



cinemateca brasileira

RETROSPECTIVA **WALTER HUGO KHOURI**

BARBARA

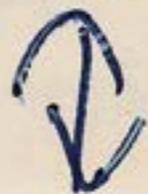
307⁸

Maria, a

ir embor

312.12

É a ulti



Eu já vo

319.4

Nunca vi

do que v

324.14

Você tem

eu te ch



5 APRESENTAÇÃO

**6 WALTER HUGO KHOURI:
TRABALHAR, MIL VEZES
RECOMEÇAR**

Donny Correia

14 OBRAS EXIBIDAS

**46 QUANDO AS DEUSAS
SE OLHAM**

Joyce Pais

50 KHOURI FANTÁSTICO

Laura Loguercio Cánepa

54 FORTUNA CRÍTICA

87 PROGRAMAÇÃO



APRESENTAÇÃO

É com grande satisfação que a Cinemateca Brasileira realiza a **Retrospectiva Walter Hugo Khouri**, cineasta de importância singular na história do cinema nacional. Com uma longa carreira cinematográfica, Khouri iniciou sua trajetória no cinema na década de 1950 e dirigiu seu último filme em 1998. Em seus vinte e seis longas-metragens, dirigiu filmes de aventura, épico, suspense e drama erótico, além de lançar um olhar particular aos indivíduos da classe alta brasileira, com especial atenção às relações amorosas, sexuais e familiares.

A Cinemateca Brasileira sempre teve uma relação de confiança com Khouri, seja para receber as obras da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, ainda nos anos de 1970, e mais tarde a filmografia do próprio diretor, para que fossem preservadas e difundidas.

Para consecução desta mostra, o trabalho de conservação realizado pela Cinemateca ao longo de décadas foi fundamental. A programação conta com 15 obras, resgatando diferentes momentos de sua carreira. Algumas das cópias serão apresentadas pela primeira vez em novas versões digitais (DCP), produzidas pela Cinemateca Brasileira especialmente para a mostra.

Entre os destaques da programação, está o sexto filme do cineasta, *Noite vazia* (1964), que, em 2015, entrou para a lista da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos. O filme abre a retrospectiva com projeção ao ar livre, em formato 35mm.

Outro destaque é a exibição de fragmentos de *O gigante de pedra* (1954), filme exibido no I Festival de Cinema Internacional do Brasil, em 1954, por ocasião dos festejos do 4º Centenário da cidade de São Paulo, e que se encontra parcialmente perdido.

Uma exposição com reproduções de materiais pessoais de Khouri e do acervo da Cinemateca Brasileira estará em cartaz no saguão Oscarito, que há vinte anos recebeu amigos, cinéfilos e familiares para o último adeus ao diretor, falecido em junho de 2003.

Um agradecimento especial a Wagner Khouri, neto do diretor, com quem temos trabalhado conjuntamente em prol de ações de recuperação do acervo Khouri e sua divulgação junto a diferentes gerações de cinéfilos, assegurando o reconhecimento de sua relevância no cinema brasileiro.

Maria Dora Mourão
Gabriela Sousa de Queiroz
César Turim

WALTER HUGO KHOURI: TRABALHAR, MIL VEZES RECOMEÇAR

por **Donny Correia** • • •

Como engrenagem e, depois um eixo, devem ser entregues no prazo estabelecido, mil vezes recomeçar. Começar de novo. Começar sempre.

Carlos, personagem de Walmor Chagas em *São Paulo Sociedade Anônima*, de Luiz Sérgio Person

Despedíamos de Walter Hugo Khouri confiante de que tínhamos conhecido uma das maiores esperanças da nova geração de cineastas brasileiros.

Cena Muda, 3 /3/1954, p. 13, a respeito de *O Gigante de Pedra*, autoria desconhecida



No final dos anos 1940, São Paulo vivia sua era de ouro. Após a Segunda Guerra, o Brasil gozava de um saldo credor que o colocava no radar das maiores potências aliadas aos EUA depois da derrota do nazismo e da queda da Europa. Naqueles dias, as tradicionais elites do café e as novíssimas forças da indústria desejavam consolidar a imagem de São Paulo como referência econômica e artística. Surgiram museus, teatros, eventos culturais, o que construiu um cenário rico para que florescessem novas formas de expressão. Formas modernas, embebidas de um glamour melancólico típico da alma paulista.

Para afrontar o cinema considerado pelos críticos – erroneamente, diga-se – popularesco e vulgar do Rio de Janeiro, brotavam da terra roxa dos cafezais e das faíscas do aço fundido os primeiros estúdios de um estado que tinha a sanha da vanguarda, a Cinematográfica Maristela, no bairro do Jaçanã; a Multifilmes, no município de Mairiporã; e, a maior de todas, construída num vasto terreno da família Matarazzo, em São Bernardo do Campo, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, onde bateu à porta, em 1951, Walter Hugo Khouri. Desejava entregar a Alberto Cavalcanti, diretor executivo, um projeto de filme que o próprio jovem de 22 anos redigira em suas minúcias. Tratava-se de um volume composto de um argumento original, seguido de um roteiro técnico decupado e um ensaio que justificava ao produtor suas escolhas estéticas para filmar. Ao que consta, Cavalcanti não se impressionou muito. Àquela altura, era possível que o renomado homem de cinema estivesse mais ocupado com sua própria saída da Vera Cruz, depois de muito pelear com seus patrões por diferenças conceituais e comerciais. Mesmo assim, deu ao jovem Khouri um cargo de segundo assistente do diretor Lima Barreto para *O Cangaceiro*. Galileu Garcia era assistente imediato de Barreto nas locações, Khouri permaneceria nos escritórios da Vera Cruz, com o telefone a posto para servir de interlocutor entre a unidade avançada e a base da produção.

Walter Hugo Khouri nasceu no bairro da Vila Mariana, filho da classe média. Durante a infância e parte da adolescência, viveu no Rio de Janeiro com seu avô materno, um intelectual que apresentou ao garoto a literatura, a música e o cinema, moldando o repertório do neto, que seria de extrema valia nas décadas seguintes. De volta a São Paulo, foi admitido no curso de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), mas passava os dias desiludido com o conteúdo dos professores e com as vagas discussões do Centro Acadêmico, onde não era bem-quisto exatamente por se opor ao que considerava idealismos vazios e abstratos. Entre a *flânerie* na metrópole e as angústias de sua inquietude existencial, surgira a base da história que Khouri havia remetido a Cavalcanti. Era a história de um rapaz de 19 anos que não se adequava, deslocado, cheio da empáfia juvenil, que não se importa em ser direto demais para a etiqueta social. Era a sua própria história. Ali, estava plantada a semente de seu mítico Marcelo, que só viria a surgir nas telas em *As Amoras* (1968), a partir daquele embrião que lhe valeu seu primeiro emprego no cinema.

Entre os bastidores do estúdio e as visitas à Cinemateca Brasileira, à época sediada na rua Sete de Abril, onde juntava-se a outros jovens ávidos por conhecerem o cinema em sua profundidade, Khouri se aliou a produtores independentes para realizar o primeiro exercício de direção, *O Gigante de Pedra*, que lhe tomaria dois anos de extenuante dedicação até ser finalmente lançado. Embora com pouca repercussão popular, o filme foi bem recebido pela crítica e exibido no importante Festival Internacional de Cinema do Quarto Centenário (São Paulo), em 1954. As poucas resenhas a respeito da obra saudavam Walter Hugo Khouri como a nova promessa de um cinema considerado ainda insípido por seu próprio povo.

Uma vez inserido no cenário profissional, Khouri passou os três anos seguintes dedicado a escrever críticas para o jornal *O Estado de S. Paulo* e a adaptar e dirigir teleteatros para a TV Record. Também apresentou, com seus textos, Ingmar Bergman ao público brasileiro, que vinha de dois êxitos internacionais, *Noites de Circo* e *Monika* e *o Desejo*, ambos de 1953. Quanto ao cinema, em 1957 retornou à Vera Cruz, à época em processo de recuperação judicial e operando como Brasil Filmes, e realizou aquele que seria o primeiro indício de uma poética pessoal e longeva, *Estranho Encontro* (1958), considerado um marco e tema de uma importante análise de Paulo Emílio Sales Gomes (vide a fortuna crítica neste catálogo), que o comparava a *Rio, Zona Norte*, evidenciando sua superioridade, embora apontando problemas em alguns aspectos formais.

Àquela altura, o cineasta já era citado como um profissional que renovava o velho verniz do cinema nacional e passava a ser procurado para diversas produções, nunca abrindo mão da autoria do roteiro e do contínuo exercício de um estilo próprio. Vieram *Fronteiras do Inferno* (1959), um drama passado num garimpo – sua primeira obra em cores –, e *Na Garganta do Diabo* (1960), épico exuberante passado na Guerra do Paraguai, que equilibrava cenas de intensa ação nas Cataratas do Iguaçu com dramas humanos entre soldados mercenários e uma família local. Embora hoje vistos como “estranhos no ninho”, ambos os filmes sedimentaram o caminho para que Khouri pudesse produzir, a partir de então, junto de seu irmão William, seu exame exaustivo da burguesia tradicional paulistana, começando por *A Ilha* (1963), sucesso de público e fracasso de crítica pelas razões que o próprio cineasta apontaria mais tarde: “Muitos personagens, pouca margem para aprofundamento das relações e uma execução técnica difícil”.

Em 1964, no Rio de Janeiro, o Cinema Novo já era considerado um movimento estruturado e profícuo. Embora ainda não atacassem com veemência os esforços do novo cinema paulista, Khouri começava a ser visto com reserva. Mas, naquele mesmo ano, uma hecatombe abalou o cenário artístico nacional. Se por um lado *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* levavam ao mundo as dores do subdesenvolvimento, por outro, o cineasta paulista desferia seu golpe maior, até então, na medula das disputas éticas e estéticas da crítica: o filme *Noite Vazia*, drama de câmara sem pudores, que rachou opiniões. Enquanto alguns o apontavam como obra definitiva do novo cinema brasileiro, os cinemanovistas cunharam a ideia de um diretor alienado, pernóstico e sem consciência social. A antiga simpatia que Glauber Rocha nutria por Khouri – atestada em carta do diretor baiano ao colega, datada do início daquela década, depositada no acervo Walter Hugo Khouri – se transformou em queda de braço. Mas, Khouri parecia não se importar muito com ataques daquela natureza, convicto de que seus trabalhos eram tão legítimos quanto os filmes do Cinema Novo. É interessante notar na crítica dedicada à obra de Khouri, por aqueles tempos, uma tentativa para legitimar sua obra frente ao movimento carioca, tanto quanto seus detratores buscavam justificativas para sua exclusão daquela estética. A seleção reunida neste volume o demonstra bem.

Com ou sem contendas, o prestígio do cineasta só aumentava, à medida em que se tornou proprietário da Vera Cruz, participou de um projeto coletivo, *As Cariocas* (1966), e deu seguimento ao que, hoje, chamamos de Trilogia Cinza, com *O Corpo Ardente* (1966) – seu filme favorito, entre os que assinou – e *As Amoras*, uma resposta dialética ao fervor político mundial de um ano atribulado, 1968.



A década de 1970 começou para Khouri com um misto de frieza na recepção de seu *O Palácio dos Anjos* (1969) e as agruras do papel de produtor, lidando com contratempos dispendiosos e frustrantes, advindos dos trabalhos que supervisionou: *Pindorama* (1970), de Arnaldo Jabor, *Um certo Capitão Rodrigo* (1971), de Anselmo Duarte, e *Um anjo mau* (1971), de Roberto Santos. Deprimido, abdicou das funções executivas e se associou a Alfredo Palácios e Antônio Polo Galantes, produtores da Boca, especialistas em comédias e drama eróticos, para resgatar sua autoridade e autoestima profissional. Vieram os minimalistas e bergmanianos *As Deusas* (1972), *O Último Êxtase* (1973) e *O Desejo* (1975) – sua Trilogia do Abismo –, filmes densos, cerebrais, sensuais e indigestos ao grande público. Por isso, o cineasta passou a ser conhecido no meio paulista como “veneno de bilheteria”, como o próprio afirmaria anos depois, mesmo que a crítica enaltecesse sua capacidade de inovar sempre em torno dos mesmos motes.

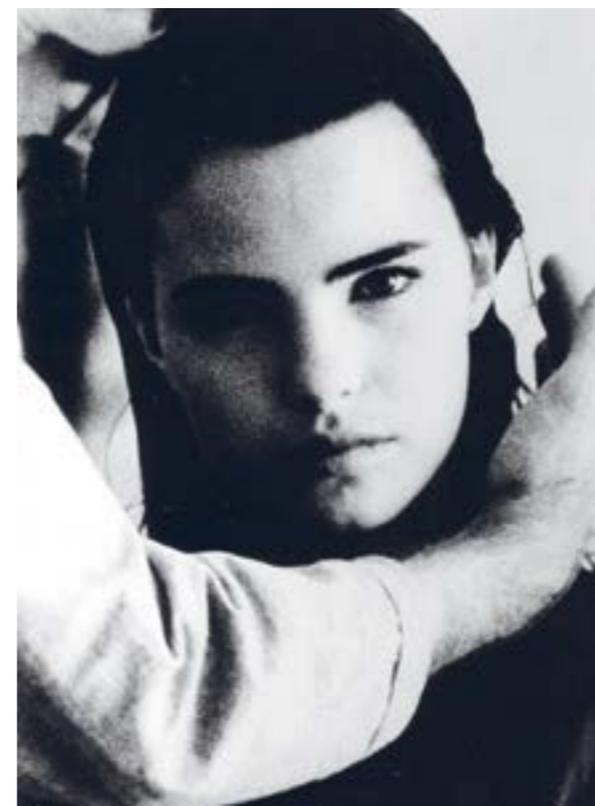


A verdade é que Khouri precisava trabalhar para não enlouquecer. Fazer cinema era o que sabia e não importava em que condições. “Me deem um cantinho e dois ou três atores ou atrizes, e eu faço um filme”, dizia. Era um profissional compulsivo que só se realizava no set. Trabalhava, mesmo sem roteiro prévio – desmentindo o academicismo exagerado do qual ainda o acusavam –, valendo-se de estímulos imediatos, *insights* psicanalíticos, motivos sonoros buscados no jazz e na música erudita, e visões sensoriais colhidas na História da Arte. Precisava filmar, trabalhar, mil vezes recomeçar.

Na busca por se manter em constante produção, ainda aceitou algumas encomendas voltadas ao cinema de gênero, como *O Anjo da Noite* (1974) e *As Filhas do Fogo* (1978), obras de um terror psicológico que não abriam mão dos predicados estilísticos próprios, naquela época bem reconhecíveis. Entre o primeiro e o segundo, realizou seu manifesto contra o descaso e o desmonte da cultura cinematográfica nacional, *Paixão e Sombras* (1977), ensaio árido sobre um diretor – Marcelo, seu personagem-ego – em crise criativa e existencial, rodado nos estúdios da Vera Cruz às vésperas da desativação do complexo, negociado entre a prefeitura de São Bernardo e alguns capitalistas que desejavam erguer um hipermercado naquelas instalações.

Ao fim dos anos 1970, Walter Hugo Khouri, enfim, fez as pazes com a bilheteria. Voltando a trabalhar com Galante e Palácios, filmou *O Prisioneiro do Sexo* (1978), em que Marcelo Rondi surge em sua encarnação definitiva como um empresário tão bem-sucedido nos negócios quanto frustrado na vida pessoal, e *O Convite ao Prazer* (1980), releitura de *Noite Vazia* atualizada segundo a demanda aberta pelas pornochanchadas.

A década seguinte começaria com aquele que é considerado seu maior êxito total dessa fase, *Eros, o Deus do Amor* (1981). Um filme experimental, mas acessível, ao mesmo tempo. O espectador se torna os olhos de Marcelo, por meio da câmera de Antônio Meliande, e passeia por um mosaico de memórias, mulheres e a sempre irremediável angústia de um homem em busca de uma alma, numa metrópole poluída e sem cor. Em seguida, *Amor, Estranho Amor* (1982), drama erótico e histórico, passado às vésperas do golpe do Estado Novo, que a mídia preferiu usar para alimentar polêmicas com uma de suas estrelas, Xuxa Meneghel. Polêmica, esta, devidamente superada por todas as partes envolvidas, infelizmente muitos anos após a morte do diretor. Seguiram-se *Amor Voraz* (1984), ficção-científica metafísica cuja ideia Khouri alimentava desde fins dos anos 1960 e *Eu* (1987), sua maior bilheteria daquela década. Em paralelo, atendendo ao cartunista Maurício de Sousa, dirigiu Tetê Espíndula nas cenas em *live-action* do desenho animado *Mônica e a Seria do rio* (1987). Trabalhar, mil vezes recomeçar...



Adentrando os nebulosos anos 1990, já com a saúde a lhe dar sinais de cansaço e atenção, o cineasta teve grande dificuldade para finalizar *Forever* (1991), coprodução internacional, com Ben Gazzara, Vera Fischer e uma estreante Ana Paula Arósio, que encerrava mais uma encarnação de seu Marcelo. Com o fim da Embrafilme e a estagnação do mercado cinematográfico nacional, o filme só foi lançado em 1994 e passou batido pelas salas de cinema e pelas páginas da crítica especializada. Ao mesmo tempo, Khouri esteve por duas vezes na renomada EICTV, em Cuba, para ministrar aulas no curso capitaneado por Gabriel García Márquez e viajou à Tunísia para uma pesquisa de locação de seu projeto mais ambicioso, nunca realizado, *Il Fuoco* (O Fogo), saga cosmogônica sobre Marcelo, que colocaria o personagem numa trama de intrigas internacionais e descobertas sobre seu passado, que o ligaria ao escritor e poeta Gabriele D'Annunzio. O roteiro, com mais de quatrocentas páginas, poderia ter rendido seu filme definitivo. Mas, no Brasil, em que ser cineasta é ser uma peça de engrenagem puída que precisa continuar sempre, tudo que lhe foi possível, estando já debilitado e frágil, foi finalizar sua filmografia com *As Feras* (1995), uma colcha de retalhos costurada a partir de um antigo curta-metragem e algumas ideias emprestadas do alemão Frank Wedekind, que só estrearia seis anos depois de sua conclusão; e *Paixão Perdida* (1998), passo adiante na saga de um velho novo Marcelo, já menos obcecado pela ascese por meio do sexo e mais consciente de suas limitações, encarnadas na catatonia crônica de seu filho, Marcelinho. O filme é melancólico e, hoje, denuncia seu status de réquiem. Walter Hugo Khouri lutava contra o tempo e contra limitações físicas para seguir filmando, mas faleceu em 27 de junho de 2003.

