, as musicas, as fanfarras carnavalescas. Bimbalhavam, além, as sinetas dos innumeros bondes repletos, os clarins e tambores enchiam a noite de sons festivos e brilhantes, unindo-se ao fonfonar agitado dos innumeros automoveis. E nós imaginavamos como devia estar fulgurante, áquella hora, o corso da Avenida, com seus mascarados, sua batalha de serpentinas e confeti, as lindas mulheres esquecidas do recato e o ar todo impregnado do excitante aroma dos lança-perfumes!

E nós dous, jovens ardentes, em vez de lá estarmos, saboreando aquellas loucuras voluptuosas, viamo-nos ali, presos, retidos por um cadaver, pesando sobre nosso espirito um intrincado mysterio! Em logar do prazer, das audacias do carnaval, beijos roubados na confusão das luctas.

perfumadas, tinhamos o dever absurdo de velar por uma morta, que sempre fôra alheia e indifferente á nossa vida de estudantes!

O temperamento menos inclinado ás considerações philosophicas, é muitas vezes arrastado a reflexões amargas, perante os violentos contrastes...

Emquanto tudo, fôra do nosso quarto, eram phantasias, delirios e loucura, estavamos ahi deante do que ha de mais real no mundo: a morte!

Entretanto, na vespera, aquella mulher era feliz como as outras, cheia de illusões, amorosa, romantica, palpitante... Na sua futilidade de mulher rica, collocando-se acima dos preconceitos moraes e dos deveres de esposa, o espirito dissolvido pelo ambiente artificial em que irradiava a sua belleza, ella não hesitava, na vespera, em vestir um dominó... Correu a uma entrevista amorosa, tão naturalmente como se corresse a uma cousa licita. Vae encontrar o amante que a chama com insistencia e soffreguidão.

A carta solicitadora do encontro fala em *perigos*, em *cousas graves*. Que perigo havia? Tolices delle... Só para ella não deixar de ir... E foi, achando um novo sabor naquelle mysterio, naquelles laços de fita azul e branco, na mascara, no dominó. Que requinte sabia pôr o capitão na arte de mantel-a sempre captiva delle!

E ella corre ao seu encontro, o coração abrazado pela ancia dos prazeres peccaminosos. E quando menos o esperava, em vez dos risos do amante que lhe diria: "Escrevi aquillo para que não faltasses" hoje em vez dos seus carinhos, ella encontrou a morte!

-- Tem reparado, Virgilio — disse eu ao meu companheiro, pensando naquellas cousas — como sempre acaba mal tudo quanto foge á naturalidade trivial da vida? Parece que a Natureza revolta-se contra as invenções humanas, contra as nossas phantasias... Porque razão, sendo o carnaval uma cousa tão agradável, ha de ser, ao mesmo tempo, uma festa tão cheia de desventuras?

Virgilio, de sua cama, murmurou:

— E o amor? Porque razão todas ás vezes que um homem e uma mulher buscam o amor fóra daquella naturalidade trivial a que você se refere, encontram sempre a desgraça?

Emmudecemos de novo. Como não havíamos apagado a lampada electrica, devido, talvez, ao medo da escuridão, quando tínhamos junto a nós um cadaver e no espirito tão impressionantes cuidados, não conseguimos dormir.

E sempre, interminavelmente, os rumores da grande orgia das ruas chegavam até o nosso triste aposento...

Eu reproduzia na imaginação o phantastico aspecto que, áquella hora, apresentariam as ruas centraes da Cidade Maravilha. Ah, é preciso conhecer o carnaval do Rio de Janeiro para se comprehender quanto pode gozar um joven nessas horas de loucura, em que se permitem todas as aventuras; para se conhecer o pezar que eu experimentava, vendo-me obrigado a velar uma defunta, em vez de cabir nos braços do Delirio!

O carnaval do Rio não possúe tão somente o esplendor elegante do curso da *Promenade des Anglais*, em Nice; não se embala com as canções gondoleiras do classico carnaval de Veneza, que se tornou frio e sentimental pelo caracter méramente artistico que lhe imprimem. No Rio, o carnaval tem todos os esplendores, ajuntando-se a elles a mais desbragada alegria popular, uma liberdade quasi licenciosa, uma vertigem quasi de embriaguez e um sensualismo repleto de todos os sensualismos, desde as brutaes seducções da carne, até á doce voluptuosidade dos sonhos!

Não se vive nestas horas doidas: delira-se!

E, enquanto assim era para todos os outros, Virgilio e eu, naquelles momentos, vivíamos; vivíamos, porque tínhamos deante dos olhos a crua realidade da vida: a morte!

(Continua)

O mysterio do dominó preto

(Novella por MARTINHO CORRÊA)

Emfim, fatigado, vencido pelo cansaço physico e mental, pude conciliar o somno. Dormi profundamente. Virgilio não poudo fazer outro tanto.