L.M. PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS
apresenta
O ANJO DA NOITE
um filme de
WALTER HUGO KHOURI
estrelando:
SELMA EGREI — ELIEZER GOMES
com
Pedro Coelho, Rejane Salimnia, Fernando Amaral,
Isabel Montes e **LILIAN LEMMERTZ**
produzido por
LUIS DE MIRANDA CORREIA e **GERALDO BROCCHI**

Assunto de: WALTER HUGO KHOURI
Inspiração sobre o livro de: FERNANDO C. FERREIRA
e em função de uma história de: PAULO GOMARINHO
Diretor de Fotografia: ANTONIO MELLIANDI
Música: ROGERIO DUPRAT
e trilha do Quarto 4-14, em 14
sessões "A MORTE E A DONZELA" de
BOUCHÉ
Montagem: MIURO ALICE
Assistente de Direção: JULIA CAMPESIN TORRES
Direção de Câmara: RUFES KHOURI
Assistente de Câmara: NIRO REIS
Diretor de Produção: ISAMU, AGARAL
Fotografia de Cena: JOSE MIRANDA
Continuidade: SACCIS COEVA
PRODUTORA EXECUTIVA: GERALDO BROCCHI
PRODUTOR ASSOCIADO: W. H. K. — GUNAMA LTDA.
LABORATORIO: LUIS CINEMATOGRAFICA
GOL: TACTIMAR
SOM: BORG — SOM E IMAGEM
COR: FOMBRAS
18 ANOS: 30 MINUTOS
Tempo de Projeção:
DISTRIBUIÇÃO CINEMATI
Realizado no Município de PETROPOLIS - EST. DO RIO DE JANEIRO



SELMA EGREI

É uma das mais promissoras entre as jovens atrizes do cinema brasileiro. Até à sua aparição, fortemente dramática em tipo físico, original na, com um toque de toques ressonantes. Já atua em teatro e televisão e aparece em diversos filmes, sempre em papéis muito interessantes. Sua atuação em O ANJO DA NOITE, sua interpretação que atravessa o filme de ponta a ponta, é intensa, controlada, madura e está toda a respeito emocional, conquistando no seu verdadeiro momento como uma atriz de primeira grandeza.



ELIEZER GOMES

Alguns momentos marcantes com sua esplêndida interpretação em "O Anjo da Noite". Foi interpretado por ele, tendo recentemente participado com o ator Francisco Alves Mendes, em nível de atuação, sua qualidade de qualidade de interpretação. Em O ANJO DA NOITE, tem a oportunidade de interpretar um papel extremamente diferente do que ele se tem, conseguindo atingir um nível considerado impressionante por todos os que o viram a filmar. É um papel intenso e difícil, exigindo recursos e mudanças sobre de caráter, no todo do trabalho de personagem difícil, com características de Pejo e Donzela simultaneamente. Consegue fazer do mesmo elemento de tradição, sem recursos técnicos de manipulação no transcurso, apenas com seu talento interpretativo em O ANJO DA NOITE. A sequência de sua interpretação com o mesmo Pedro Coelho pode ser considerada desde o ponto de vista da interpretação de uma verdadeira e de tirar.



LILIAN LEMMERTZ

É considerada uma jovem e com suas condições de uma das grandes atrizes de teatro e do cinema brasileiro. Versátil, despretensiosa, leve e direta e um ao tempo, abstrata, emocional, madura em qualquer tipo de papel e já trabalhou profissionalmente desde os primeiros importantes de teatro e cinema. Já figurou em cinco filmes de Walter Hugo Khouri desde 1961, entre eles O CORPO ARDENTE, AS AMOROSAS e AS DEUSAS, onde teve uma atuação excepcional. Seu papel em O ANJO DA NOITE é uma participação especial, não muito conhecida mas extremamente pessoal e marcante.



AS FERAS
TEXTO 1992

— **ROTTA** — Dia 21, 22 ou 23 anos
— **ROTTA** — Dia 23 ou 24 anos
— **ROTTA** — Dia 24, 25 ou 26 anos
— **PAULO** — Dia 6 ou 7 anos
— **PAULO** — Dia 13, 14 ou 15 anos
— **PAULO** — Dia 20, 21 ou 22 anos
— **AREA** — 15 e 20 anos

— **AREA** (Condessa de Goshwitz/Alice) 20/20
— **AREA** (Aparição de Donzela) 23/20
— **AREA** (Fotografia de espetáculo) 25/25
— **AREA** (Cenografia-Figurança)
— **AREA** (Assist. Produção/Ass/Edição/Cenário) 18/20
— **AREA** (A paratira de quadro de 1961) 27/60
— **AREA** (Jornal, e estruções/Ass) 18/14
— **AREA** (MONTAGEM/Ass) 10/70 anos
— **AREA** (DE. CENÁRIO/Ass) 45/75 anos
— **AREA** (DE. CENÁRIO / MONTAGEM/ASSISTENTE)
— **AREA** (DE. CENÁRIO) (Interlocutor)
— **AREA** (DE. CENÁRIO) que, através de sua atuação, dá a **AREA** (DE. CENÁRIO) (Interlocutor) (Interlocutor) (Interlocutor)

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE SAN SEBASTIAN 25
N.º 139
WALTER HUGO KHOURI
PALCO n.º 15 PLATA
PALACIO rigorosamente personal



Cinco meses após a morte do cineasta, o crítico Luiz Carlos Merten tentava profetizar a perenidade de seu legado, quando resenhou os lançamentos de *Noite Vazia*, *O Corpo Ardente* e *As Amorasas em Home Video*. Escreveu ele: "Agora que não é mais feio admirar o cineasta Walter Hugo Khouri, agora que a morte [...] fez dele, definitivamente, um autor *cult*, até os desafetos de ontem talvez queiram homenagear o grande diretor comprando a caixa [...] com três DVDs" (Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*, 11/11/2003, p. D5).

Poderia ser um pontapé inicial para dar continuidade à memória do diretor e reconhecer-lhe a importância histórica, mas não foi assim. Quem se interessou pela obra de Khouri ao longo dos anos 2000 teve de garimpar versões digitais, que circulavam clandestinamente em cópias deploráveis. Ou ripadas dos antigos VHS lançados oficialmente nos anos 1980, ou simplesmente gravadas de transmissões na TV, com áudio muito prejudicado e imagem distorcida.

Por outro lado, houve quem conservasse o legado do cineasta no campo dos estudos acadêmicos e das reportagens. Mesmo assim, o último livro totalmente dedicado a Khouri data de 2001, quando ele ainda era vivo, assinado por Renato Pucci Jr. Surgiram algumas importantes teses e dissertações, e revistas digitais e blogs publicavam com certa periodicidade diversas análises sobre tão vasta obra. Faltava o acesso. Faltava a oportunidade para que antigos espectadores e novos admiradores em potencial pudessem conferir a poética khouriana com a devida reverência que ora a Cinemateca Brasileira, por meio de sua nova gestão, presta àquele que viveu o cinema brasileiro desde a geração de promessas, em fins dos anos 1950, até a Retomada.



O trabalho de pesquisa e organização deste catálogo só foi possível com a colaboração, acesso e apoio da família Khouri, que zela pelo acervo documental do diretor; do crítico Daniel Salomão Roque, pelo acesso a fontes críticas complementares; do trabalho das pesquisadoras Joyce Pais e Laura Loguercio Cánepa, pelas contribuições originais; e da equipe gerida por Maria Dora Mourão e Gabriela Sousa de Queiroz, à frente da Cinemateca Brasileira, que agora celebra o retorno da memória de Walter Hugo Khouri, sob novas visões e novas interpretações. Bom divertimento!

••• Donny Correia é mestre e doutor em Estética e História da Arte pela USP, com pós-doutorado pelo MAC-USP, crítico e pesquisador vinculado à Abraccine e à ABCA e especialista em cinema brasileiro, com destaque para a obra de Walter Hugo Khouri, que pesquisa há quase três décadas. E-mail: donnycorreia1980@gmail.com

FILMOGRAFIA COMPLETA

COMO DIRETOR

O Gigante de Pedra (1953)
Estranho Encontro (1958)
Fronteiras do Inferno (1959)
Na Garganta do Diabo (1960)
A Ilha (1962)
Noite Vazia (1964)
O Corpo Ardente (1966)
As Cariocas (2º episódio, 1966)
As Amoras (1968)
O Palácio dos Anjos (1970)
As Deusas (1972)
O Último Êxtase (1973)
O Anjo da Noite (1974)
O Desejo (1975)
Paixão e Sombras (1977)
O Prisioneiro do Sexo (1978)
As Filhas do Fogo (1978)
O Convite ao Prazer (1980)
Eros, o Deus do Amor (1981)
Amor, Estranho Amor (1982)
Amor Voraz (1984)
Eu (1987)
Mônica e a Sereia do Rio
(cenas em live action, **1987**)
Forever (1991)
As Feras (1995)
Paixão Perdida (1998)

COMO PRODUTOR

Verão de Fogo (1970)
Dir. Pierre Kalfon

Pindorama (1970)
Dir. Arnaldo Jabor

Um Anjo Mau (1971)
Dir. Roberto Santos

Marcelo Grassmann:
25 anos de gravura
(curta-metragem, **1971**)
Dir. Silvio de Campos Silva

Filmes que compõem a curadoria
da mostra "Retrospectiva Walter
Hugo Khouri"



O GIGANTE DE PEDRA

1951-1953 • P&B • 50 MIN (fragmentos)
EXIBIÇÃO EM 35MM

DIREÇÃO
Walter Hugo Khouri

PRODUÇÃO
Emílio Cantini
Fernando Negreiros
CIA. PRODUTORA
Cast Cinematográfico
Brasileiro

ROTEIRO
Walter Hugo Khouri
Orlando Maia
Hilda Muniz Oliveira

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA
Danielo Alegri
Rafael Fabbi
Américo Pini
DIREÇÃO DE ARTE
Luiz Andrestini

MÚSICA
Conrado Bernard
MONTAGEM

Walter Hugo Khouri
ELENCO

Paulo Montel
Irene Kramer
Fernando Pereira
Sílvia Ortoff
Arnaud Andrade
Rafael Fabbi
Orlando Maia
Hilda Muniz Oliveira



Primeira incursão de Khouri como diretor, recém-egresso da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, o filme é um esforço coletivo de dissidentes daquele estúdio e levou três anos para ser concluído devido a adversidades relativas à verba, estrutura e logística. A trama se centra num triângulo amoroso entre dois operários de uma pedreira na Serra da Cantareira e a filha de um terceiro funcionário local. Em meio a condições insalubres e dificuldades de toda sorte, a tragédia se abate sobre os três e o embate entre os dois homens se torna inevitável. Exibido no I Festival de Cinema Internacional do Brasil, em 1954, por ocasião dos festejos do 4º Centenário da cidade de São Paulo, *O Gigante de Pedra* atraiu a atenção da imprensa para seu diretor, apontado como nova promessa no cenário cinematográfico do país, num momento de franco declínio do sistema de estúdios e do surgimento de novos produtores independentes. Da metragem original, cerca de um terço se encontra perdida e, na mostra, serão exibidos os rolos restantes, que somam cerca de cinquenta minutos de projeção.



ESTRANHO ENCONTRO

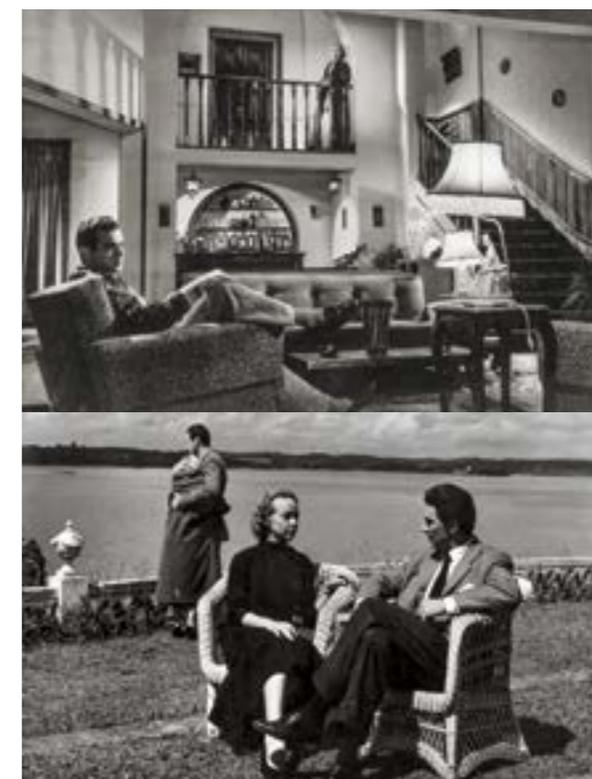
1958 • P&B • 92 MIN • EXIBIÇÃO EM 35MM



DIREÇÃO E ROTEIRO
Walter Hugo Khouri
PRODUÇÃO
Pierino Massenzi,
CIAS. PRODUTORAS
Cinematográfica Brasil Filmes
Cinematográfica Vera Cruz
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA
Rudolf Icsey
DIREÇÃO DE ARTE
Pierino Massenzi
Dagmar Khouri
MÚSICA
Gabriel Migliori
MONTAGEM
Lucio Braun
ELENCO
Mário Sérgio
Andrea Bayard
Lola Brah
Sérgio Hingst
Luigi Picchi



Após três anos atuando como crítico do jornal *O Estado de S. Paulo* e como diretor de adaptações para o teleteatro da TV Record, Khouri retornou à Vera Cruz, àquela altura já em processo de falência e atuando com o nome Brasil Filmes, para realizar sua primeira obra verdadeiramente autoral. O filme nos apresenta a Marcos, jovem *bon vivant* que frequenta as rodas da alta sociedade graças a um caso amoroso com Wanda, mais velha e rica. A relação de Marcos sofre um abalo quando este encontra, numa estrada erma, a jovem Julia, desorientada e desesperada. Os dois se apaixonam, Marcos a esconde na mansão de sua amante e ambos passam a ser vigiados pelo empregado de Wanda, Rui, homem ressentido e traiçoeiro. Logo, saberemos que Julia está fugindo da ira de seu marido, bem mais velho, Hugo. Quando Wanda descobre a presença da moça em sua casa e Rui decide delatar Julia ao marido violento, que a procura pela região, a relação entre os cinco desmoronará irremediavelmente.



NA GARGANTA DO DIABO

1960 • P&B • 90 MIN • EXIBIÇÃO EM DCP

Remasterização produzida pela Cinemateca Brasileira especialmente para esta mostra a partir dos materiais por ela preservados.

DIREÇÃO E ROTEIRO

Walter Hugo Khouri

PRODUÇÃO

Carlos Szili

Tibor Szucs

CIA. PRODUTORA

Cinebrás Produtora

Cinematográfica

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Rudolf Icsey

DIREÇÃO DE ARTE

Pierino Massenzi

MÚSICA

Gabriel Migliori

MONTAGEM

Mauro Alice

Walter Hugo Khouri

ELENCO

Luigi Picchi

Odete Lara

Edla Van Steen

Fernando Baleroni

Sérgio Hingst

José Mauro de

Vasconcelos

André Dobroy

Milton Ribeiro

Neste épico passado durante a Guerra do Paraguai, Khouri nos apresenta a um grupo de soldados desertores que chegam a uma isolada cabana onde um camponês alcoólatra vive com suas duas filhas. O encontro irá despertar embates e desejos ambíguos entre a truculência dos militares em fuga e as moças, entediadas de suas vidas naquele local inóspito e enfadonho. Trata-se da segunda produção dirigida por Khouri inteiramente falada em inglês. Seu título internacional é *Iguassú, the Devil's Throat*, e recebeu um prêmio por seu roteiro no Festival de Cinema de Mar del Plata de 1960. Além dos costumeiros conflitos de ordem psicológica, neste filme o diretor ainda explora a exuberância da paisagem das Cataratas do Iguazu e denuncia a violência ancestral contra os povos indígenas.



A ILHA

1962 • P&B • 113 MIN • EXIBIÇÃO EM DCP

DIREÇÃO, ROTEIRO E
PRODUÇÃO

Walter Hugo Khouri

CIAS. PRODUTORAS

Kamera Filmes

Cinematográfica Vera Cruz

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Rudolf Icsey

DIREÇÃO DE ARTE

Pierino Massenzi

MÚSICA

Rogério Duprat

MONTAGEM

Máximo Barro

ELENCO

Luigi Picchi

Eva Wilma

Lyris Castellani

José Mauro de Vasconcelos

Francisco Negrão

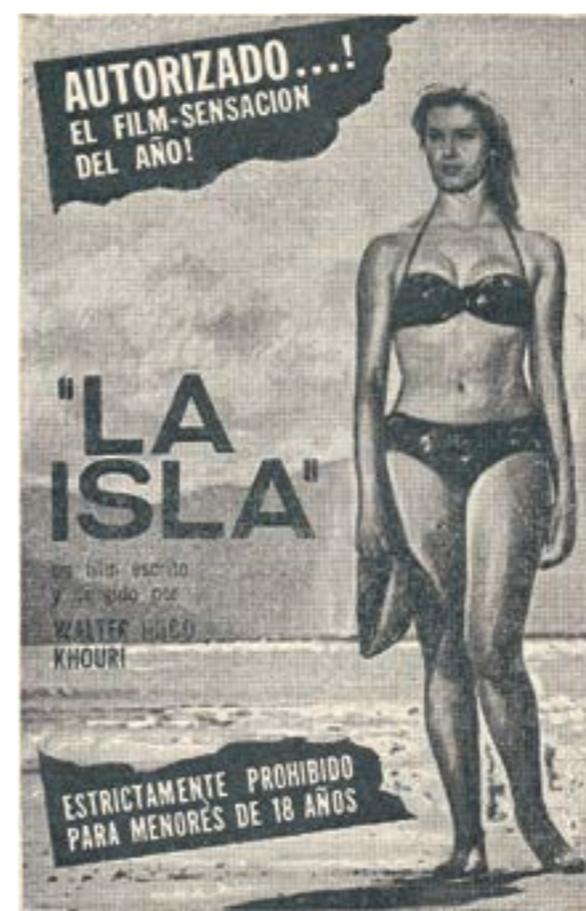
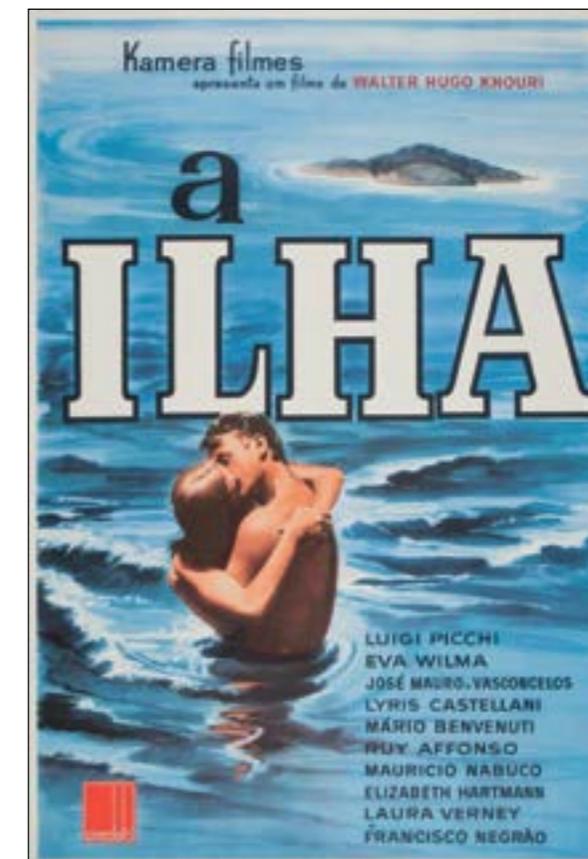
Ruy Afonso

Mário Benvenuti

Elizabeth Hartmann



Aventura permeada por conflitos existenciais, *A Ilha* nos apresenta a um grupo de milionários que, por puro tédio de suas vidas pautadas por aparência e hedonismo, decidem passar um final de semana numa ilha deserta do litoral de São Paulo em busca de um mítico tesouro. Quando o iate do líder da expedição se perde, deixando-os em terra, o grupo se vê obrigado a encontrar formas de sobrevivência num território hostil, o que trará inconvenientes rugas, traições, inversões sociais e fatalidades. Embora Khouri não apreciase esta obra, pelas dificuldades técnicas que enfrentou e pelo alto número de personagens que criou, o filme é importante historicamente por marcar a criação da Kamera Filmes, empresa administrada pelo diretor e seu irmão, William Khouri, pelo início da parceria entre Khouri e o maestro Rogério Duprat, e por contar com a assistência de direção de dois profissionais que teriam longas e importantes carreiras no cinema brasileiro, Alfredo Sternheim e Antônio Polo Galante.