Quando despertei, muito de manhã cedo, ouvi d'elle que não havia conseguido fechar os olhos por mais de uma ou duas horas.

Um somno agitado, cheio de sonhos... O dominó preto não se lhe desprendia da imaginação. Via-o sempre — e ainda mais, quando fechava os olhos. De nada valia estar ali encerrado no guarda-roupa: era como se estivesse fluctuando no meio do quarto, durante toda a noite!

Tivemos de sahir para almoçar em um *restaurant* do centro da cidade.

Havíamos já imaginado diversas hypotheses acerca da solução do caso, se falhasse a intervenção do official de Marinha; e se aguardavamos, impacientes, a hora marcada para o segundo encontro, isto obedecia em parte a um sentimento de piedade por aquelle homem, de cuja innocencia no crime estavamos convictos, e que se via tão gravemente ameaçado em sua reputação.

Quanto ao bom nome de Virgilio, já não temíamos tanto por elle... Tínhamos já a certeza que existia um "romance" entre o official e a morta; havia uma carta que, mesmo apocrypha, serviria de base para provar todas as asserções que meu amigo fizesse perante a Justiça. Appareceriam testemunhas na devassa que emprehenderia a policia na vida dos dous amantes, de modo a ficar provado perante o mundo, que Virgilio apenas agira como um medico caridoso, levando para o seu quarto o dominó moribundo. E depois, o *chauffeur* d'aquelle automovel de aluguel, no qual ella correu á entrevista, seria descoberto pelas autoridades e confirmaria as declarações do estudante innocente. A imprensa, na sua besbilhotice, certamente o pouparia. Mas não havia de poupar o official que pelo menos, commettera o crime de possuir aquella amante deliciosa — crime este que os outros homens não perdoam!

F agora quando tudo já nos parecia simples e esclarecido, arrependiamos-nos da falta que havíamos commettido, tocando no cadaver, submettendo-o a uma injeccão de formol, antes de levarmos o facto á policia. Sabíamos que isto era uma complicação para nós, mas affrontariamos com coragem as investidas das autoridades — confiantes na benevolencia que sempre é dispensada aos estudantes e aos jovens bem comportados.

Por isto, quasi tranquillo, á hora marcada, desci de um bonde á porta da casa do official.

O portão do pequeno jardim estava aberto, como para facilitar minha entrada. Subi ao alpendre.

Aos meus passos, o capitão em pessoa veio abrir a porta da sala. Entrei.

VI

O capitão trajava um elegante uniforme. Eu que o conhecera na vespera, na intimidade de seu quarto de dor-

mir, mettido num frouxo pyjama de seda, surprehendi-me com seu aspecto marcial e quasi me intimidei.

Mas elle cumprimentou-me com effusão. Seu tom de voz, entretanto, revelava uma amarga contrariedade. Aperitou-me a mão, dizendo:

— Não sei como agradecer-lhe a nobreza de sentimentos, a sua bondosa conducta para commigo. Pude verificar tudo quanto me disse hontem: aquella senhora desapareceu de facto... Custou-me muito a crêr! Mas agora... Cumpro a minha palavra: entrego-me á prisão. Póde levar o caso ao conhecimento da policia. Quanto á responsabilidade no crime, isto não me assusta, porque mais de duzentas pessoas, toda a guarnição d'aquella ilha, officiaes e subalternos, poderão jurar que não sahi na noite de sabbado. O que me horroriza é o escandalo! O escandalo!

E como eu nada dizia, commovido por aquelle sofrimento que o pobre capitão de Marinha manifestava, elle continuou, depois de um silencio:

— Bem! Vamos! Affrontam com coragem esta desgraça! Não a matei, nada tenho com o crime, tenho a meu favor todas as provas. Mas lhe dei hontem a palavra de entregar-me, no caso de me ser impossivel provar a innocencia do seu collega. Nada obtive. Entrego-me, á sua disposição!

Continuei perplexo, sem saber como devia agir. Prender um capitão de fragata? Eu, simples academico de Medicina, com um palitot sacco, levar á policia um official cheio de doirados na farda? Eu, moço, sem nenhuma autoridade civil, sequer, conduzir preso um homem de quarenta annos, o commandante de uma praça de guerra?

Comecei a voltear na mão o meu chapéo, todo timido e atordoado (sem aquella arrogancia de *jornalista* que tivera na vespera, perante um homem de pyjama quando ouvimos que alguem subia, apressadamente, as escadas do alpendre.

E, inesperadamente, como numa scena de theatro, entrou na sala uma alta e elegante mulher, toda vestida de preto, os grandes olhos negros muito abertos pelo espanto e que exclamou:

— Não! Não! Tu não serás prezo, meu querido noivo! Não é possível que vás soffrer, estando innocente!

Tomado por uma surpresa dolorosa, o official impellia para fóra a desvairada mulher:

— Vae-te embora! Vae-te! Cala-te, porque agora é tarde... Confessei o crime a este senhor, que é da policia, e elle me levará prezo!

Eu ia abrir a bocca para protestar, para negar que fosse um policial, para dizer qualquer cousa, mas a desesperada mulher me fez estarrecer de espanto com sua terrivel attitude, gritando para mim:

— Bem sei que o senhor é da policia! Elle sahio de minha casa, ha pouco, dizendo que vinha se apresentar a uma autoridade, mas que negaria ter praticado o crime. Porque eu juro: elle está innocente! E ouça, senhor delegado, quem escreveu aquella carta e quem envenenou aquella creatura, fui eu!

E fazendo esta tremenda confissão, sem dar tempo a que o official pudesse impedil-o, ella, subitamente, levou um vidro á bocca.

Antes que eu tivesse percebido a significação d'aquelle gesto, ouvi um grito terrivel:

— Oh!...

Era o official que, ao mesmo tempo, arrebatava das mãos da louca mulher um frasco cheio de um liquido escuro.

— Veneno! — exclamou elle — Ias beber veneno!

— Não me livres da morte! Dá-me o frasco! Queres que depois da minha confissão eu ainda possa viver?

O capitão, immensamente afflicto, depois de observar bem o frasco, exclamou para mim:

— Ella ingeriu alguma cousa do veneno. Vamos acudil-a!

— Não permitto! — gritou a criminosa — Não admitto nenhum soccorro! E se estas poucas gottas que consegui tomar não me livrarem desta vida, noutra oportunidade saberei agir com mais certeza!

Minha situação de quasi medico era de muita responsabilidade, naquelle transe. Por isto, achei conveniente declarar:

— Minha senhora, eu não sou nenhuma autoridade. Sou um academico de Medicina e nesta qualidade vou salvar-a da morte. Aceite meu tratamento, livre-se de morrer envenenada, que eu lhe faço um juramento: não revelarei a ninguem que ouvi a sua confissão sobre o crime!

O capitão ajudou-me a convencer a resoluta criminosa da sinceridade de meus propositos. Ella, jovem e tão bella, certamente sentiu alguma nova esperança, novo desejo de viver: e assim, acabou por acceitar o meu soccorro, declarando que conseguira de facto ingerir alguma cousa d'aquelle veneno, que era laudano.

O official, na ancia de salvar-a, implorou-me:

— Meu bom amigo, fico-lhe a dever mais esta obra de caridade! Corra a uma pharmacia, traga o que fôr necessario para salvar-a.

A propria victima do laudano, ajuntou:

— Meu automovel está á porta; vamos todos nelle até minha casa, que não é longe, e em caminho encontraremos uma pharmacia onde o senhor póde adquirir o contra-veneno.

O alvitre pareceu-nos bom, a mim por ser um meio rapido de adquirir os recursos therapeuticos indicados no caso, e ao official, para não ter por mais tempo, em sua casa, aquella mulher desvairada e que o compromettia.

Partimos todos juntos. Em caminho, quando ella começara já a sentir uma somnolencia profunda, saltei á

porta de uma pharmacia, onde adquirir, rapidamente, uma seringa de injeccões, um vomitivo injectavel, cafeina...

Depois, corremos, todos para o palacete da extraordinaria creatura, onde dei inicio á grande luta para salvalla morte.

VII

Salvei-a.

Permaneci muitas horas á sua cabeceira. Ella dormiu profundamente, sem duvida devido a alguma quantidade do toxico já absorvido, antes do effeito dos meus remedios.

Depois, fatigado, apartei-me um pouco, deixando o official a velar o somno morbido d'aquella mulher que, inesperadamente, viera complicar o estranho drama em cujas tenebrosas malhas eu me via envolvido pelo destino.

E quem era aquella nova personagem? Pelo que eu percebia, tratava-se de uma mulher rica, que vivia só. Viuva, certamente. Bella, apaixonada, terrivel, por tudo quanto eu vira e já ouvira. Mulher tragica, perfida e capaz das accões mais inesperadas e violentas!

Procurando naquella casa, onde só duas ou tres creadas perambulavam, um logar para descansar, até que a victima do laudano despertasse, fui ter a um elegante escriptorio, — onde logo me feriu a attenção uma pequena machina de escrever, reluzindo de nova.

— Foi escripta alli, a carta! — pensei.

Assentei-me a uma poltrona ingleza e puz-me a meditar na attitude que devia então assumir, depois que me compromettera a não revelar a ninguem a confissão da assassina.

Como seria, agora? Como entregar á policia a solução do caso?

Devia eu permittir que aquelle official se submettesse a todas as torturas do escandalo, estando innocente do crime? E Virgilio concordaria commigo em abafar a hedionda tragedia?

Demorava-me nestas conjecturas, quando o capitão veio chamar-me:

— A doente deseja falar-lhe. Despertou, creio que está salva...

Attendi. O official ficou só no escriptorio.