LA ISLA

NO ES simplemente un film sudés
NO ES "La Dolce Vita" ardiente y tropical
NO ES solamente jóvenes pasionales y hermosísimas.

LA ISLA

ES ADEMÁS un film serio y honesto
Una obra valiente y apasionante
Una historia de intriga creciente y desenlace magistral.

Vea "LA ISLA", compruebe la razón de su éxito colosal...

y NO revele el final!

NOITE VAZIA

1964 • P&B • 98 MIN • EXIBIÇÃO EM 35MM

DIREÇÃO E ROTEIRO

Walter Hugo Khouri

PRODUÇÃO

Nelson Gaspari

Walter Hugo Khouri

CIAS. PRODUTORAS

Kamera Filmes

Cia. Cinematográfica

Vera Cruz

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Rudolf Icsey

DIREÇÃO DE ARTE

Pierino Massenzi

MÚSICA

Rogério Duprat

MONTAGEM

Mauro Alice

ELENCO

Norma Bengell

Odete Lara

Mário Benvenutti

Gabriele Tinti

Lisa Negri

Marisa Woodward

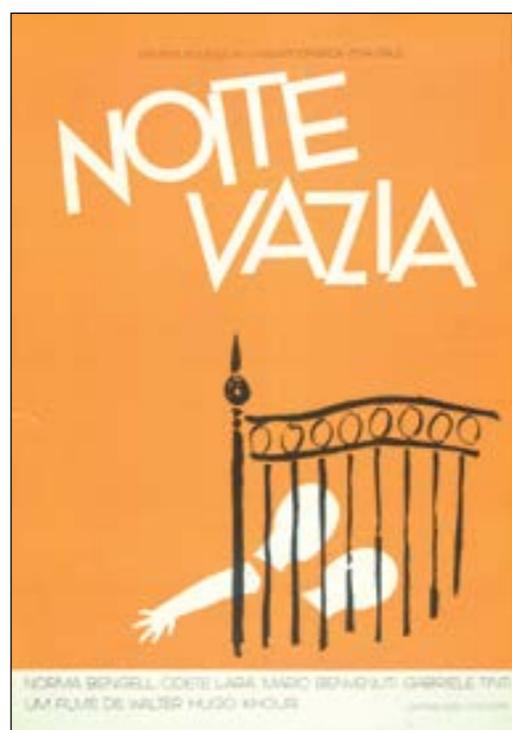
Rubens Jardim

The Rebels

David Cardoso

Célia Watanabe

Wilfred Khouri



Em 1964, Khouri chegava à maturidade e ao reconhecimento da primeira fase de seu cinema com este drama de câmara passado numa escura, fria e intimidadora São Paulo, em plena pujança de metrópole ascendente. É neste contexto que conhecemos Luís, um amoral oriundo da elite tradicional paulistana, e seu amigo Nelson, um homem de classe média assolado por uma melancolia crônica. Submersos num vazio existencial irreconciliável, ambos perambulam pela noite da cidade em busca de aventuras sexuais que os ofereçam alívio da mesmice. Neste contexto, conhecem

duas prostitutas de luxo, Regina e Mara, e partem para uma noite de desejos não realizados, insultos de classe e agressões verbais e psicológicas. Uma receita completa para que o absurdo corra mais um dia na vida vã dos quatro personagens. Com *Noite Vazia*, Khouri provou sua potência no cenário de um novo cinema brasileiro, mas também deu início ao longo embate que travaria com a geração do Cinema Novo, que considerou o diretor e o filme despolitizados, europeizados e alienados aos problemas sociais. O tempo se encarregou de desbancar tal julgamento.

O CORPO ARDENTE

1966 • P&B • 98 MIN • EXIBIÇÃO EM 35MM

DIREÇÃO E ROTEIRO

Walter Hugo Khouri

PRODUÇÃO

William Khouri

Marco Rossi

Walter Hugo Khouri

CIAS. PRODUTORAS

Kamera Filmes

Cia. Cinematográfica

Vera Cruz

Columbia Pictures

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Rudolf Issey

DIREÇÃO DE ARTE

Pierino Massenzi

MÚSICA

Rogério Duprat

MONTAGEM

Mauro Alice

ELENCO

Barbara Laage

Mário Benvenuti

Pedro Paulo Hatheyer

Sérgio Hingst

Dina Sfat

Lilian Lemmertz

Marisa Woodward

David Cardoso

Rubens Jardim

Wilfred Khouri



Filme pelo qual Khouri tinha mais apreço, embora sua bilheteria tenha sido significativamente inferior a *Noite Vazia*, *O Corpo Ardente* adensa a crítica do diretor ao estilo de vida de uma alta classe paulista que vive de hedonismo, mentiras e um profundo vazio existencial. Aqui, Márcia é casada com Roberto e constantemente organizam festas em sua mansão regadas a luxo e promiscuidade. Ambos conciliam um casamento falido com casos extraconjugais, enquanto tentam preservar a imagem de pais felizes para seu filho Robertinho, garoto mimado e alheio ao mundo adulto que desmorona ao seu lado. Quando Márcia se retira para uma casa de campo junto com seu filho, o passado e o presente de suas emoções latentes se manifestam enquanto a mulher busca um sentido para a vida que construiu junto até ali. Com profunda influência de filmes de Antonioni, em especial *A Noite* e *O Eclipse*, esta obra é uma incursão experimental que abole a linearidade narrativa e a lógica causal. Pode ser a razão pela qual não agradou o espectador da época, mas a crítica o aclamou.

AS AMOROSAS

1968 • P&B • 104 MIN • EXIBIÇÃO EM 35 MM



DIREÇÃO E ROTEIRO

Walter Hugo Khouri

PRODUÇÃO

William Khouri

Walter Hugo Khouri

Pierre Kalfon

CIAS. PRODUTORAS

Kamera Filmes

Metro Goldwyn Mayer

do Brasil

Les Films Number One

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Pio Zamuner

DIREÇÃO DE ARTE

Romeo Landrini

MÚSICA

Rogério Duprat,

executada por

Os Mutantes

MONTAGEM

Maria Guadalupe

ELENCO

Paulo José

Jaqueline Myrna

Lilian Lemmertz

Ancy Rocha

Stênio Garcia

Nilton Prado

Rita Lee

Sérgio Dias

Arnaldo Baptista

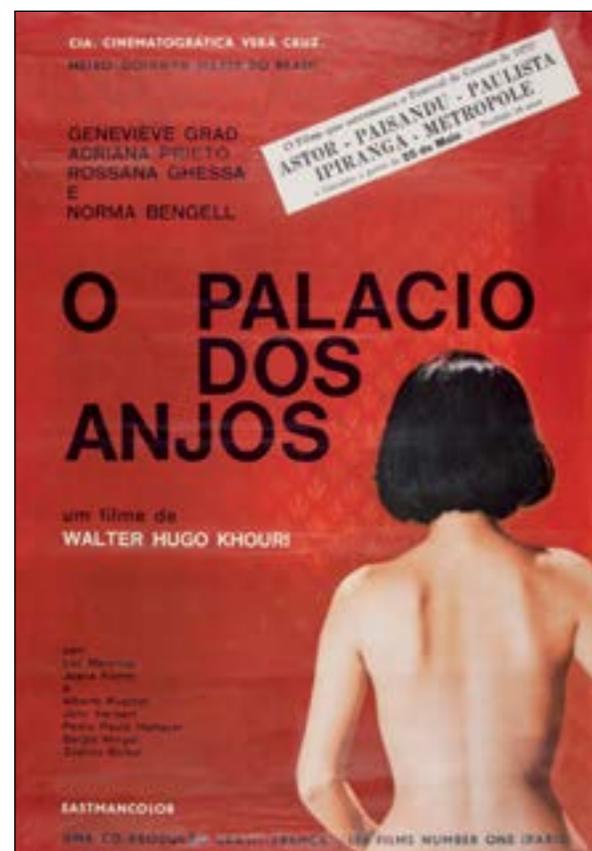


No auge das agitações estudantis de 1968 e no limite das críticas sofridas por parte do Cinema Novo, Khouri realizou sua obra mais ágil e moderna até aquele momento, *As Amorasas*, em que nos apresentou pela primeira vez seu personagem arquetípico, Marcelo, um jovem desiludido com as expectativas políticas utilitárias de sua geração e com as cobranças de uma sociedade massificante e impessoal. Enquanto perambula pela metrópole, tenta conciliar o afeto recíproco que tem por sua irmã, com casos amorosos tóxicos que cultiva junto a mulheres que vão das mais frívolas às mais intelectualizadas. Como de costume nos personagens khourianos, Marcelo terminará desolado e abandona à sorte de uma São Paulo implacável. Indicação brasileiro ao Oscar daquele ano, sob o título internacional *The Seeker* (algo como "Aquele que busca"), o filme não esteve entre os cinco selecionados ao prêmio de produção internacional, mas inaugurou uma nova fase na poética de seu realizador. *As Amorasas* conta com número musical de Os Mutantes.



O PALÁCIO DOS ANJOS

1970 • COR • 114 MIN • EXIBIÇÃO EM DCP



DIREÇÃO E ROTEIRO

Walter Hugo Khouri

PRODUÇÃO

William Khouri

Walter Hugo Khouri

Pierre Kalfon

CIAS. PRODUTORAS

Kamera Filmes

Metro Goldwyn Mayer

do Brasil

Les Films Number One

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Peter Overbeck

DIREÇÃO DE ARTE

Flávio Phebo

MÚSICA

Rogério Duprat

MONTAGEM

Mauro Alice

ELENCO

Geneviève Graad

Luc Merenda

Rossana Ghesa

Adriana Prieto

Norma Bengell

Joana Fomm

John Hebert

Zózimo Bulbul

Pedro Paulo Hatheyer

Sérgio Hingst

Alberto Ruschel



Khouri se inspirou nas experiências reais de uma antiga amiga de faculdade para criar a história de Bárbara, Mariazinha e Ana Lúcia, três colegas funcionárias de um banco, que lidam cotidianamente com o assédio moral e sexual não só de seu chefe, Ricardo, como dos ricos clientes da instituição. Depois de conhecerem uma cafetina de luxo, as três decidem morar juntas e começar seu próprio negócio, um lupanar de alto padrão, o Palácio dos Anjos. Para tal, contrabandeam o arquivo de clientes milionários do banco e iniciam uma jornada de programas sexuais que as levará ao luxo e ao conforto desejado, mas também ao fim traumático da amizade. Coprodução com a França, o filme representou o Brasil no Festival de Cannes de 1970, mas foi mal recebido pela imprensa, que apontou um erotismo exagerado e a fragilidade de uma discussão existencial mais consistente. O fato de que o título francês foi alterado para "O palácio dos anjos eróticos e dos prazeres secretos", a contragosto de Khouri, também não ajudou.



AS DEUSAS

1972 • COR • 97 MIN • EXIBIÇÃO EM FORMATO DIGITAL

DIREÇÃO E ROTEIRO

Walter Hugo Khouri

PRODUÇÃO

Alfredo Palácios

Antônio Polo Galante

CIA. PRODUTORA

Servicine - Serviços Gerais
de Cinema

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Rudolf Icsey

Antonio Meliande

DIREÇÃO DE ARTE

Hugo Ronchi

(pseudônimo de Walter

Hugo Khouri)

MÚSICA

Rogério Duprat

MONTAGEM

Silvio Renoldi

ELENCO

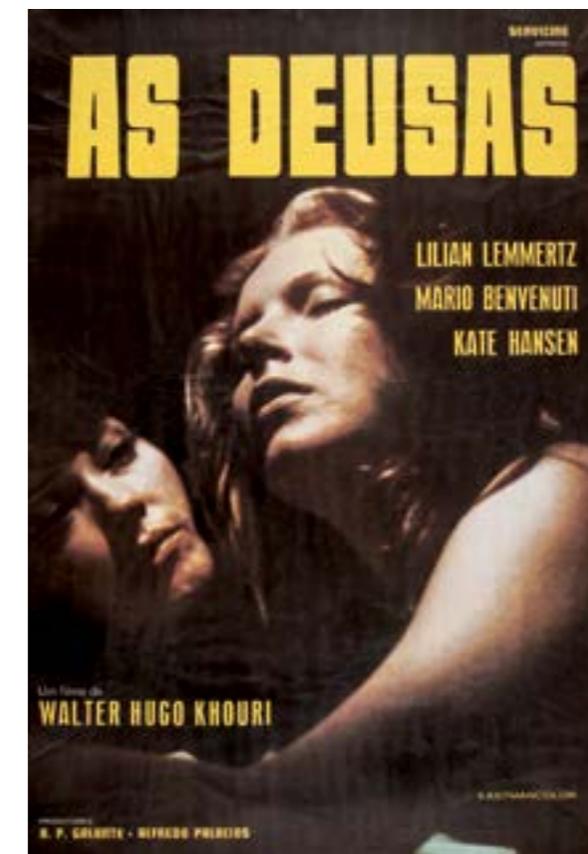
Lilian Lemmertz

Mário Benvenuti

Kate Hansen



Depois de um breve período de desilusão como produtor para outros diretores, pela Vera Cruz, Khouri decidiu retomar o trabalho autoral com um filme modestíssimo, iniciando sua "Trilogia do Abismo" (que se completa com *O Último Êxtase* e *O Desejo*) e marcou o começo de uma nova fase criativa. Em *As Deusas*, Angela é uma mulher instável, que acaba de passar por um processo de colapso nervoso e parte para um período de descanso, junto ao marido, Paulo, na casa de campo de sua psiquiatra e terapeuta, Dra. Ana. As crises conjugais e pessoais, no entanto, se intensificarão, sobretudo com a chegada da dona da casa, o que colocará o casal em rota de colisão com seus desejos reprimidos e seus fantasmas do passado. Trabalhando com apenas três personagens, Khouri passou a confiar na improvisação e na intuição criativa, mais do que nas produções elaboradas e cuidadosamente roteirizadas, como nos anos anteriores.



O DESEJO

1975 • COR • 99 MIN • EXIBIÇÃO EM DCP



DIREÇÃO E ROTEIRO

Walter Hugo Khouri

PRODUÇÃO

Heron D'Ávila

CIA. PRODUTORA

Walter Hugo Khouri Cinema

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Antonio Meliande

DIREÇÃO DE ARTE

Maurício Perroy

MÚSICA

Rogério Duprat

MONTAGEM

Maurício Wilke

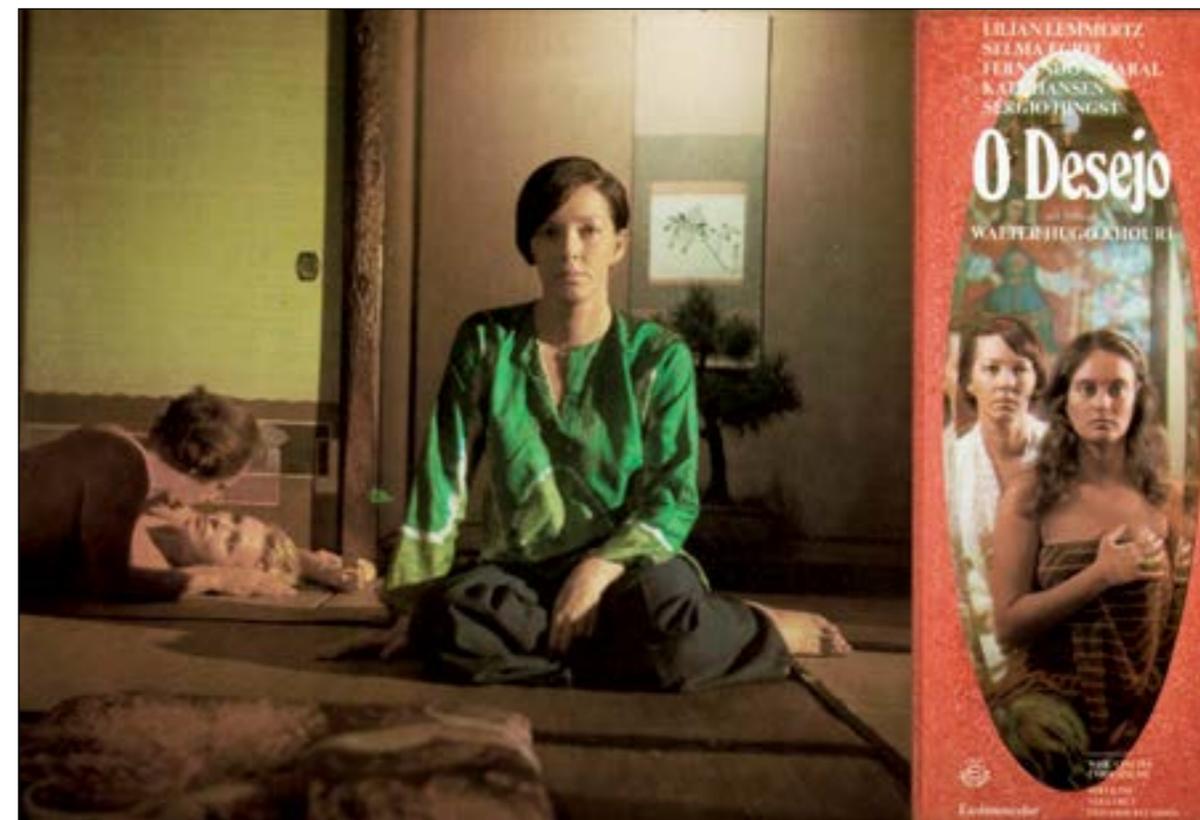
ELENCO

Lilian Lemmertz

Fernando Amaral

Selma Egrei

Sérgio Hingst



Neste filme quase caseiro, rodado em grande parte no apartamento do próprio diretor, Khouri nos apresenta a recém viúva Eleonora. Seu falecido marido, um Marcelo bem-sucedido nos negócios, mas em constante crise existencial e conjugal, que tenta compreender o seu mal-estar a partir de um projeto de livro que nunca consegue escrever. A vida de Eleonora se torna um amalgamado de lembranças duras e abstrações com a chegada de sua amiga, Ana Maria, sua confidente, que

compartilha com ela memórias doloridas do falecido Marcelo. À época, trabalhando com poucos recursos e alguma verba da Embrafilme, Khouri aproveitou para experimentar possibilidades narrativas não-lineares, que seriam exploradas com maior esmero nos filmes seguintes, principalmente no que diz respeito ao trabalho de câmera, que o próprio diretor costumava operar sob o pseudônimo de Rupert Khouri.