A criminosa, toda banhada em lagrimas, começou por beijar-me a mão num gesto subito, tão inesperado que me não deu tempo para evitar esta expansão de humildade e gratidão.

Depois, narrou-me todas as circumstancias que deram origem áquelle seu acto de loucura, áquelle trama infernal...

Era viuva, tinha vinte e cinco annos. Amava perdidamente o elegante marinheiro... Estavam noivos. O casamento estava marcado para aquelle mez; mas o destino interpoz entre ambos aquella formosa mulher casada, com quem seu noivo a atraioava e por cuja culpa ella havia resolvido romper seu compromisso. O noivo sempre lhe negara a existencia daquelles amores: ella não acreditava em suas negativas... E para ter certeza, concebeu aquella ideia da carta dactylographada, o plano dos dominós, a astucia do veneno. Como era muito alta e forte, a victima não poderia desconfiar que embaixo daquelle disfarce carnavalesco estivesse uma mulher e não o seu amante.

— Matei-a! Sim, matei-a desvairada pelo crime, louca de dôr! Ah! Mas o que tenho soffrido depois disto! Tentei hoje envenenar-me, porque estou prostrada pelo remorso... E ainda havia de permittir que o meu noivo fosse soffrer as consequencias do meu acto?... Elle appareceu aqui esta manhã, desconfiado que fôra eu a autora de tudo. Nada me disse, entretanto. Mas, por uma fatalidade, encontrou o dominó preto com laço azul, naquelle guarda-vestidos.

Perguntou-me, que significava, desconfiou... E eu, numa crise de desespero, tudo lhe confessei!

Elle fez-me jurar que eu guardaria segredo... Ia

apresentar-se á policia, porque se compromettera a fazel-o desde hontem... A carta que escrevi e a declaração feita pela *outra* á pessoa que a soccorreu compromettiam-no muito. Deixei-o partir, a muito custo! Elle me dissera ter de passar por casa, onde ia se entregar á prisão. Depois que sahiu, tive forças para reagir aos meus impetos, durante pouco tempo. Mas, vencida pela afflicção, sem poder mais supportar os tormentos da consciencia, resolvi agir como o senhor viu: confessar o crime, para salvá-o, e matar-me em seguida! Pensei que o senhor fosse realmente uma autoridade... Mas, em vez disso, livrou-me da morte e ainda teve a extraordinaria caridade de prometter guardar segredo sobre tudo que sabe! Ah, tenha compaixão de mim! Tenha piedade de quem commetteu um crime por amor, por ciúme, pela loucura! Sou uma pobre mulher, a mais desgraçada das mulheres!

Eu era, naquelle tempo, de um sentimentalismo facil de rebentar em lagrimas. Ouvindo aquellas palavras, aquelle pranto de uma mulher apaixonada, cujo castigo pelo seu crime estava em minhas mãos, fui fraco, confesso, e senti os olhos humidos. Dei-lhe, mais uma vez, a segurança do meu firme proposito de nada revelar a ninguem, exceptuando a Virgilio.

A este, precisava tudo narrar, para conseguir delle o abafamento do crime... Ella podia estar tranquilla: eu jurava que o meu collega havia de concordar commigo.

Deixei aquella infeliz mulher entregue ao seu pranto e ao seu remorso. Fui ter novamente com o official, a quem communiquei minha resolução de abafar, completamente, aquelle delicto, apagando-lhe os vestigios...

— E o cadaver?

— Isso nós arranjaremos da melhor maneira... Já concebi um plano...

— Mas, o seu collega? Que dirá elle? Concordará?

— inquiria o official, desconfiado ainda.

— Que interesse podemos ter em promover um es-

candalo contra o senhor e em lançar na prisão esta infeliz senhora? O crime está revestido de um mysterio inaudito! Certamente, o proprio marido, perante a desappareição da esposa, não suspeita, sequer, de um desenlace tão tragico. Seremos quatro a saber do caso e todos interessados em occultal-o: o senhor, a criminosa, Virgilio e eu.

E depois de conspirarmos sobre o que devíamos fazer, despedi-me, sahi.

VIII

Como teriam procedido, em tal caso, as mais honestas e escrupulosas consciencias? Devíamos entregar á Justiça aquella mulher apaixonada, que matou em uma crise de ciúmes? E não lhe jurara eu, para poder salvar-lhe a vida, que guardaria absoluto segredo? Devíamos permanecer indifferentes ante o perigo que ameaçava a reputação d'aquelle sympathico capitão de fragata? Devíamos permittir que a memoria d'aquella admiravel mulher, d'aquella que até ha pouco era um ramalhete de graças e hoje uma mascarada em via de decomposição, fosse amaldiçoada por seu infeliz marido? Não devíamos, além disso, poupar a este marido o conhecimento da negra traição de que fôra victima?