PAIXÃO E SOMBRAS

1977 • COR • 98 MIN • EXIBIÇÃO EM DCP

DIREÇÃO E ROTEIRO

Walter Hugo Khouri

PRODUÇÃO

William Khouri

CIA. PRODUTORA

Cia. Cinematográfica

Vera Cruz

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Antonio Meliande

DIREÇÃO DE ARTE

José de Anchieta

Hugo Ronchi

(pseudônimo de

Walter Hugo Khouri)

MÚSICA

Marcelo Rondi

(seudônimo de

Walter Hugo Khouri)

Rogério Duprat

MONTAGEM

Maurício Wilke

ELENCO

Lilian Lemmertz

Fernando Amaral

Monique Lafond

Carlos Bucka

Aldine Müller

Liza Vieira



Uma declaração de amor ao cinema e um protesto contra a gentrificação das instalações dos estúdios Vera Cruz, *Paixão e Sombras* nos apresenta a um Marcelo, imagem arquetípica do universo khouriano, cineasta. Aqui, ele se vê paralisado na produção de seu próximo filme por não se contentar com as condições técnicas e logísticas disponíveis e por ressentir a ausência de sua musa inspiradora e ex-amante, Lena, que abandonou o cinema e o cineasta para se dedicar a uma carreira mais segura na TV. Em meio a lembranças de dias mais prósperos e diante da nova realidade, Marcelo luta para manter sua criação enquanto vive os últimos dias de seu estúdio, que será transformado num supermercado. Quando Khouri filmou *Paixão e Sombras*, ele e seu irmão, William, proprietários da Vera Cruz desde os anos 1960, viam seus esforços se frustrarem diante dos interesses políticos e imobiliários, que haviam se apropriado do tradicional imóvel em São Bernardo do Campo. Para não deixar de filmar e para enfatizar sua consternação, o diretor criou esta obra minimalista e totalmente experimental, que o transformou em, segundo ele mesmo, "veneno de bilheteria", a julgar pelo desempenho deste e dos filmes anteriores a este. A crítica se dividiu, mas não deixou de reconhecer a qualidade do trabalho.



AS FILHAS DO FOGO

1978 • COR • 93 MIN
EXIBIÇÃO EM FORMATO DIGITAL

DIREÇÃO E ROTEIRO

Walter Hugo Khouri

PRODUÇÃO

Cesar Memolo

CIA. PRODUTORA

Lynxfilm

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Geraldo Gabriel

DIREÇÃO DE ARTE

Marcos Weinstock

MÚSICA

Rogério Duprat

MONTAGEM

João Ramiro Mello

ELENCO

Paola Morra

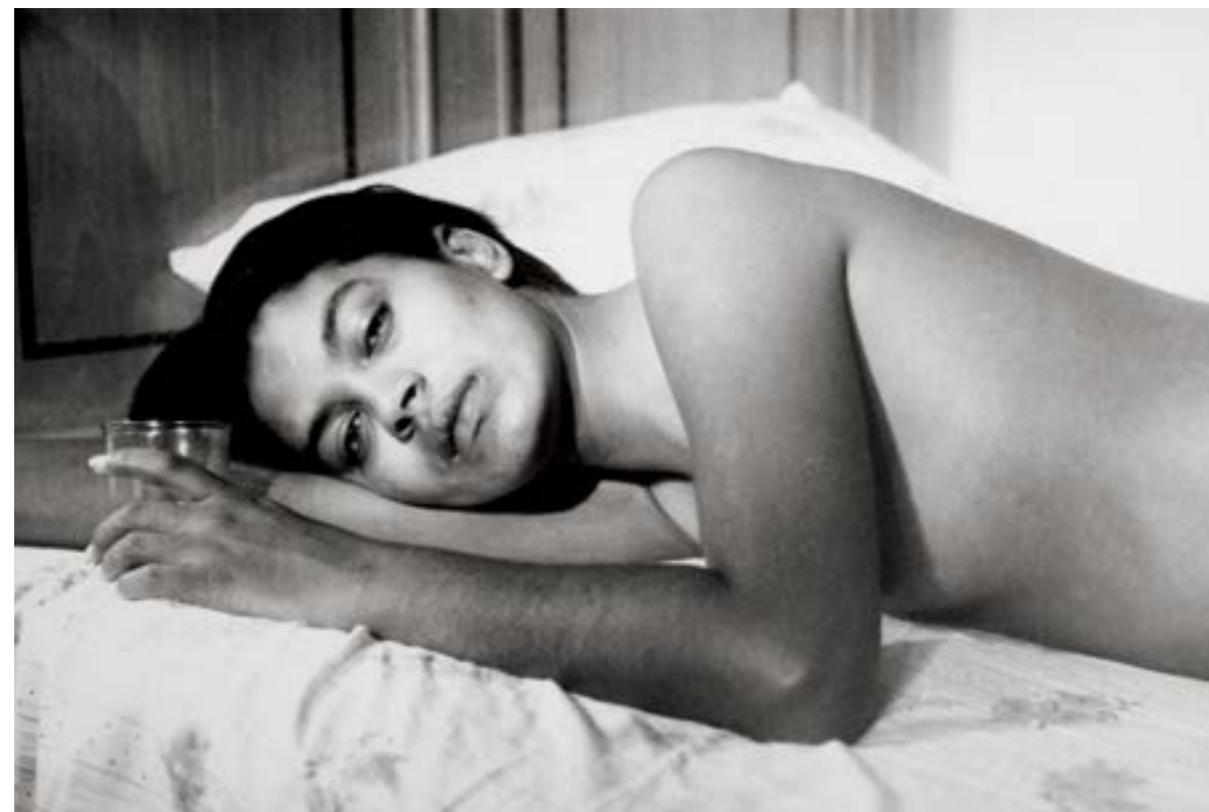
Karin Rodrigues

Rossina Malbouisson

Serafim Gonzales

Selma Egrei

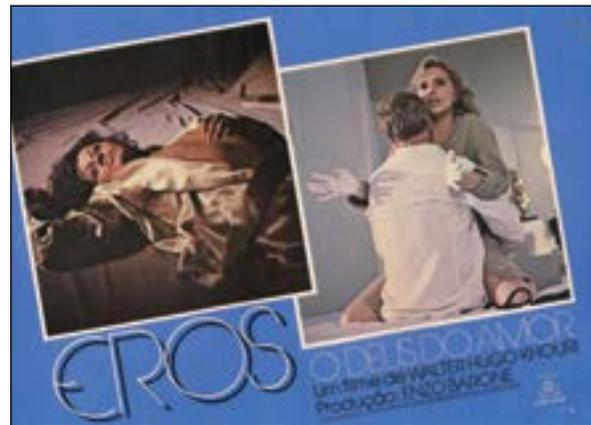
Maria Rosa



Segunda incursão de Khouri no cinema fantástico (sendo a primeira, *O Anjo da Noite*, de 1974), este filme nos apresenta Ana, jovem paulistana que viaja à Serra Gaúcha para encontrar sua namorada, Diana, oriunda da elite tradicional local. Muitos fatos estranhos passam a ocorrer à medida em que as meninas mergulham na história da família de Diana. A trama toma contornos sobrenaturais quando ambas conhecem Dagmar, que afirma se comunicar com os mortos a partir de um gravador de áudio. As duas moças adentram uma espiral de fenômenos que transitam, entre a memória familiar e estranhos acontecimentos sobrenaturais. O filme, em grande medida, se baseia nas experiências que a poeta Hilda Hilst, amiga de Khouri, realizou em fins dos anos 1970 com fenômenos de vozes eletrônicas.

EROS, O DEUS DO AMOR

1981 • COR • 115 MIN • EXIBIÇÃO EM DCP



DIREÇÃO E ROTEIRO

Walter Hugo Khouri

PRODUÇÃO

Enzo Barrone

CIA. PRODUTORA

Enzo Barone Filmes

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Antonio Meliande

DIREÇÃO DE ARTE

Cyro del Nero

MÚSICA

Rogério Duprat

MONTAGEM

Luiz Elias

ELENCO

Roberto Maya

Lilian Lemmert

Dina Sfat

Renée de Vielmond

Kate Lyra

Alvamar Taddei

Selma Egri

Monique Lafond

Kate Hansen

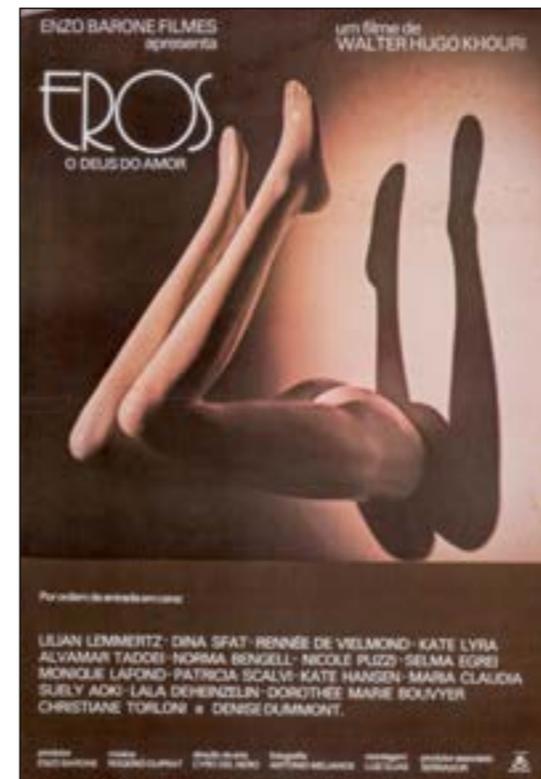
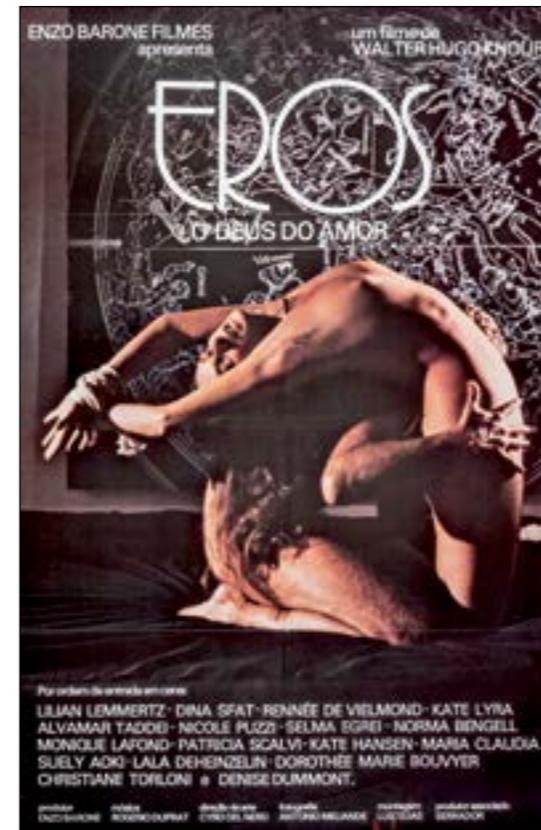
Sueli Aoki

Christiane Torloni

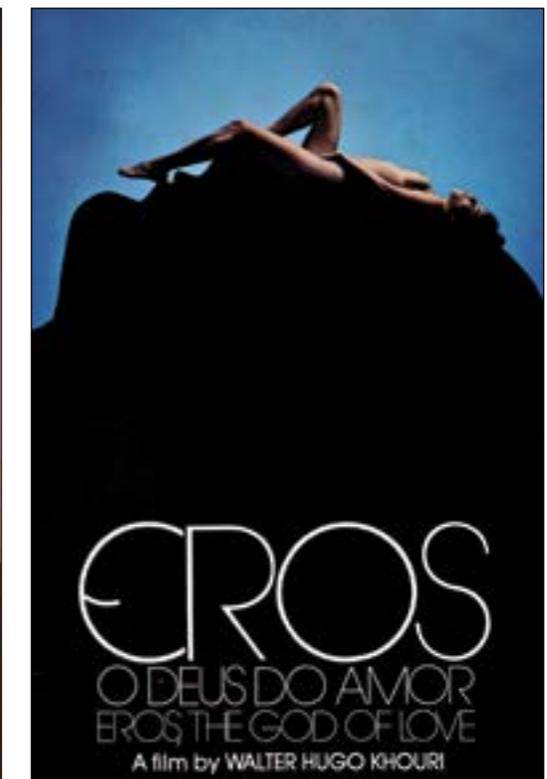
Denise Dumont

Norma Bengell

Serafim Gonzales



Após uma década amargando fracassos de bilheteria e sucessos de crítica, Khouri conciliou ambos os espectros da recepção fílmica com sua melhor obra da fase madura. Originalmente intitulado "Eros acorrentado", este filme surge como um balanço existencial de Marcelo Rondi, rico empresário paulistano, cuja vida é dedicada à busca de uma transcendência que o eleve a um plano acima das mediócras obrigações e aparências da vida cotidiana de um ser abastado: o sexo. O filme faz uso da câmera subjetiva para colocar o espectador na pele do personagem central e perpassando por diversas fases de sua vida – da primeira infância até a maturidade. O filme foi escolhido para representar o Brasil no Festival de Cannes de 1981 e recebeu cinco prêmios da APCA, no mesmo ano.



AS FERAS

1995* • COR • 107 MIN • EXIBIÇÃO EM 35 MM

* lançado oficialmente em 2001

DIREÇÃO

Walter Hugo Khouri

ROTEIRO

Walter Hugo Khouri

Lauro César Muniz,
a partir da obra de Frank

Wedekind, com a
colaboração de

Luciano Ramos

PRODUÇÃO

Anibal Massaini Neto

CIA. PRODUTORA

Cinearte Produções

Cinematográficas

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Antonio Meliande

Antonio Moreiras

DIREÇÃO DE ARTE

Luiz Fernando Pereira

Marineida Massaini

MÚSICA

Amilton Godoy

MONTAGEM

Luiz Elias

ELENCO

Nuno Leal Maia

Claudia Liz

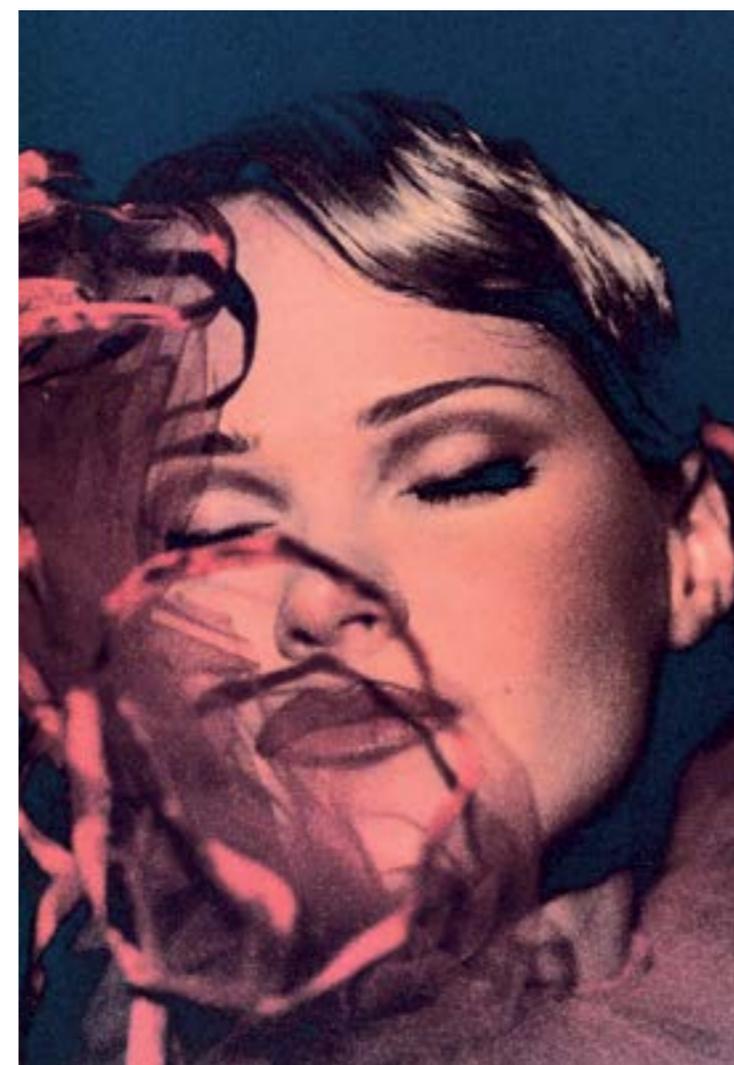
Lúcia Veríssimo

Monique Lafond

Luiz Maçãs

Branca Camargo

Beth Prado



Filme realizado a partir de um antigo curta-metragem que Khouri rodou no início dos anos 1980, mas nunca exibiu, *As Feras* conta a história de Paulo, um psicólogo e professor de meia idade que namora Ana, sua aluna bem mais jovem. Paulo guarda profundas mágoas de infância, quando foi rechaçado e humilhado por sua prima, por quem nutria um amor platônico, e a namorada dela. Agora, já adulto, ele terá de lidar com os desejos de independência da namorada, que se tornará atriz de uma adaptação de *A Caixa de Pandora*, de Frank Wedekind, para o teatro, num ambiente repleto de mulheres hostis à presença masculina e rico em lembranças amargas. Khouri resgatou o seu curta-metragem *As primas* – rodado para um projeto não finalizado de Massaini –, inserindo-o em uma trama maior. Embora filmado em 1994 e finalizado no ano seguinte, *As Feras* só estreou oficialmente em 2001, o que prejudicou a recepção de público e crítica, que considerou o trabalho anacrônico e irregular.

PAIXÃO PERDIDA

1998 • COR • 91 MIN • EXIBIÇÃO EM 35 MM

DIREÇÃO E ROTEIRO

Walter Hugo Khouri

PRODUÇÃO

Sérgio Martinelli

Alberto Baumstein

Fábio Baumstein

Renato Sacerdote

Maria Senna

CIA. PRODUTORA

Videcom

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

Antonio Luiz Mendes

DIREÇÃO DE ARTE

Cristina Heimpel

Silvia Costa

MÚSICA

Wilfred Khouri

Ruriá Duprat

MONTAGEM

Eder Mazini

ELENCO

Antônio Fagundes

Mylla Christie

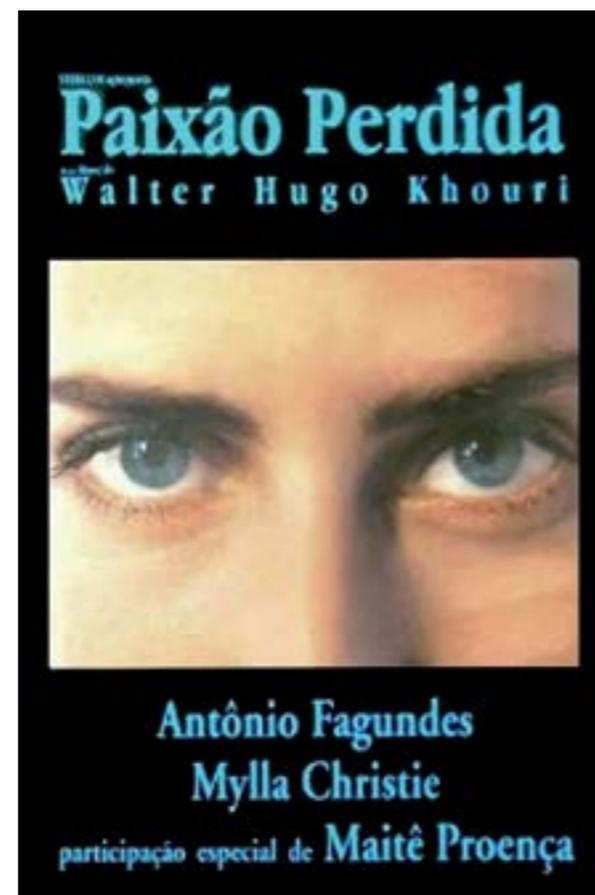
Zeze Barbosa

Maitê Proença

Fausto Carmona

Paula Burlamarqui

Andrea Dietrich



Em sua derradeira obra, Khouri nos apresenta um filme de atmosfera, que prescindiu de uma trama, para nos apresentar um Marcelo mais velho, cansado e consternado com a situação de seu filho caçula, Marcelinho, que vegeta numa cadeira de rodas após um traumático acidente de carro. A chegada de uma cuidadora, Anna, mudará a vida do filho e do pai, mas não sem criar novas cisões e marcas que se provarão perpétuas. Khouri, já mais velho e com a saúde debilitada, fez um extremo esforço para oferecer ao seu espectador um fechamento digno para seu personagem arquetípico. Com tom essencialmente contemplativo e com pouca ação, o filme soou estranho aos espectadores e aos críticos que exigiam novidades na retomada do cinema brasileiro. Não obstante, *Paixão Perdida* é um réquiem digno para um diretor com cinco décadas de trabalho ininterrupto.



QUANDO AS DEUSAS SE OLHAM

por Joyce Pais • • •

O cineasta das mulheres. Não raro, Walter Hugo Khouri assim é referenciado. Ainda que o próprio tenha sido enfático ao defender, como na entrevista que concedeu ao programa Vox Populi, da TV Cultura, em 1982, que seus filmes exprimem "a visão de um homem sobre as mulheres". Circunscritos por uma melancolia latente, um desejo predatório, um ímpeto irrefreado de dominação e insatisfação permanente, os homens do universo khouriano, sobretudo seu arquetípico Marcelo, perseguem a totalidade, a perfeita integração. O sentimento de estar vivo e experienciar grandes feitos e conquistas excepcionais. No entanto, a concretude da vida não dá conta da imaginação e quando a consciência da pequenez de suas existências se abate, um potencial de destruição e violência é disparado. Mudar os móveis e a decoração da casa, ir ou voltar da Europa, em busca de uma solução utópica. Nem a água, do rio, do açude, da praia ou da chuva que atravessa, com frequência, estes personagens, é capaz de purificá-los. Restam apenas espelhos e grades que refletem a impossibilidade do arrebatamento e aprisionam o tão almejado êxtase.



A tentativa, aqui, será especular, brevemente, como ao longo de sua filmografia, Khouri apresentou personagens femininas com desejos flutuantes, que habitavam espaços de indefinição e, a despeito de seus relacionamentos com homens, nem sempre atendiam a uma lógica estritamente heteronormativa, em especial nas produções dos anos 1970. Arranjos distintos de afetividades perpassaram a relação entre amigas, colegas de trabalho e, por fim, casais. Disparadas pelo fetiche e imposição masculina, por circunstâncias casuais ou pela expressão da identidade sexual desabrochada, tais relações compartilham lacunas imaginativas, a ausência de nomenclaturas e categorizações limitantes. Com efeito, não seria absurdo atribuir a tais personagens o adjetivo "sáficas", inspirado pela poeta Safo, nascida entre 630a.C. e 604a.C., na Ilha de Lesbos, Grécia Antiga, e que teria sido a primeira a cantar o amor entre mulheres, a força do desejo e a reflexão sobre o feminino. Curiosamente, um de seus únicos poemas que restou na íntegra, resistindo às ruínas, a dispersão inerente à oralidade, ao próprio transcórre da História e suas adulterações, é "Ode a Afrodite", que oferece uma imagem fissurada da divindade (FARIA, 2003). Evocar a arte, tão cara a Khouri (presente nos créditos de abertura, decoração de interiores e devaneios dos personagens), me parece pertinente. À imagem de uma deusa que carrega imaginários de beleza e idealização, ainda mais.

Em *As Feras* (1995), seu penúltimo trabalho, ele põe em cena a autossuficiência e a plenitude das relações entre mulheres. A produção foi lançada em uma fase derradeira do diretor quando o cinema nacional buscava se reerguer pós-extinção da Embrafilme e é considerada uma das obras menos prestigiadas da sua carreira. Inspirada por textos do dramaturgo expressionista Frank Wedekind, que originou, também, *A Caixa de Pandora* (1929), de Georg Wilhelm Pabst, narra a jornada de Ana, uma atriz que interpretará no palco Lulu, personagem vivida por Louise Brooks na produção alemã. Seu namorado, Paulo, não

sabe lidar com a confiança e êxito de Ana. A situação se agrava quando este descobre que o casal Mônica e Laura, as diretoras da peça, possuem parentesco com sua prima mais velha, por quem mantinha uma paixão platônica quando criança e que se rompeu quando foi apresentado à namorada dela. Há, ainda, a figura do assassino de Lulu, Jack, o Estripador. O ator escalado conta que seu casamento acabou quando a esposa o trocou por outra mulher. Ele defende que as mulheres sentem muito mais prazer sexual que os homens e, por isso, não precisariam deles. Para embasar suas conclusões cita o profeta cego, Tirésias. A trama, que nos anos vinte já apresentava, por exemplo, a personagem Condessa Geschwitz, a qual nutria flagrante atração por Lulu, é transportada para a São Paulo dos anos noventa, um cenário muito mais possibilitador.



Até o começo dos anos 1960, o cinema brasileiro apresentava a cidade como solução ou esperança, — em contraposição às desigualdades, explorações e violências relacionadas ao campo. A partir deste período se desenha uma primeira tentativa consciente de afrontar o presente, sem “buscar abrigo atrás do escudo do passado” (BERNARDET, 2007), em um contínuo adiamento na abordagem dos problemas que a classe média urbana deveria encarar. *Noite Vazia* (1964) se torna uma espécie de farol neste enfrentamento. Indivíduos isolados, fragmentados, perambulam pela noite da metrópole, extraídos de seus meios, em busca de um tesouro escondido, idealizado e inalcançável. Dois homens e duas prostitutas, duplos equivalentes em sua natureza perdida. À certa altura, Luisinho (Mário Benvenuti), diz: “eu nunca sei se gosto de uma coisa, preciso pensar depois”. A frase será repetida, com pequenas variações, por muitos dos protagonistas do diretor. O erotismo é quantificado. Um aspecto cerebral que antecede e sucede a experiência do corpo e da alma depositando hesitações e, até mesmo, constrangimento nas interações sexuais, que se distanciam, por muito, da excitação. O auge do desconforto se concentra na frustrada tentativa fetichista envolvendo as amigas, Mara (Norma Bengell) e Regina (Odete Lara), a pedido dos clientes que as contrataram.

Quase como um díptico de *Noite Vazia*, em *O Palácio dos Anjos* (1970) são as mulheres quem dão as cartas e escolhem os homens com quem farão programas: empresários e investidores. Fartas de sofrerem assédio no escritório onde trabalham, três amigas resolvem transformar o apartamento que dividem em um bordel de luxo. As telas de Sonya Grassmann que abrem o longa dão indícios da presença de personagens sáficas, com imagens pictóricas de gestos de intimidade e beijos entre elas. De fato, há uma cena-chave onde o trio performa um teatro erótico. Uma delas veste trajes lidos socialmente como “masculinos”, e atua como se fosse um dos clientes, beijando a amiga, enquanto a

outra bate palmas e ri entusiasmada. Depois, assistem, atentamente, umas delas insinuando masturbação. Mais adiante, a ambiciosa Bárbara (Geneviève Grad) se envolverá com a esposa de um cliente, que tentará, em vão, controlar seus desejos e planos. Em *O Palácio dos Anjos*, a excitação se dá por meio da arte, o êxtase é alcançado pela intelectualidade, não pelo prazer carnal e o poder de corrupção do dinheiro sobrepõe, mais uma vez, as relações humanas.

Paciente e psiquiatra tomam banho nuas no lago da casa escolhida como refúgio para o processo terapêutico em *As Deusas* (1972). Quando a luz do sol incide sob o corpo nu da Dra. Ana (Kate Hansen), Angela (Lilian Lemmertz) declara: “você parece uma deusa”. Uma curiosidade e dependência mútua se estabelece nessa perigosa relação de projeção-identificação entre as duas, que mais tarde se juntariam, na cama, ao marido de Angela. A animosidade encontra seu ápice no casamento despedaçado em *O Desejo* (1975), apresentando um Marcelo mais depressivo, paralisado em sua constatação da insuficiência do amor, da impotência de reter o momento, o tempo. É com



sua morte que a viúva Eleonora (novamente Lilian Lemmertz), passa a dividir seus dias com Ana (Selma Egrei), que conheceu em Paris anos antes e agora está de volta ao Brasil. Em um *flashback*, uma das amantes de Marcelo insinua que Eleonora possa ter tido algo a mais com a amiga durante sua passagem pela França, já que ela mesma se relacionou com Eleonora, algo pelo qual Marcelo, a despeito de suas traições e agressões, jamais perdoou a esposa. Muitos são os planos em que o notório encantamento de Eleonora, ao radiografar o corpo de Ana, é construído em uma crescente de emoção potencializada pelo uso do *zoom* e uma montagem de qualidade transcendental. Por fim, *As Filhas do Fogo* (1978), inicia com a ida da estudante Ana (Rosina Malbouisson) a Gramado para visitar sua namorada, Diana (Paola Morra). A dinâmica entre as jovens flui de maneira bastante frontal e direta, sem grandes impedimentos e crises existenciais. Diana é uma herdeira, cuja perda da mãe a atormenta com lembranças do passado, a maioria delas envolvendo uma possível relação amorosa secreta que ela mantinha com Dagmar (Karin Rodrigues), uma vizinha reclusa e misteriosa que realiza pesquisas com parapsicologia. Devastar para reconstruir o elo entre passado e presente que conectam mãe e filha.



No decurso das décadas, a geografia poética de Walter Hugo Khouri parece nunca ter encontrado lugar no cânone da nossa historiografia, tal qual a promessa de convergência nunca se concretizou para seus personagens. Assim, a busca, que cabe não somente à pesquisa/crítica, mas também ao espectador, é um desafio lançado e contínuo. Um giro que atente aos “pontos cegos” e se encarregue de examinar as “Anas”, as deusas, mulheres, enquanto suas subjetividades, interações e reciprocidade. Há um legado para ser (re)descoberto, a partir de olhares dispostos a romper a fixidez que persiste em limitar nossa própria existência frente à complexa mitologia khouriana.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958-1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 103-4, 120-8.
- CORREIA, Donny. *Cinefilia Crônica: Comentários sobre o filme de invenção* (1 ed.). São Paulo: Desconcertos Editora, 2019, pp. 166-173.
- EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, pp. 205-211.
- FARIA, Giuliana Ragusa de. *Fragments de uma deusa: representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora Unicamp, 2005, pp. 17-19.
- KHOURI, Walter Hugo. *Vox Populi*. São Paulo, TV Cultura, 1982. Entrevista a Joseval Peixoto.

• • • Joyce Pais é jornalista, curadora e pesquisadora de cinema. É pós-graduada em Mídias Digitais pelo SENAC e em Educação pela Universidade Anhembi Morumbi. Criadora do Cinemascope e Clube das Diretoras. E-mail: paisjoyce@gmail.com

KHOURI FANTÁSTICO

por **Laura Loguercio Cánepa** • • •



Walter Hugo Khouri começou suas experiências cinematográficas na década de 1950, antes da eclosão dos cinemas novos latino-americanos, e ficou em parte ligado às tentativas de reprodução do modelo clássico dos estúdios paulistas, chegando a se envolver em uma complicada compra de parte das ações da Vera Cruz nos anos 1960 (COSTA; CÁNEPA, 2018). Percebendo a dificuldade de realizar cinema com regularidade no Brasil, experimentou, em seus vinte e seis longas-metragens, vários esquemas de produção e passou por diferentes gêneros – aventura, épico, suspense, drama erótico etc –, o que permitiu que desenvolvesse um marcante estilo pessoal em obras nas quais atuou também como roteirista, produtor e fotógrafo. Sobretudo a partir da década de 1960, lançou seu olhar para os indivíduos da classe alta brasileira, com especial atenção às relações amorosas, sexuais e familiares, observadas, de maneiras diferentes, em filmes como *Noite Vazia* (1966), *As Amorasas* (1969) e *O Palácio dos Anjos* (1970). A partir de *As Amorasas*, o cineasta desenvolveu também a figura recorrente do personagem Marcelo, um homem em crise existencial interpretado por diferentes atores (entre os quais Paulo José, Tarcísio Meira e Ben Gazzarra) ao longo de dez filmes durante os quais o próprio personagem se desenvolveu da infância à meia-idade (PUCCI Jr., 2001).

Tão recorrente quanto Marcelo, mas menos comentada do que ele, sua contrapartida feminina, Ana (interpretada por atrizes como Vera Fisher, Maitê Proença, Sandra Bréa e Selma Egrei), era com frequência uma jovem mulher que se apresentava para o personagem masculino como um enigma. Mas, em alguns filmes, Ana foi a protagonista. Entre eles – e, talvez principalmente – Ana foi a personagem central dos três filmes fantásticos realizados por Khouri em um intervalo de dez anos: *O Anjo da Noite* (1974), filmado na cidade de Petrópolis, no estado Rio de Janeiro; *As Filhas do Fogo* (1978), feito nas cidades serranas de Gramado e Canela, no Rio Grande do Sul; *Amor Voraz* (1984), realizado em um sítio no interior do estado de São Paulo.

Além de trazerem Ana como protagonista (Selma Egrei, no filme de 1974; Rosina Malbouisson, em 1978; e Vera Fisher, em 1984), os filmes fantásticos dirigidos e escritos por Khouri adotaram outros traços em comum. Os três têm tramas contemporâneas, porém ambientadas em propriedades antigas do interior do Brasil, que remetem ao passado do país: o período do império, em *O Anjo da Noite*; a colonização alemã do século XIX, em *As Filhas do Fogo*; o poderio dos proprietários de terras do século XX, em *Amor Voraz*. Os três filmes também usam como locações casarões isolados e cercados por florestas, produzindo uma ambiência gótica em que a relação entre a arquitetura e a natureza traz sugestões assustadoras. As três histórias ainda exploram processos de colapso mental de suas jovens protagonistas, fazendo com que o público tenha dúvidas sobre o que realmente se passou: elas testemunharam eventos sobrenaturais, ou viveram momentos de loucura?

Nesse último sentido, os três filmes de Khouri podem ser considerados estritamente *fantásticos*, pois atendem ao critério da dúvida sobre a natureza dos eventos extraordinários que é central para a definição desse gênero por Tzvetan Todorov (1992). E Khouri era, de fato, um conhecedor da ficção fantástica na literatura e no cinema, como chegou a revelar em diversas entrevistas concedidas na época da realização de *As Filhas do Fogo* (FERREIRA, 1979; EWALD FILHO, 1979). Além disso, os próprios filmes parecem ter sido inspirados, ainda que de maneira bastante livre, em clássicos do cinema fantástico. *Os Inocentes* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961) é referência para *O Anjo da Noite*, enquanto *A Maldição do Sangue de Pantera* (*The Curse of the Cat People*, Gunther von Fritsch e Robert Wise, 1944) é citado na sequência final de *As Filhas do Fogo*. Já em *Amor Voraz*, encontram-se inspirações em histórias sombrias como *O Estranho que Nós Amamos* (*The Beguiled*, Don Siegel, 1971).



Quando realizou *O Anjo da Noite* (coescrito com Fernando César Ferreira), Khouri estava interessado em lendas urbanas em torno do uso do telefone. O longa conta a história da jovem estudante Ana, contratada como babá de duas crianças (Carolina e Marcelinho) que vivem com a família em uma mansão decorada com dezenas de armas e esculturas barrocas, em meio a um vale na região de Petrópolis. Quando os pais saem para prestigiar a visita da "Rainha" (possível referência à visita da Rainha Elizabeth II ao Rio de Janeiro, em 1968), Ana é deixada sozinha com as crianças e com Augusto (Eliezer Gomes), o vigia da propriedade. Ela, então, passa a receber telefonemas mudos durante a madrugada, entrando numa espiral de pânico. A inspiração para o roteiro pode ter sido sugerida pelo clássico da literatura de horror *A Volta do Parafuso* (1898), de Henry James, no qual uma governanta fica isolada com duas crianças numa propriedade que ela acredita estar assombrada por fantasmas. Tanto na novela de James quanto no filme de Khouri (e ainda na versão cinematográfica *Os Inocentes*), a casa parece ganhar vida própria, aprisionando seus moradores num estado progressivo de pavor no qual as relações de gênero, classe e raça desempenham um papel contraditório e fundamental.