Foi raciocionando desta maneira, que Virgilio e eu julgamos generosa nossa resolução de abafar o crime; tanto mais generosa e nobre, porque para livrar da vergonha a tantos sêres extranhos á nossa vida, expunhamo-nos ao perigo de ser considerados cúmplices da tragedia — caso fallhasse o que pretendíamos fazer.

Mas, dada a circumstancia de nos acharmos em pleno carnaval, facil nos foi fazer desapparecer o cadaver.

A' noite, aproveitando a enorme confusão das ruas, cheias de mascarados, de tantos dominós insuspeitos, tiramos a morta de dentro do guarda-roupa, puzemo-lhe novamente a mascara, ageitamos-lhe o capuz e, agarrando-a

pelos braços, um de cada lado, trouxemos-a a um automovel que nos esperava á porta da rua.

Vinhamos caçoando, rindo:

— Porque bebeste tanto, oh Antonio? Vae agora co-sinhar tua bebedeira a bordo... Vamos para o cáes. Até parece marinheiro americano que os companheiros carregam, á noite, depois de um dia de pandega.

O *chauffeur* ria, abrindo-nos a portinhola do vehiculo. E depois, rapidamente, levou-nos até o Caes dos Mineiros, um sitio escuro, onde o capitão nos esperava, sózinho, em seu bóte automovel.

Entregamos-lhe o mascara *embriagado*, ainda pronunciando dictos pilhericos, rindo, muito alegres, muito naturalmente, para não despertar a desconfiança dos dous ou tres catraieiros que por ali estavam, á espera de serviço.

Quando o dominó preto ficou bem collocado no bóte, o official abraçou-nos, sem poder pronunciar uma palavra, commovido pela presença d'aquella morta que elle amara e que por elle morreu.

Talvez se commovesse tambem pela gratidão que nos devia...

O bóte partiu, perdendo-se logo na escuridão do mar e da noite.

Virgilio e eu permanecemos um instante a contemplar aquella treva, a alma ainda dolorida, o coração apertado, o espirito confundido...

E eu pensava:

— Vae, formosa mulher que um dia me maravilhaste pelo teu luxo e pela tua belleza! Vae, ao lado d'aquelle a quem deste o teu amor, este amor que eu imaginava uma dadiva do céo e que na verdade era apenas uma dadiva do Demonio! Vestiste este dominó preto para encontrares o teu amante; vinhas palpitante de amor, e a quem encontraste? A morte. E agora, o teu amante leva-te, não para uma alcova doirada como tu sonhavas, mas para o abysmo das ondas... E eu te lamento, oh leviana mulher, porque

vães levada para o teu sepulchro envolta neste extravagante sudario: um dominó de carnaval! Mas ha nisto uma terrivel ironia de Deus: pois não merece ter a cõr branca, symbolo da pureza, o solemne manto mortuario que te compete, a ti e ás tuas irmãs em futilidade, estas borboletas que nos fascinam! Todas vós que viveis na phantasia criminosa — deveis morrer e sepultar-vos carnavalescamente! Que se reservem as vestes sagradas, as lagrimas dos parentes, a benção da religião, para aquellas que em vida cumpriram santamente o seu dever!

Mas não se pode dizer que deixou de haver ao menos uma lagrima... Pois aquella meditação, não sei porque, fez-me humedecer os olhos pela segunda vez, naquelle dia.

Olhei para Virgilio.

Calado, commovido, elle rasgava, reduzindo a farrapos pequeninos, a carta traiçoeira, bem como a copia que eu fizera. Depois, arremessou ao mar aquella ultima lembrança da ignobil tragedia.

Ao longe, o carnaval urrava! Os clarins de um prestito ruidoso, vibravam na noite magnifica.

— Vamos já para a Avenida! — exclamou Virgilio.

— Basta de perder tempo! — gritei, alegremente.

E corremos ávidos para a orgia, cheios de paz na alma, a consciencia tranquilla, no immenso goso intimo de não termos feito mal a ninguém...

Tudo já nos parecia um sonho, um pesadello diabolico que passara. Era necessario esquecel-o! Ah, a mocidade de tudo se esquece onde ha lindas mulheres, musicas, risos, amor!

E nunca mais tornamos a vêr aquelle official de Mari-nha.

A viuva desapareceu, sem nunca nos haver dirigido uma palavra mais de agradecimento; mas, pela noticia

mundana de uma revista, soubemos que ella partiu para viver em Paris.

O marido da morta?

Nunca pudemos saber o que teria feito ao dar pelo desaparecimento da esposa. Certamente, teria feito mil pesquisas, teria movimentado a policia de investigações, gasto dinheiro em diligencias, chorou, e desanimou afinal. Mas fizera tudo com tanta reserva, com tamanho medo do escandalo, que nunca vi em nenhum jornal a menor allusão ao mysterioso desaparecimento.

O extranho caso, certamente, terá provocado uma grande sensação nas altas rodas que frequentava, irradiando sua belleza, aquella mulher que nós ajudamos a fazer desaparecer da terra... Mas este rumor nunca chegou até a modestia do nosso quarto, onde, comtudo, a formosa dama passou duas noites — vestida de dominó preto.