O diretor voltaria aos temas fantásticos em 1978, em *As Filhas do Fogo*. O longa teve produção da Editora Três, e chegou a ser lançado junto com uma promoção da revista *Planeta*, que sorteava viagens ao exterior para quem enviasse uma crítica do filme junto com um relato sobrenatural. Repetem-se, aqui, a escolha de uma região fria e serrana como locação, a presença da atriz Selma Egrei (agora no papel de um fantasma) e a combinação dos temas do horror com tecnologias de comunicação – mas, desta vez, os equipamentos eletrônicos de captação e gravação de voz substituem o telefone. Em *As Filhas do Fogo*, Ana é uma jovem estudante paulista que vai a Gramado visitar sua namorada, Diana (Paola Morra), que mora com a governanta Mariana (Maria Rosa) em uma casa isolada na serra gaúcha, decorada com armas e animais empalhados. A mãe de Diana, Sílvia (Selma Egrei), morta há anos, mantém-se na casa por meio de fotografias e objetos. Então, num dia ensolarado de inverno, passeando pelos bosques da região, Ana e Diana encontram a vizinha Dagmar (Karin Rodrigues), ex-amante de Sílvia e dedicada à parapsicologia, que realiza experiências para captar vozes de pessoas mortas. Daniel Serravalle de Sá (2012), observa que as questões de gênero, raça e nacionalidade também estão em relevo em *As Filhas do Fogo*, filme que, segundo ele, deu voz às que não a tiveram ao longo da História. Para Sá, os próprios nomes das personagens (Ana, Diana, Mariana) produzem uma inter-relação que representa diferentes aspectos relativos à situação da mulher na sociedade patriarcal.

Finalmente, em *Amor Voraz*, a dinâmica entre várias personagens femininas se intensifica e se complica. Desta vez, o grupo de mulheres (terapeuta, enfermeira, empregadas e familiares) que orbita em torno da frágil Ana (Vera Fisher), rica herdeira que se retira para uma fazenda com o objetivo de recuperar-se de um colapso nervoso, vê-se diante de um desafio extraordinário. Trata-se da chegada de um homem jovem, nu e indefeso que Ana acredita ter origem extraterrestre, e com o qual ela insiste em se comunicar exercendo o que parece ser um tipo particular de mediunidade. Nessa surpreendente ficção científica que prescinde das naves espaciais e de complexos efeitos de maquiagem (mas explora imagens como a da lua cheia e de mulheres jovens vestidas de branco andando à noite pela floresta) as ruínas de uma fundição de ferro que pertencera ao bisavô de Ana emolduram a agonia de um homem que viajou pelo universo, mas continua em busca de respostas para um mundo ameaçador e sem sentido.

Os filmes de Khouri aqui examinados foram feitos em um período de crescimento da popularidade do gênero fantástico no cinema mundial, com destaque para as histórias de horror centradas em personagens femininas, que faziam sucesso em várias cinematografias do mundo, como a italiana, a estadunidense e a brasileira. Essa foi também uma época de intensa exploração de temas como satanismo, paranormalidade e ufologia na cultura midiática. Além disso, na década de 1970, concretizaram-se conquistas do movimento feminista em diferentes países – inclusive no Brasil, onde o divórcio foi legalizado apenas em 1977. Assim, a representação de um mundo tradicional em dissolução, no qual mulheres são assombradas por forças malignas enraizadas no passado, não parece casual. Nas obras de Khouri, parece haver um entendimento sofisticado da operação do fantástico, com atenção especial às atmosferas derivadas da ficção gótica voltadas às experiências das mulheres (DELAMOTTE, 1990). Nesse sentido, as locações escolhidas e as histórias progressas

desses lugares fornecem pistas sobre o olhar khouriano para a história do Brasil. Seus filmes nos remetem a processos fundamentais como a escravidão, a chegada dos imigrantes brancos europeus, o isolamento social das famílias que concentram as terras e a renda no país. Desse modo, pode-se dizer que os filmes de Khouri aqui examinados singularizam, a partir do repertório fantástico, o olhar do diretor para a sociedade brasileira de seu tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COSTA, Flávia Cesarino; CÂNEPA, Laura Loguercio. "O cinema paulista para além dos estúdios." In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova História do Cinema Brasileiro*. Vol. 1. São Paulo: SESC Edições, 2018, pp. 454-489.
- DELAMOTTE, Eugenia. *Perils of the Night: A feminist study of the nineteenth-century gothic*. New York: Oxford University Press, 1990.
- FERREIRA, Jairo. Os Mundos paralelos de Khouri. *Folha de São Paulo*, 05 de março de 1979.
- GREVEN, David. *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The woman's film, film noir and modern horror*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- KHOURI, Walter Hugo. "As Filhas do Fogo: Uma visão poética do amor e da morte". Entrevistador: EWALD FILHO, Rubens. *O Estado de São Paulo*, 4 mar, 1979, pp. 35.
- PUCCL Jr., Renato Luiz. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Anablume/FAPESP, 2001.
- SÁ, Daniel Serravalle de. "The Daughters of Fire: Walter Hugo Khouri's female gothic". *Revista Ilha do Desterro*, nº 62. Florianópolis, jan/jun 2012, pp. 293-318.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

• • • Laura Loguercio Cânepa é jornalista e pesquisadora de cinema. É doutora em Mídias pela Unicamp, com pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da USP. É docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (SP). E-mail: llcanepa@anhembibr

OS BRASILEIROS NO FESTIVAL

Trecho de reportagem, não assinada, da revista *Cena Muda*, de 3/3/1954 sobre os filmes brasileiros no Festival Internacional de Cinema do Quarto Centenário, pp. 12-13.

[...]

Walter Hugo Khouri: provavelmente é ele o mais jovem diretor brasileiro da atualidade. Sua experiência cinematográfica anterior é por assim dizer insignificante. Trabalhou nos escritórios da Vera Cruz durante a elaboração do roteiro de *O Cangaceiro*. Modesto, retraído, suas declarações foram extraídas com dificuldades, pergunta por pergunta, frase por frase. Ex-estudante da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, apaixonou-se pelo cinema. Suas grandes aspirações não se limitaram à falta de experiência. Queria dirigir e levou suas aspirações à concretização. A primeira oportunidade foi *O Gigante de Pedra*. Fundamentalmente é uma história simples, sem nada de extraordinário que a caracterize, mas que possui grande valor cinematográfico.

A verba destinada à confecção do filme depois de quinze dias esgota-se. Isto em janeiro de 1951. Não desanimou, entretanto, o nôvel diretor. Depois de breve interrupção prosseguiu as filmagens, tendo solicitado nova verba do Cast Cinematográfico Brasileiro, a companhia financiadora e produtora. O preço do filme virgem aumentava e os atores devido a interrupção se ausentavam. Isto motivou nova suspensão dos trabalhos. Mas fibra e audácia não são vencidas com os primeiros empecilhos e filmando descontinuamente concluiu a película. Nos últimos quinze dias que precederam as inscrições ao Festival, ocorreu a Walter Hugo Khouri uma ideia que a princípio lhe pareceu pretenciosa

e temerária: inscrever seu filme para a mostra internacional. Foram então quinze dias de trabalho insano: dublagem, montagem, sincronização, nada disto havia sido realizado. E as noites sucederam-se aos dias de trabalho fatigante e contínuo. Os temas musicais recolhidos por Mário de Andrade em Pernambuco foram aproveitados para a caracterização da película, cujo personagem central é uma pedreira onde se explodem dinamites, onde a memória é roubada por acidentes imprevisíveis e onde o amor sublinha o drama dos que labutam nela. O filme foi rodado 30% em locação, procurando captar a rusticidade do ambiente e a sua autenticidade. Entretanto, afirma-nos Khouri, "acredito que o filme tenha unidade e ritmo adequado e que poderá impressionar a plateia que o assistirá".

Quanto ao filme brasileiro, disse-nos Khouri da sua esperança de ver brevemente solucionada a crise no nosso cinema e o engrandecimento da nossa cinematografia, cujo valor, já foi manifestado nos festivais internacionais europeus e que tanto orgulho e esperança lhe trazem. Espera ver seu filme exportado e percorrendo circuitos estrangeiros, realizar outras películas mais perfeitas e que reflitam melhor seus objetivos na arte. Entre os filmes brasileiros que mais apreciou, salientou: *Uma pulga na balança*, *Luz apagada* e *Veneno*.

Despedimo-nos de Walter Hugo Khouri confiante de que tínhamos conhecido uma das maiores esperanças da nova geração de cineastas brasileiros.



RASCUNHOS E EXERCÍCIOS

Paulo Emílio Sales Gomes

“Suplemento Literário”; O Estado de S. Paulo, 21/6/1958, pp. 5. Acervo Paulo Emílio Sales Gomes - Cinemateca Brasileira



Alguém uma vez deplorava não ser facultado aos cineastas realizar duas vezes seguidas a mesma fita, a primeira versão servindo apenas de rascunho para a obra definitiva. Apesar do estabelecimento dessa norma ser industrialmente impensável desde os tempos heroicos do cinema foram utilizados métodos que dela derivam. Algumas dezenas de filmes pequenos e médios de D.W. Griffith aparecem aos olhos do historiador como esboços preparatórios do *Nascimento de uma Nação* e *Intolerância*. A frustração de *Merry-Go-Round* e a imposição comercial a *The Merry Widow* foram utilizadas por Eric von Stroheim como notas e rascunhos de uma de suas obras-primas, *The Wedding March*. As grandes obras de Chaplin estão explicitamente delineadas em seus exercícios menores.

Filmes com esse caráter de exercício e rascunho concedem-nos ainda algumas razões de esperar por um cinema brasileiro. No que concerne à produção nacional mais ou menos estabilizada, tudo indica não haver remédio para a vulgaridade crônica. Há alguns anos acreditei que um amparo indiscriminado à indústria provocaria automaticamente a elevação do nível da produção, mas hoje tenho sobre isso dúvidas profundas. Ainda não existe entre nós uma verdadeira política estatal de proteção, porém causam perplexidade os resultados dos tímidos ensaios protecionistas expressos pela legislação municipal e por algumas facilidades de crédito abertas pelo poder público estadual. A reação dos produtores estabilizados, cuja atividade se desenvolve notadamente no Distrito Federal, não poderia ser mais negativa. Apoiando-se nas vantagens oferecidas, não tiveram outra preocupação que a de aumentar a quantidade dos produtos habituais. A situação tem um lado escandaloso, pois foi alertando os poderes públicos para o nível desmoralizante dos referidos produtos que a Comissão de Cinema conseguiu as medidas preliminares de proteção. Tudo nos convida a abandonar o pressuposto otimista da melhoria automática e a não mais separarmos a ideia de amparo da noção de qualidade.

Ultimamente, no que se refere ao tipo de fita mais habitual no cinema brasileiro, a única que merece consideração é *Absolutamente Certo*, precisamente porque não foi realizada por nenhum dos lamentáveis especialistas do gênero, e sim por Anselmo Duarte, ator que, modestamente, deu aos diretores lições de fluência e narração. São exercícios como esse, como os de Cesar Mêmolo Jr., Carlos Alberto de Sousa Barros, Nelson Pereira dos Santos, Walter Hugo Khouri e alguns ensaios rurais que devem ter a continuidade assegurada por uma legislação de amparo inteligente.

Ninguém escondeu a decepção profunda causada por *Rio, Zona Norte*. A primeira fita de seu realizador – *Rio, 40 Graus* – havia provocado justificadas esperanças. É possível, porém, que o relativo sucesso do primeiro filme tenha adormecido a vigilância do autor ao tipo de expressão cinematográfica que procura utilizar. A concepção de *Rio, 40 Graus* exigiu uma variedade de situações e uma vivacidade no tratamento que certamente contribuíram para escamotear, até certo ponto, as deficiências que lá se encontravam, porém sem tempo de se manifestarem plenamente. A ação de *Rio, Zona Norte*, condensada em torno de uma linha central, e a decorrente exigência de continuidade dramática permitiram que os defeitos se afirmassem ao ponto de arruinar o filme. Pondo de lado as clamorosas insuficiências técnicas do som e da fotografia, a fraqueza mais evidente da fita redonda da confiança excessiva de Nelson Pereira dos Santos na virtualidade artística dos materiais a serem cinematografados. Adepto de uma escola cinematográfica que procurou fugir do artístico facilitado pelo uso do estúdio, e a inspirar-se nos ambientes, personagens e situações de uma realidade mais imediata. Nelson Pereira dos Santos foi talvez vítima da ilusão de que esse estilo o dispensasse da necessidade laboriosa de estilização e da procura cuidadosa das convenções mais adequadas aos seus propósitos. Ele simplesmente dispôs numa certa ordem os materiais, quase em estado bruto, de uma realidade

pouco trabalhada, na esperança de que a poesia e a beleza nela contidas se comunicassem espontaneamente ao espectador pelo milagre da fotogenia e da sonogenia. Na realidade, as exigências do chamado neorrealismo são mais imperiosas do que as de outras escolas cinematográficas. Quando o ponto de partida não é a fidelidade meticulosa ao real, os recursos ditados pela convenção ou pela estilização mesmo quando aparentes, não chocam, a menos que perturbem a realidade puramente artística do que se está criando. Ninguém pensará em acusar de artificialismo Sternberg ou Cocteau e muito menos o dr. Caligari e sua descendência. A maior dificuldade do cineasta, cujo propósito é dar a impressão de realidade objetiva absoluta é, por um lado, a necessidade de utilizar todos os artifícios inerentes à criação artística, e, por outro lado, ser obrigado a manter rigorosamente invisíveis os recursos de que lança mão, a fim de conseguir essa ilusão de transparência, de completa adesão à realidade, que é a característica do gênero. Esse esforço de recriação foi mínimo em *Rio, Zona Norte*, porém tendo chegado a ser exercido, o filme perdeu igualmente no terreno extra-artístico, o do registro automático de aspectos da vida carioca, que poderia eventualmente solicitar o nosso interesse. Apesar de tudo isso, é um exercício válido. Essa fita fracassada contém momentos que, bem estudados, poderão provocar uma tomada de consciência sobre as sutis e misteriosas exigências do cinema e contribuir para o desenvolvimento da tendência neorrealista brasileira. Penso sobretudo na sequência em que o personagem interpretado por Grande Otelo acorda, levanta-se, faz a “toilette” e recebe a noiva. Gostaria de saber se esses minutos de fita foram obtidos por acaso ou se o diretor agiu conscientemente. De qualquer maneira, os movimentos do ator, as palavras que troca com a noiva, o comportamento com a criança e sobretudo a extraordinária presença táctil dos objetos de uso corrente ou de ornamentação humilde do barracão, criam uma harmonia interior e comunicam uma doçura que conferem a essa sequência modesta uma consistência artística e humana rara no cinema brasileiro.

Walter Hugo Khouri situa-se artisticamente nas antípodas de Nelson Pereira dos Santos. O ponto de apoio para este é um objetivo a ser expresso, e para aquele é o próprio meio de expressão. Para fazer sua fita, Nelson partiu do Rio de Janeiro e de suas favelas. Para colocar alguns personagens em situação dramática nos arredores de São Paulo, Khouri partiu do próprio cinema. A ideologia que informa o autor de *Rio, Zona Norte* tem raízes num humanismo difuso para o qual o cinema é uma entre muitas outras válvulas de escapamento. A formação do diretor de *Estranho Encontro* é essencialmente cinematográfica. Nisso reside ao mesmo tempo a sua força e sua fraqueza. O rascunho populista de Nelson Pereira dos Santos empalidece ao lado do exercício brilhante de Walter Hugo Khouri, mas se em *Rio, Zona Norte* e mesmo em *Rio, 40 Graus* temos um autor que se revela inábil na manipulação do tipo de expressão estética que escolheu, *Estranho Encontro* nos dá às vezes a impressão curiosa de um estilo à procura de um autor e uma história.



A presença desse estilo desgarrado é tão forte que leva o espectador por caminhos e sensações alheios às intenções do realizador. Segundo suas expressas declarações, toda a primeira parte, o encontro de Marcos com a moça na estrada, a instalação de ambos na casa de campo de Vanda até a chegada da proprietária, deveria constituir um acontecimento lírico. Na realidade, o tom que domina é o do mistério, particularmente nas admiráveis sequências de *flash-back* que se iniciam na relojoaria e nas quais visualizam-se a narração da heroína. A longa introdução enigmática foi tão poderosa que, enquanto pode, o espectador conserva-se fiel ao seu espírito, até que se desvanece a hipótese, um momento aventado, da loucura da moça. A partir daí o realizador domina essa espécie de rebelião do estilo contra a sua vontade, porém o espectador se sente um pouco perplexo. Há uma evidente ruptura de tom, o mistério desapareceu, tudo é claro, mas como a fita ainda dura bastante tempo o espectador procura adaptar-se à nova situação, interessando-se mais detidamente pela psicologia dos personagens, pela situação e pelo rumo dos acontecimentos. Vanda chegou, mas suas relações com Marcos já haviam ficado esclarecidas há mais tempo. Ele é uma espécie de "gigolô" sem muita vocação, para quem o encontro com a heroína significa uma perspectiva de amor mais autêntico e novo rumo de vida. A moça está escondida num barracão próximo e o criado já denunciou o seu refúgio ao homem que a persegue e que logo chegará. Durante certo tempo, a situação estabiliza-se nesses termos. Enquanto isso, o estilo, novamente autônomo, faz das suas. A tempestade, o gato, o medo da heroína, tudo é bom, e é soberba a imagem final das últimas gotas que tombam da teia de aranha destruída e encharcada pela chuva. Porém, quando Marcos repete para a moça que precisam encontrar uma saída para a situação, a impaciência do espectador revela a não identificação dramática com o personagem. Por que Marcos não parte imediatamente? A razão sugerida é a falta de

meios, pois na véspera saiu à procura de dinheiro sem resultado. Quando explica a Vanda o ar preocupado e ausente atribuindo-o a sua posição difícil frente aos credores, desponta uma boa motivação para um comportamento até então inexplicável: ele tentará obter dinheiro da amante para partir com a heroína. Apesar de imoral, essa intenção daria coerência dramática à situação e seria recebida com simpatia pelo espectador. Mas quando a resposta de Marcos ao oferecimento de Vanda é "Não posso aceitar isso", e não aceita mesmo, desaparece a última possibilidade de estrutura temática e não se pode mais fugir à impressão de que há um tecido de pretextos cuja função é ganhar tempo até a chegada do perseguidor. Quando este finalmente aparece, o principal susto que provoca – o excelente reflexo da fisionomia no vidro do carro – é de natureza puramente estilística. Com efeito, nada de grave poderia acontecer à heroína, pois Marcos encontra-se a dois passos dentro da casa. Aliás, o outro grande susto de *Estranho Encontro* também está em flagrante desproporção com a situação e seu valor exclusivamente virtuosístico. Trata-se do poderoso momento em que a moça entra no quarto do homem com quem coabitava e subitamente estaca. A câmera percorre lentamente de cima para baixo uma perna ortopédica e no plano seguinte há uma aproximação rápida da parte posterior do aparelho. A impressão profunda que esse tratamento cinematográfico causa seria plenamente justificável se até aquele momento a moça não soubesse que o companheiro não tinha uma perna.