E que pensaria o marido deante do mysterio? Julgal-a ia morta? Teria supposto que ella fugira com algum amante?

De nada pudemos saber. Uma tarde, passando em frente ao palacete em que elle vive, na praia de Botafogo, pude vel-o, encanecido e triste, um pouco inclinado para a terra, contemplando as flores do jardim, a passeiar por entre os canteiros...

O Mysterio do Dominó Preto (1931), Cleo de Verberena

Cinearte, Rio de Janeiro, 21 jan. 1931. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/docreader/162531/11767>;
<http://memoria.bn.br/docreader/162531/11768>; <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/11799>>; <<http://memoria.bn.br/docreader/162531/11800>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

E' um film brasileiro

No fim daquelle primeiro dia de Carnaval, Marcos regressou ao quarto que occupava com seu collega Virgilio, ambos estudantes de medicina e trazia, na canceira das folias em que se mettera, um grande desejo de tombar dentro dos lenções e só despertar no dia immediato, para a continuação daquellas "farras" que tanto o divertiam.

Tirou seu paletot, desapertou seu collarinho, dirigiu-se ao armario para guardar sua roupa e, quando o abriu, teve um recuo apavorado e um gesto de profundo choque: estendido no fundo do m e s m o , aparentemente adormecido, o cadaver de uma mu-

lher. Trazia um dominó preto sobre o corpo e quando as mãos tremulas de Marcos lhe tocaram, transmittiu-lhes o frio da morte que a tolhêra nos seus primeiros annos de vida, ainda.

Mais calmo, Marcos olhou-a

Era joven. Apparentava uns 26 annos, se tanto e, no semblante, tinha a placidez daquelles que morrem suavemente. Mas o receio da culpa sobre elle o invadiu logo e, immediatamente pensando na maneira mais rapida e mais pratica de sahir dali, não distinguio os passos de Virgilio que chegava e já vinha ao seu encontro.

— Assassino!
Foi a primeira palavra que lhe
veiu aos lábios.

mysterio do

PRODUÇÃO DA EPICA
FILM DE S. PAULO

CLEO VERBERENA Cleo
Laes Reni Virgilio
Rodolpho Mayer Tenente Renato
Emilio Dumas Commendador Fernando
Nelson de Oliveira Marcos
Lina Vera Noiva de Renato

Directora: — CLEO VERBERENA

— Mascos, ouve-me!
— Vamos, Virgilio! Explica-me isto!
Por que "liquidaste" esta creatura? . . .
— Marcos, não fui eu!
— Então, vamos! Conta-me o que houve.
Sabes que sou teu amigo, que tenho o direito
dessa confissão.

Virgilio sentou-se. Acabrunhado, im-
mensamente abatido, não tinha forças para come-
çar. Marcos olhava-o. A emoção do primeiro
susto já se fôra. Calmo, agora, elle compre-
hendia que seu amigo não fôra o autor daquil-
lo. E, mais curioso ainda, espicou-o para a
confissão.

— Marcos. Eu conhecia esta mulher.
Chama-se Cleo. E' esposa do Commendador
Fernando Almeida, conheces?

— Sim. Ella é esposa delle? . . .

— E. Hontem á tarde, deves-te lembrar,
brincavamos na Avenida. O corso estava ani-
mado e eu, em dado momento, não mais te vi

No meio daquel-
le borborinho to-
do, entretanto,
ouvi uma voz
que me chama-
va: "Virgilio!
Oh, Virgi-
lio!". Olhei.
Era ella. Ap-
proximei-
me. Subi
para o es-
tribudo
seu carro
e, ao pas-

so que o corso continuava, eu comecei a molhar seu rosto com o ether do meu lança-perfume. A principio, senti-me animado. Depois, quando ella me apertou a mão, senti-a quasi gelada. Sua voz era cavernosa e o seu todo demonstrava uma immensa e terrivel agitação. "Que tem?" Foi

DOMINÓ

a primeira cousa que lhe perguntei. "Entra e escuta!". Respondeu-me. Fiz o que me pedia e, ao seu lado, o carro já em movimento, eu soube, por ella, que se achava immensamente mal e que carecia de medicamento urgente. "Envenenada, Virgilio! Eu estou envenenada!"... Compreendes, Marcos, a minha afflicção. Que fazer? A primeira idéa que me veio, naquella instante, foi sahir do corso, correr para minha casa. Lembrei-me que aqui tinhamos agulha de injeção e algumas ampolas de oleo camphorado ou outro qualquer reanimador. Queria, antes, passar por uma pharmacia, se possivel fosse, embora soubesse que todas se achavam fechadas, naquella dia. Assim fiz. Com pernas tropegas, mal se sustentando amparada a mim, levei-a para uma pharmacia. Estava fechada e fechadas estavam, tambem, outras duas que procuramos. Foi ahi que resolvi trazel-a para cá. Chegamos.

Ella cahiu quasi exanime sobre aquelle divan e eu, immediatamente, pensei no reanimativo. Ministrei-lhe a injeção e ella, na verdade, só serviu para que tempo houvesse e ella me contasse o que se passara. "Recebi este recado, Virgilio!". Mostrou-me. Era uma carta, toda dactylographada. "Espero-te no Trianon, ás 5 horas, Cleo. E' assumpto urgente. Do teu Renato." Depois, continuou as suas palavras interrompidas enquanto eu lia o bilhete. "Eu estava em casa, meu marido jogava poker com alguns

amigos. Não quiz ir. Depois, lembrando-me d'elle, do bom... perdoa-me Virgilio, do bom e amorofo querido que sempre foi, para mim, resolvi ir. Deixei meu marido a jogar e dirigi-me ao ponto marcado. Lá estava elle. Agora reconheço tudo: trazia um dominó preto, igual ao meu e uma espessa mascara a cobrir-lhe o rosto. Falou pouco. Pretextou saudades de me ver e, distrahiendo-me com alguns cordões carnavalescos que passavam, envenenou a bebida que me offerecia e que, desprevenida, tomei. Depois... "Foi o quanto ella me disse. Entrou depois em crise e, segundos após, morria, sem que eu, no maior susto e na mais absoluta afflicção, pudesse fazer qualquer cousa, nem sequer chamar a Assistencia, recurso que seria salvação, talvez, naquella instante. E' tudo quanto te sei dizer.

PRETO

— Não estás mentindo, nem uma palavra?

— Juro-te, Marcos, pela nossa amizade!

— E aonde a conheceste, Virgilio? As palavras que lhe attribuíste eram intimas para comtigo...

— Conheci-a ha tempos, Marcos, quando eu ainda praticava no Instituto Paulista. Ella levou, para ser operada e ficando aos meus cuidados, uma velha ama que fôra, na sua meninice, tudo quanto de mais carinhoso tivera para consigo mesma. Eu a tratei com o maior desvelo. Entre nós, rapidamente, estabeleceu-se uma intensa camaradagem e um amor violento, pouco a pouco. Depois que a beije, que a tive nos meus braços, comprehendí que a queria profundamente. Notava-lhe um todo mysterioso e uma persistencia em me occultar alguma cousa da sua vida. Uma occasião, em Santos, depois do nosso banho de mar, ella me apresentou a um senhor de certa idade, bem parecido, e me disse, friamente: "Virgilio, este é meu marido, Comendador Fernando Almeida e este, Fernando, é o

rapaz do qual te falei, que com tanto zelo tratou da minha ama". Esfriei. Sabes, perfeitamente, que mulheres casadas sempre foram minha aversão. Cleo, além disso, era demasiada-

mente espalhafatosa e pouco se incomodava com o demonstrar ou com o occultar seus sentimentos. Se continuasse aquella farça, seria, com certeza, seu amante em pouco tempo e aquillo ás claras, no seu proprio lar, talvez, dado o seu temperamento sensual, despotico. Não quiz. Preferi deixal-a e foi o que fiz. Depois disso, o nosso unico encontro foi hontem, minutos antes della morrer, envenenada. Pelo bilhete vê-se, claramente, que esse Renato é seu amante. Precisamos descobril-o. Talvez elle seja toda a chave do enigma...

Fizeram-se silenciosos os dois amigos. Marcos conhecia Virgilio de sobra. Sabia que eram verdadeiras as suas palavras e, bem por isso, temia pela sua liberdade, porque, se não o auxilia-

se e se a solução não fosse feliz, estaria elle compromettido e seria fatalmente preso. Num instante, na premencia daquella situação angustiosa, resolveram agir e o plano que traçaram foi bom.

—o:-:o—

Na manhã do dia seguinte, o segundo de Carnaval, Virgilio rumou para o Quartel aonde sabia existir um Tenente Renato que, pelos dados que colhera na policia, era, com certeza, aquelle mesmo do bilhete. Introduzido ao mesmo, interpellou-o:

— Estou aqui, Tenente, como jornalista e desejaria ouvir alguma cousa da sua competencia sobre alguns problemas deste sector militar que orienta.

— A's suas ordens, Sr. ...

— Virgilio Lemos, seu criado.

— O que deseja? ...

— Desejava, Tenente, antes de mais nada, dizer-lhe que hontem eu o vi, estou bem lembrado disso, no Trianon, em companhia de Madame Cleo, esposa do Commendador (Termina no fim do numero).

O mysterio do dominó preto

(F I M)

Fernando Almeida... O Tenente, sem relutar, sorriu.

— E' engano seu, meu caro redactor. O que achei interessante, entretanto, é que, de facto, conheço um pouco essa senhora á qual se referiu...