Os brilhantes exercícios de estilo de Walter Hugo Khouri o situam imediatamente entre os poucos bons realizadores que possuímos e como uma grande esperança para o cinema brasileiro. A experiência de *Estranho Encontro* faz-nos, entretanto, perguntar se como argumentista, roteirista e dialoguista ele está em terreno que lhe é adequado. A análise feita neste artigo contém um julgamento implícito sobre o argumento e o roteiro. Quanto aos diálogos, o tom nos é dado pelas primeiras palavras de Marcos, quando na estrada se dirige à moça: "Vamos, acorda, está melhor?". Através da fita continua: "Vamos parar com esse jogo de adivinhação" ou "Vamos, continue". Mesmo que o realizador não tivesse sido traído pelo estilo, sua intenção de fazer do encontro entre os dois jovens um episódio lírico ficaria irremediavelmente comprometida pela mediocridade dos diálogos.

Faço uma crítica sem complacência de uma película que assisti três vezes frequentemente com muita admiração, porque acredito que de rascunhos a exercícios realizados à margem da produção corrente sairá o cinema brasileiro, no qual confiamos.

DESTAQUE DO CINEMA NACIONAL

ASCENSÃO DE UM JOVEM DIRETOR: WALTER HUGO KHOURI

Matéria, não assinada, publicada em Cine Repórter, 7/5/1960, p. 8.

Seu novo filme Na Garganta do Diabo obtém um prêmio o Festival de Cinema de Mar Del Plata

A primeira obra que assistimos desse talentoso moço cineasta que é Walter Hugo Khouri, não tinha som. Intitulava-se *O Gigante de Pedra* e na época o jovem Khouri estava exibindo o filme a gente interessada em financiar a conclusão do mesmo. Tivemos então, oportunidade de apreciar a película em seu copião apenas com imagens. E a impressão causada pelo trabalho de Khouri foi das melhores. Entendemos sua mensagem e apreciamos seus esforços para um bom cinema nacional. Desde essa época ficamos particularmente interessados em seguir-lhe os passos.

O Gigante de Pedra não chegou tempos depois, a constituir-se num sucesso de bilheteria, mas a crítica recebeu o filme com as honras de estilo, reconhecendo que em Khouri nascia a possibilidade de bom cinema para o Brasil. Um imenso crédito de confiança foi legado ao jovem cineasta e passados alguns anos ei-lo recolhendo novos elogios com seu bem feito *Na garganta do diabo*.

Amadurecido como homem de cinema, Khouri libertou-se de vez das inibições próprias aos que lidam com filmes no Brasil e lançou-se a uma realização mais ambiciosa. Pouco a pouco as notícias sobre um novo trabalho seu acumularam-se e finalmente ei-lo informando ao grande público e aos seus amigos de imprensa que havia terminado *Na Garganta do Diabo*.

O filme foi levado para representar nosso país no último Festival de Cinema de Mar Del Plata, na vizinha República Argentina e de lá trouxe Walter Hugo Khouri um belo prêmio (o de melhor argumento), sendo a manifestação do júri daquela mostra cinematográfica unânime em apontar qualidades maiores à nova película de Khouri, reconhecido assim seu valor além-fronteiras.

Para Khouri a consagração é das mais justas, pois o padrão artístico de seus filmes credencia-o como um cineasta que conhece profundamente a sétima arte, tendo antes de tudo, honestidade de intenções quando filma, sendo por demais valiosa a sua contribuição ao cinema nacional, esse pobre cinema nacional que continua capengando por aí, amparado em decretos e portarias que não chegam a remediar-lhe as maiores mazelas quais sejam a ambição desmedida de "falsos" produtores, a inseqüência profissional de muitos diretores, a passividade de inúmeros atores e atrizes, a ganância de grande maioria de exibidores, a imperdoável política destruidora de alguns distribuidores, e, finalmente, a indefinida posição de alguns distribuidores, e, finalmente, a indefinida posição de uma legião que controla, explora, arrasa, por assim dizer, a indústria de cinema no Brasil.

A ascensão de Walter Hugo Khouri é, no nosso entender, uma promessa de futuro mais risonho para o filme brasileiro. De Khouri, de Roberto Farias, de Roberto Santos e de Oswaldo Sampaio, é possível esperar alguma coisa mais que as conhecidas "chanchadas" musicadas que são no momento, a limitação maior do cinema nacional.

O prêmio obtido por *Na Garganta do Diabo*, em Mar del Plata, representa uma vitória da parte boa e sã do nosso cinema e mais que isso, um estímulo para aqueles que se desgastam na luta cotidiana por banir dos estúdios brasileiros a concepção antiprofissional de que se deve dar ao público "apenas" o que ele deseja...



IMPORTÂNCIA DE KHOURI

Gustavo Dahl

Primeira de duas partes publicadas no "Suplemento Literário"; O Estado de S. Paulo, em 21 e 28/5/1960, pp. 5. Acervo Gustavo Dahl - Cinemateca Brasileira

O cinema brasileiro não existe, porém Walter Hugo Khouri representa atualmente a maior possibilidade de ele vir um dia a ser, pois dentre os raríssimos diretores de nosso cinema com sinceridade e consciência artística suficientes para serem considerados, é o único que não se deixa vencer e deseja constituir um conjunto de obras, em vez de capitular, como já vai se tornando tradição, após o primeiro filme. Além disso, a verdadeira teimosia de Khouri em fazer filmes ainda que a custo de enormes esforços e sacrifícios – e quem o viu no exaustivo trabalho das filmagens das sete da manhã às sete da noite e depois de uma pequena refeição num bar de São Bernardo do Campo, ir para a sala de montagem e lá ficar até a madrugada, para voltar a filmar às sete da manhã seguinte, pode avaliar como são grandes estes esforços – recompensou-o e hoje, no Brasil, ninguém melhor que ele consegue usar a câmera para se exprimir. Tendo superado a fase na qual a câmera é para o diretor um monstro pronto a traí-lo e devorá-lo, Khouri já deixou em relação a ela os estágios da coexistência pacífica e da harmonia quase conjugal e entrou na fase final do processo, na qual sentimos que a câmera participa organicamente de sua personalidade, integrando-se fisicamente no diretor.

E, por pouco que pareça, é isto que faz de Walter Hugo Khouri o eventual pai do cinema brasileiro. Porque jamais haverá um filme brasileiro enquanto seu diretor não tiver em relação à câmera as mesmas sensações e sentimentos que tem pela sua mão ou por seu fígado. A câmera não pode ser um instrumento de evocação ou descrição da realidade exterior, o autor necessita, como queria Bazin, «escrever diretamente em cinema» (1), criar a realidade, a sua realidade. Aliás, este é o segredo de Polichinelo da criação cinematográfica. Um drama dito realista de Renoir, traz em si aquele lado onírico que obceca seu realizador. Independentemente do tema e de serem "thrillers" ou melodramas, todos os filmes do sublime Sternberg, são a desesperada tentativa de viver de um ser que vaga perdido entre a tortura do amor e a frenética exacerbação do erotismo. Qualquer filme de Welles reflete sua fecunda ambiguidade bem como sua admiração pela grandeza no Bem e no Mal, seu violento individualismo reagindo contra toda espécie de tirania, ao mesmo tempo que fascinado por sua força maligna. No cinema brasileiro, os diretores com personalidade suficientemente densa e rica para projetá-la na tela, não conseguem atingir um coeficiente de realização artística bastante para identificarmos-nos com suas obras, podendo vê-las como tal, com a dignidade exigida pela obra de arte e não como aleijões, vestígios, projetos de filmes na melhor das hipóteses, os quais por um momento nos acenam com a possibilidade do estabelecimento de um diálogo, mas que em seguida se enclausuram dentro de si e de suas intenções, ficando a esmolar um piedoso incentivo. Não se trata, evidentemente, de um problema de domínio ou não da linguagem e da gramática cinematográfica, que hoje são, pura e simplesmente, o último reduto do academicismo cinematográfico, mas sim de explicitar, com, pelo, no cinema, uma visão do mundo, partindo, é lógico, do princípio elementar que ela existe. Na verdade, os filmes brasileiros que tentam esta explicitação de uma "weltanschauung", fracassam por não conseguirem cristalizá-la cinematograficamente, deixando-a sem

contornos, e assim impedindo-nos de orientarmos-nos e penetrá-la. Eles ou ignoram a possibilidade do cinema de exprimi-la, e tentam explicá-la discursiva, literariamente, ou então usam o cinema simplesmente para descrevê-la ou evocá-la, ou ainda pretendem, invertendo os caminhos, criá-la abstratamente, a partir dos meios de expressão tradicionais.

Hoje sabe-se que o cinema não pode nem deve ser meio de expressão, mas sim expressão pura. Um filme não tem que exprimir, não tem que servir de veículo a uma visão do mundo existente a priori, mas ser ele próprio uma visão do mundo. A primária distinção entre forma conteúdo, fruto de cérebros mirrados ou fanáticos, ainda paira, no entanto, como um fantasma sobre a concepção cinematográfica de vários de nossos diretores. A simples aceitação destes termos implica na negação da validade artística do cinema. Ou a forma é conteúdo e o conteúdo, forma, ou nenhum é nada. "O travelling é uma questão de moral", logo "o cinema é a metafísica" (2). Um filme tem que ser um prolongamento vital do autor, feto do qual nunca é rompido o cordão umbilical. Conhecendo-o estaremos conhecendo o ser que o criou, e não só conhecendo analítica, cerebral, cientificamente, mas participando intimamente de sua existência e integrando-a na nossa. Este tipo de cinema, porém, jamais será criado por aqueles que ficam estéril e impotentemente a ocupar-se de conteúdo, forma, linguagem, gramática, sintaxe, política, filosofia etc, e sim pelos que tendo em si o gênio criador, podem, com a câmera, fecundar a realidade. Mas para que sintamos num filme o calor da carne a vibração do ser é mister que se processe antes este antropomorfismo da câmera que ora existe em Khouri, graças a sua vontade e seu grande amor ao cinema. O fato de Khouri ainda não ter disto total consciência, e tanto não o tem que se preocupa com a linguagem e com "fazer cinema", nada significa, pois nem que fosse contra sua vontade, a câmera de Khouri é "o olho na cabeça de um poeta", de que falava Welles.

Há, contudo, algo mais que destaca Khouri do comum de nossos homens de cinema. É ter compreendido que o cinema é uma arte da mulher e que um filme é, antes que tudo, um galanteio. Sua vasta cultura cinematográfica serviu para mostrar-lhe que o maior cinema de mundo, artisticamente falando é claro, o norte-americano, foi construído totalmente sobre a "star", grande mulher e grande atriz, tema fundamental em torno do qual o diretor tece suas variações, e que lhe serve como caminho de afirmação autorrevelação. Não é por mero acaso que os nomes da divinal Garbo ou da genial Marlene estão associados a tantas manifestações da criação cinematográfica e que Brigitte Bardot e Jeanne Moreau nos permitiram a descoberta dos universos de Vadim e de Malle. Khouri sabe disto, e desde *O Gigante de Pedra* (1953-1954), está à procura de uma figura feminina excepcional, à qual possa dedicar todas suas obras, pois se por primeiro um filme é feito para o próprio autor, em seguida o é para a mulher por ele amada.



Louvemos também em Khouri, já que o termo apareceu, sua consciência de autor. Atualmente não há mais condições para um cinema no qual os vários setores da realização cinematográfica desincumbem-se eficientemente de suas funções, realizando um trabalho de realização criativa com certa independência de diretor. A fotografia de Greg Tolland, por exemplo, é reconhecível de filme para filme, mesmo quando associada a diferentes diretores. Como hoje, mais do que nunca o cinema deixou de ser uma arte coletiva, esta hegemonia dos elementos auxiliares da criação veio por terra e foi substituída pela do autor. O cinema começa e termina na direção, e tudo num filme deve exprimir uma individualidade. Não há mais um estilo de iluminação ou de cenografia ideal, que sirva de referencial para o fotógrafo ou o cenógrafo, o autor tem o direito de impor o seu estilo, mesmo que ele contrarie as concepções usuais. Desta forma o fotógrafo ou o cenógrafo serão melhores não à medida que conseguirem manter o seu próprio estilo de filme para filme, mas por sua capacidade de compreender e realizar o do diretor. É a ditadura do criador.



A mentalidade "industrial", como poderia ser chamada esta concepção do cinema como uma arte de conjunto e do nível médio, subsiste até hoje em nossos meios, mas encontra em Khouri sua maior negação. Não é necessária uma indústria forte para que tenhamos um cinema digno, pois a possibilidade de o cinema exprimir algo objetivamente, independente do autor, como por vezes aconteceu no cinema americano, é remotíssima. Mesmo o cinema japonês, que por vezes pareceu atingir este tipo de expressão coletiva, não conseguiu repetir o fenômeno do cinema americano, pois um contato mais íntimo revelou que seus maiores filmes eram de autor. A experiência da Vera Cruz foi falha e inútil, pois procurou criar um cinema através da indústria e não a partir do homem. Com talento, o criador pode nos proporcionar todos os benefícios de uma indústria organizada, e os filmes de Khouri bem o demonstram, mas esta, por si só, jamais será capaz de nos dar uma obra de arte. E só como tal é que o cinema tem valor. Khouri acompanhando a trajetória de seus filmes desde o argumento até o laboratório de cópiagem dá o exemplo a ser seguido pelo cinema brasileiro, o de confiar no autor. É evidente que em cinematografias menos incipientes não teria razão de ser tamanho desvelo, mas na nossa não existe nem a eficiência suficiente para que o técnico supra a ausência do diretor, compreendendo suas intenções e realizando-as, e muito menos a consciência e o respeito pelo trabalho criador, frequentemente comprometido por fatores de mínima importância. Assim sendo, o diretor precisa defender sua obra inclusive de seus próprios colaboradores, daí esta necessidade da constante presença do realizador e daí esta importância da consciência da qualidade de autor.

Não se poderia terminar uma tentativa de compreensão do papel de Walter Hugo Khouri no cinema brasileiro sem falarmos em "alienação" e "influência", termos com cujo manejo muitos procuram comprometer o total de sua obra. Particularmente nunca entendemos bem este fato, já que acreditamos que a alienação,

no sentido cultural, é impossível, e que ao contrário, influências sempre as há, procurando atribuí-lo antes à inocência que à má-fé. A respeito da «alienação», o que se reprova no fundo é Khouri fazer um cinema muito mais voltado para o ser que para o mundo. A partir daí são estabelecidas um sem-número de construções imaginosas, a mais frequente das quais é dizer que Khouri e seus filmes encontram-se desvinculados culturalmente da realidade brasileira. Outra é chamá-lo de "cineasta de apartamento" e declarar que a ação poderia desenvolver-se num lugar indefinido. Como se vê frequentemente é atingida a puerilidade. Primeiro porque é ingênuo pretender um filme "alienado". Mesmo que queira, o diretor jamais se livrará da ação do meio, e ela estará sempre filtrada em seus filmes. Ainda que o diretor pretendesse, admitamos por mera hipótese, fazer um filme totalmente desprendido da realidade que o cerca, este fato não deixaria de refletir uma realidade existente no contexto cultural brasileiro. Explicando melhor, se houvesse neste contexto um setor que tivesse deliberada e sistematicamente a preocupação de alienar-se da realidade brasileira, o momento em que ele estivesse ausente, seria forçosamente falha a visão deste mesmo contexto. O mesmo raciocínio pode ser desenvolvido em relação ao "cinema de apartamento". É possível que dentro de trinta anos o cinema brasileiro por excelência seja o baiano, mas pretender, hoje, excluir, como cinema não-brasileiro, aquele que reflete a mentalidade da grande metrópole e a psicologia do cimento e do aço, é decididamente desonesto. Seria um pouco audacioso querer reivindicar exclusivamente para este tipo de cinema a título de "brasileiro", mas não é difícil compreender que esta suposta falta de consciência da nacionalidade tem muito mais possibilidades de ser autenticamente brasileira que a ânsia de "integrar-se" a todo custo, que sendo deliberada e artificial, não pode ter validade. Em suma a preocupação em ser "brasileiro" reflete uma incerteza sobre esta qualidade, enquanto que a ausência desta preocupação equivale à pura constatação de sua existência.

Sobre as influências há menos ainda que dizer. A questão é ventilada simplesmente porque o cinema tem sessenta e cinco anos, estando ainda em formação o seu fluxo de perenes e sucessivas influências, tão normalmente encarado nas demais artes. Se as primeiras gerações de cineastas inventaram o cinema, criando-o aparentemente do nada, as gerações sucessivas teriam fatalmente que absorver a experiência do que já foi feito. O cinema hoje não é descoberto fazendo-o, mas sim vendo-o. Embora já por volta de 1910, o grande King Vidor tenha chegado ao cinema através de sua atividade como projetorista de filmes, este não é o único caso, hoje um número cada vez maior de diretores chega ao cinema através da visão dos filmes, estando tudo a indicar que este *approach* mais natural e válido. Por que reclamar então a respeito das influências? Elas existem sempre e no dia em que o cinema foi criado ele já as estava sofrendo, através da herança das artes que o precederam, especialmente a fotografia, o teatro e a pintura. A única questão a colocar seria, talvez, saber se elas foram assimiladas ou não. Mas este é um problema imponderável, que depende exclusivamente do foro íntimo do diretor e do espectador. Aliás, a questão em geral nem merece ser colocada, pois o resultado artístico de um filme independe completamente do fato de ele ter ou não ter sofrido influências e mesmo da natureza delas.

Apesar de tudo isto, Walter Hugo Khouri ainda não fez um filme. Iremos ver por quê.

1) In *Qu'est-ce que le cinéma?* (Ontologie et langage), Les Editions de Cerf, Paris, 1958, p. 144.

2) A primeira frase é de Erich Rohmer a respeito de *Hiroshima mon amour*, e a segunda de Claude Chabrol, a propósito de tudo.

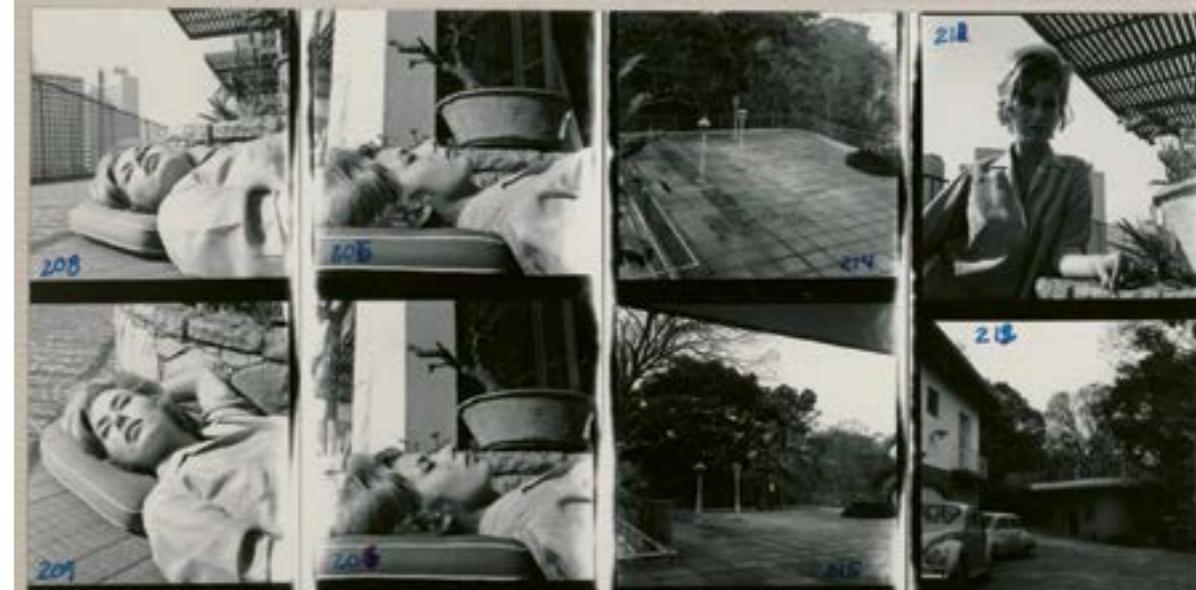
O CORPO ARDENTE

Antonio Moniz Vianna

"Segundo Caderno", Correio da Manhã, 31/3/1967, p. 2.