E sorriu. Virgilio pensou, naquelle momento, que se achava diante de um criminoso nato, desses cynicos e completamente desnaturalados. Com que calma elle ouvira aquillo! Com que calma! Resolveu atacar com mais violencia.

— Tenente: essa mulher está morta!

— Morta?!...

E elle se ergueu, rapido, como que impellido por uma mola:

— Sim, morta, dentro do meu appartamento e eu tenho, commigo, este documento que, apesar de dactylographado, é a sua condemnação.

Mostrou-lhe o bilhete. Renato, terrivelmente chocado com aquella situação, leu, ávido. Depois, sem se aperceber da permanencia de Virginia ao seu lado, exclamou, baixinho, imperceptivelmente:

— Minha noiva!!!...

— O que?

— Nada, senhor... E' commigo...

— Eu preciso livrar-me do cada'er dessa mulher, meu caro Tenente. Recolhi-a na Avenida, já á morte, levei-a para minha casa. Ha de comprehender que a situação é extremamente embaraçosa para mim e resolvi procural-o porque sei que é ou foi seu amante...

— Senhor!

— Não negue. Ella propria confessou! Além disso, senhor Tenente, eu não quero levar este bilhete á policia e compromettel-o. Dê a solução que quizer! Mas é preciso que dê uma solução...

Renato pensou. Preoccupado, preocupadissimo, mesmo, comprehendia alguma cousa que Virgilio não podia alcançar. Lembrava-se de sua noiva... Por que?... Só mesmo elle poderia saber...

Fernando Almeida... O Tenente, sem relutar, sorriu.

que... só mesmo que poderia...!

— Bem, senhor Virgílio... Eu aceito o que me offerece. O senhor, amanhã, ás tres horas da tarde, procure-me e entregue-me o cadaver dessa mulhêr: eu saberei dar, ao mesmo, a solução que o caso requer.

Separaram-se. Virgílio levava uma impressão d^a curiosidade no cerebro, por causa de todo aquelle mysterio. Renato, ficando, guardava outra, muitissimo differente e só murmurava, soturnamente:

— Minha noiva!... Minha noiva!...

◆ ◆ ◆

No dia seguinte, quando Virgílio se encontrou com Renato, depois de ter o cadaver de Cleo no local marcado, comprehendeu mais um pouco o mysterio. Ao lado delle, profundamente nervosa, angustiada, uma moça. Ao ver approximar-se Virgílio e sabendo ao que elle vinha, precipitou-se:

— Senhor! Sei que é da policia! Preciso lhe dizer, antes de mais nada...

— Alice!

— Ora, Renato, deixe que eu fale!

— Não a ouça, senhor, ella é minha noiva, teme por mim, quer livrar-me de culpas!

— Não! E' verdade! Quem a matou fui eu!!!

— Alice, mentes!!!

— Não minto! Ella era tua amante! Eu te queria só para mim, embora ainda não fosse tua esposa. Renato, eu passei noites em claro, com ciumes, noites de soffrimentos atrozes. Um dia, espiando a casa della, vi quando sahiste e vi, ainda, quando lhe beijaste a mão, amoroso! Eu sabia que tambem lhe havias beijado os labios! Eu odiava essa mulher!!! Odiava-a com o estratagemma que usei...

— Mas ella disse, senhorita, que era um homem, aquelle que a envenenou...

— Mentira della! Fui eu. Eu mesma!

(Termina no fim do numero)

O mysterio do dominó preto

(F I M)

Renato acalmou-a. Depois, conseguindo que ella se afastasse e tomasse o carro que elle tinha ali perto, dirigiu-se com Virgilio para o local onde se encontrava o cadaver de Cleo. Passou-o para outro carro, em sua companhia e, deante de Virgilio e Marcos, attonitos e sem comprehender nada, sahiu, sem dizer mais nada...

* * *

No dia seguinte, quando se ergueram, Virgilio e Marcos tiveram uma só idéa: jornaes!!! A calma de Renato ditava essa resolução que lhes veio... Depois que tiveram as folhas que já circulavam naquella Quarta-feira de Cinzas, comprehenderam todo aquelle mysterio: — o assassino fôra um irmão de Alice, a noiva de Renato. Elle a creára, elle fôra todo seu amparo. Depois, percebendo que Cleo era o tropeço á feicidade della, resolveu exterminal-a

e foi do recurso conhecido do bilhete dactylographado que elle se aproveitou para levar avante o seu plano de envenenamento. Isto tudo se sabia, porque Renato levára o cadaver de Cleo para a policia e lá, com grande surpresa, encontrára o de Julio, seu futuro cunhado, que depois de escrever sua confissão, matara-se, num arremesso de loucura para nem assim atrapalhar a felicidade de sua irmã...

* * *

Depois da leitura, pensativos, Marcos e Virgilio olharam-se. Marcos, depois de alguns segundos, disse apenas isto:

— Perdemos um Carnaval, amigo... E perderemos outros se ainda continúas a trazer dominós pretos para cá...