Gentilmente cedido pelo Correio da Manhã.

Na obra de Walter Hugo Khouri um dos raros realizadores brasileiros que já têm uma obra, não se contando ainda entre esses raros nenhum dos chamados cinemanovistas alinham-se alguns dos filmes mais expressivos da evolução que o cinema nacional vem experimentando e na qual, também cronologicamente, Khouri está entre os primeiros da fila. Em cerca de 12 anos, 8 filmes e nos três últimos a cristalização estilística. *O Corpo Ardente*, como o segundo e misterioso episódio de *As Cariocas* e como *Noite Vazia*, refletem o ponto filmográfico em que toda a técnica passa a ser dominada plenamente pelo artista. É possível preferir esse ou aquele, entre os três títulos, mas *O Corpo Ardente*, mesmo não nos parecendo tão denso quanto *Noite Vazia*, nem tão provocante quanto *As Cariocas*, é importante por muitos motivos é uma ostentação de técnica, elevada a um nível irrepreensível. Ao mesmo tempo, é um desafio estilístico.



Não surpreende nem preocupa a campanha movida contra Walter Hugo Khouri por muitos dos que pensam estar resguardados sob o rótulo do cinemanovismo ou por seus ideólogos de botequim. A competência, a responsabilidade do realizador, mais ainda do que seu talento, é intolerável para os que não têm ânimo, aptidão ou tempo para a aquisição de uma cultura básica ou mesmo de conhecimentos específicos. Ocorreu-nos, certa ocasião, a ideia de uma retrospectiva Sidney Salkow, George Sherman, E.G. Springsteen dedicada ao cinema novo – talvez os candidatos à direção (e continuam como candidatos muitos dos que já dirigiram um ou mais filmes) absorvessem uma lição elementar de ritmo narrativo. Inapelavelmente, o artesão precede o artista. Mas raros acostumaram-se admitir essa necessidade absoluta – como Khouri admitiu, com a paciência dos que sabem longa a jornada, sem a leviandade e o exibicionismo dos que vão ficar no meio do caminho. Talvez seja um cinema alienado – como querem alguns professores de cinemanovismo, incluindo nessa categoria o cinema de Khouri, Biáfora, Ileri e Tambellini. Sem dúvida, filmes como *Noite Vazia*, *Ravina*, *Mulheres & Milhões* traduzem a total alienação de seus realizadores, pois não são caudatários de *slogans*, não estão atados ao neorealismo de importação (anteontem), ao neonordestino (ontem), a um antirrevolucionário, quem sabe, revolucionário (hoje). Também no melo cinematográfico, há homens sérios e outros, inevitavelmente a maioria, apenas festivos.

O Corpo Ardente é a vitória do artista que vem disciplinando a sua técnica, que já controla e orienta seu estilo. Se ninguém pode furtar-se a influências, estas podem ser também definidoras de tendências e rumos, sintomáticas de pretensão ou de equilíbrio. É muito menos arriscado pretender imitar Buñuel do que filtrar a lição de Antonioni e a reminiscência de Bergman, como faz Khouri em seu novo filme. E o mais difícil é conservar, através de todas as influências, uma auto-fidelidade tão constante e tão serena, como a que *O Corpo Ardente* ratifica. A narrativa é tensa e, ao mesmo tempo, fluida. Como observou Ely Azeredo "assinala um ponto perigoso de subjetividade na obra de Khouri – concentração quase absoluta sobre um único personagem à procura de definição, extrema limitação dos diálogos, recurso amplo ao simbolismo e à abstração". O crítico mencionado sugere a comparação de *O Corpo Ardente* com *O Silêncio* e *O Eclipse*. Acrescentamos à lista um terceiro filme, *La Notte*, o melhor ensaio de Antonioni na sua segunda fase, estaria ainda na memória criativa de Khouri.

As influências referidas já qualificam um filme que não apenas as recebe, mas especialmente as transfigura. O estilo é sempre o de Khouri. A cena nunca se desprende do todo – um filme indivisível. E é o contexto que produz um eco duradouro, ou pelo menos uma ressonância que não se extinguirá antes de *O Corpo Ardente* ter assegurado um lugar na história do cinema brasileiro, não importando se algum historiador tentar esquecê-lo ou diminuí-lo.

AS AMOROSAS

Salvyano Cavalcanti de Paiva

"Segundo Caderno", *Correio da Manhã*, 5/12/1968, p. 3.

Gentilmente cedido pelo *Correio da Manhã*.

Marcelo é um jovem estudante universitário em permanente estado de disponibilidade emocional. Pequeno-burguês, órfão, uma irmã casada com um assalariado – o que o rapaz considera uma vida medíocre, "burguesa", a outra trabalhando para viver, ele pouco estuda e vive de expedientes: mora em casa de amigos, alimenta-se e se veste e se transporta graças a pequenos empréstimos com as irmãs, com colegas. Mas, Marcelo pensa; sua perplexidade, sua indecisão, resultam de reflexões filosóficas. Esse herói da moderna e complexa engrenagem da sociedade industrial é menos que um vilão, porque lhe falta a suficiente

coragem para sê-lo; sua rebeldia é epidérmica e, por isso mesmo, mais dolorosa. No íntimo, Marcelo é um estoico, um conformado: tranquilo, calmo, cuja virtude maior resulta da sua adaptabilidade ao que, para efeitos externos, procura julgar em termos de censura. Por isso, todas as atitudes que, nesta estória armada com excelente acuidade e dirigida com uma preocupação estilística admirável por Walter Hugo Khouri, conduzem o herói-vítima ao suicídio ou à entrega à morte. Khouri parece reconhecer – e seu personagem o acompanharia nesse raciocínio – que a morte não é o mal, que o mal está em não ter o indivíduo sabido viver, conceito do velho e respeitado Sr. Michel de Montaigne. A morte, para Marcelo, é uma necessidade natural, o retorno às origens – veja-se, a propósito, a sequência última de *As Amorasas*, com o rapaz deitado, encolhido na grama na posição fetal, intrauterina. Montaigne já escrevera que a morte "é parte da ordem universal, parte da vida no mundo. E a própria condição de viver; faz parte do indivíduo e aquele que dela procura fugir, estaria fugindo de si mesmo".



Mas, Marcelo, durante toda a ação deste filme brasileiro digno, artisticamente íntegro, a repontar uma administração segura, uma cautela que significa fé no empreendimento industrial destinado à plateia ampla, foge de si mesmo, do que há de melhor em seu caráter – e isto é pouco. A falta de perspectiva que lhe parece válida, ou de qualquer projeto com grandeza, provocam nele uma angústia permanente, traduzida em inconstância sexual, instabilidade emocional, e inação – a ação de Marcelo, fundamentalmente, é a inércia, exceto no falar, no gastar palavras inúteis sobre a vida. O diretor revela, em linguagem cinematográfica sem arabescos, a sintaxe tradicional empregada com aberturas inteligentes e a conhecida sensibilidade do autor para o tratamento psicológico dos seus personagens, das criaturas que inventa fundamentando-as em observação da vida, essa vivência frustrada do herói-vítima. Da aparente insaciabilidade sexual de Marcelo temos pleno conhecimento através dos seus contatos com a jovem estudante avançada e engajada na luta política; a atriz de televisão fútil mas sincera que borboleteia entre a ambição artística e a irresistível vontade de se entregar aos prazeres da carne; e sua própria irmã, com quem suas relações se complicam, num misto de sentimento incestuoso e amizade útil. A autodestruição de Marcelo se evidencia desde as primeiras tomadas; é o filme mais óbvio e, simultaneamente, o mais absorvente de Khouri. O impulso suicida do herói se explica; ele sofre, seu estoicismo tem crises de saturação. Ele procura, com desespero, uma saída legítima para os esquemas e coerções que a sociedade lhe impõe. Como disse William Shakespeare, "tired with all these, for restful death I cry;/As to behold desert a beggar horn/ And needy nothing trimm'd in jollity", no original. Esse cansaço que a morte talvez cure encontrou na máscara sempre atormentada ou anuviada do ator Paulo José um veículo expressivo. O diretor soube, além disso, tirar partido da graça de Anecy Rocha, convincente como a estudante; da tremenda carga



comunicativa de Lilian Lemmertz, vivendo a irmã por quem Marcelo se sente ligado por razões de coração que a razão não explicaria; e transforma, utilizando-se de uma montagem dimensionada pelos padrões menos convencionais, Jacqueline Myrna na grande revelação dramática de 1968. *As Amorasas* recoloca Khouri entre os cineastas brasileiros de personalidade mais afirmativa; ao problema da incomunicabilidade soma o do relacionamento com a problemática social maior, a desmascarar os seus detratores, que o julgavam incapaz de criticar, em termos de arte, as estruturas, admitindo-a e aceitando-a, de vez que se trataria de um perfeito reacionário; esses detratores, arautos indóceis do filmirracionalismo mais deslavado, têm, agora, as bocas cerradas diante da clareza, da transcendência do novo filme de um autor solitário, consciente, que vai construindo sua obra sem se ligar a grupos, na certeza da missão verdadeira do artista: transmitir ideias.

O PALÁCIO DOS ANJOS

José Lino Grünewald

“Anexo”, *Correio da Manhã*, 15/6/1970, p. 2. Gentilmente cedido pelo *Correio da Manhã*.

Afinal, em parte, o cinema brasileiro já tem a sua *Bela da Tarde* (aliás, belas), por obra e graça de Walter Hugo Khouri, com *O Palácio dos Anjos*. Mas por que aquelas mulheres (as interpretadas por Rossana Ghesa e Adriana Prieto) fazem tal cara de quem comeu o merengue e se enjoou quando estão no ápice do ofício? Essa pieguice nos reporta a uma espécie do realismo *noir* do cinema francês na década de trinta. Afinal, o meretrício pode (e não é nada de anormal) ser alegria, a alegria do instrumento. Ainda mais com aqueles requintes rococós e orientais; modelo James Bond.

O meretrício é a mais antiga das profissões generalizadas: sobrevive a costumes, regimes, religiões e civilizações. Só o amor livre institucionalizado pode acabar com esse [ilegível] medíocre e utilitário: dinheiro-sexo. Ou, talvez, se algum dia acontecesse o fim da família: com esta, evidentemente, cai o meretrício, junto, juntinho.

Três datilógrafas, apeteceíveis cansam-se de ser datilógrafas e do pouco tutu, sem falar nas cantadas humilhantes que sofrem no escritório. Desprezam a proposta de Joana Fomm de serem estrelas de uma versão de *La Licorne* e decidem tornar-se autoprodutoras do talento até então inexplorado. Sucesso absoluto e depressão de duas delas (a francesa Geneviève Grad – realmente a melhor das três – prefere o lesbianismo com Norma Bengell, cujo personagem é tão

inútil como o tema da fita). A sugestão parece-nos piegas: se muitas datilógrafas sonham com o luxo do meretrício, são poucas as mariposas de luxo que sonham com os rigores da datilografia.

E aí está – por que não – uma fita alegórica, um *ballon rouge* à la Buñuel, de três prostitutas que entram numa escola de datilografia?

Escassas coisas restam a serem ditas desse filme, que, embora bem administrado, falece na falácia de uma estruturação desprovida de qualquer foco de instigação. Reconhecemos a seriedade de Walter Hugo Khouri e lamentamos que, depois de *As Amoras* (talvez o seu melhor filme), haja falhado com *O Palácio dos Anjos* (possivelmente o seu pior filme). Evidentemente, ninguém estará condenando o tema em si, porém o seu tratamento simplista e o encaminhamento de um ritmo que nada tem a ver com a propulsão cinematográfica. E – triste consolo – as mulheres mal se despem.



AS DEUSAS

Nelson Hoineff

O *Jornal*, 12/1/1972.

Responsável por um dos poucos compromissos autorais do cinema brasileiro, Walter Hugo Khouri é também um dos raros cineastas nacionais a pesquisar e assumir uma temática. A perseverança, aliada a um talento natural, não poderia resultar em outra coisa: *As Deusas*, mais talvez que qualquer de suas realizações anteriores, é um marco eloquente de afirmação e domínio de uma linguagem,

Sem receio de admitir suas influências, e utilizando-as com insistente frequência, Khouri acaba assimilando com brilhantismo certos expedientes da maior parte dos profissionais brasileiros em seu setor, goste de cinema – e, em consequência, seu trabalho aparece indiscutivelmente elaborado com um mínimo de rigor cinematográfico, algo a que os apreciadores do cinema brasileiro infelizmente ainda não estão acostumados. Assim, a imagem no cinema de Khouri, quase sempre – e em *As Deusas*, sobretudo – desempenha bem o seu papel, atuando com fluência própria de verdadeiros cineastas, dos primeiros planos aos grandes planos gerais; o som é utilizado como instrumento fundamental da narrativa, ambientando, às vezes colorindo e frequentemente falando pelos personagens; a cenografia (Hugo Ronchi, ao que tudo indica essencial para a envolvimento atingida), a música (de Rogério Duprat, que com um duo básico sax-piano complementa a inserção musical definitiva que vai de Duke Ellington a Francisco Alves), tudo colabora para que em *As Deusas* seja pelo menos criado um ambiente propício ao desenvolvimento das situações.



Mas em seu novo filme, Khouri parece aceitar desafios inconsequentes para afirmar-se em sua habilidade. Assim, joga com apenas três personagens (vividíssimos, é verdade, por atores – sobretudo Lilian Lemmert, e Kate Hansen surpreendendo – preparados para isso) e basicamente um único ambiente, sobre um argumento de sua própria autoria infinitamente abaixo do que demonstra ser a realização.

Na verdade, entretanto, os pecados de Khouri como argumentista só realçam suas virtudes como roteirista e diretor. E em *As Deusas*, resultado natural de um longo processo de aprendizado e pesquisa, o autor pode chegar como objetivo lógico e não um mérito de exceção a um pleno sucedimento técnico, sustentáculo de um rigor formal que de qualquer modo faz imprimir sem problemas sua linguagem. Em outras palavras, *As Deusas* é, pelo menos, um filme cinematográfico.

AS FILHAS DO FOGO

Rubem Biáfora

MOTTA, Carlos M. Críticas de Rubem Biáfora: A coragem de ser. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, pp. 58-59.



O décimo sexto desafio de Walter Hugo Khouri, sua décima sexta prova de justo desprezo por certo tipo de arrivismo, oportunismo e mediocridade que pesam como chumbo sobre o nosso ambiente de concepções, incultura, produção, realização, consumo e "crítica" cinematográfica, desde que o cinema existe e, principalmente, desde o que os "teóricos" vitalícios do stalinismo e do provincialismo descobriram que o cinema pode dar azo a "status" e sinecuras, a ilusões de autoengrandecimento, a desrecalques para muita gente que precisa de um bom corretivo.

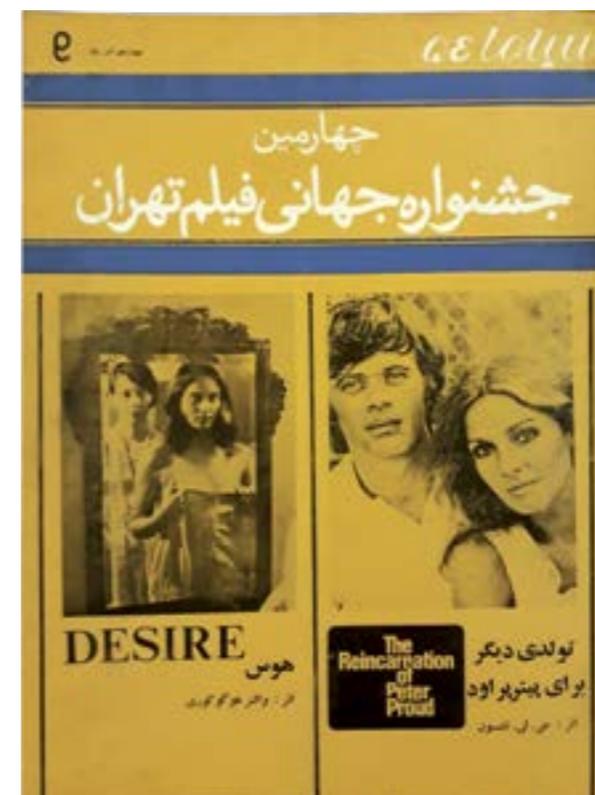
Um filme que se coloca folgadoamente entre os maiores do cineasta: *Noite vazia* (64), *O corpo ardente* (66), *O desejo* (75/76). Uma história de quebra de fronteiras entre a vida e a morte, entre presente e passado, o amor e ódio, o real e o fantástico, a poesia e o horror. Perfeitamente realizado, segundo o próprio autor é uma obra que tem muito de seu fascínio pelo gênero terrorífico, em especial os contos sobrenaturais de Poe e Sheridan Le Fanu. Totalmente "rodado" entre a incomum paisagem "germânica" de Gramado e Canela, no Rio Grande do Sul, com um elenco, este sim de nível internacional (qualquer de seus intérpretes, sem desdouro ou vexames, poderia passar pela prova irrefutável de participar de película rodada nos EUA, Europa ou Japão) e no qual se sobressaem a "importação" italiana Paola Morra, a revelação Rosina Malbouisson, Karin Rodrigues, a "botticeliana" Selma Egrei, a personalidade basca de Serafim Gonzalez e sobretudo, a lindíssima e envolvente Maria Rosa, a qual juntamente com a maravilhosa Glória Cristal de *Crueldade mortal* (aqui enalhado há mais de dois anos) foram a dupla das duas únicas verdadeiras belezas de mulher mulata reveladas em qualquer tempo por este nosso tão apregoado cinema pró-África (a sequência final, de Maria Rosa, indo embora da casa maldita, como uma viúva irremediável do forasteiro morto, por si só constituiria um momento de antologia dramática, obediente aos cânones helênicos a fazer todo um filme).

Obra obrigatória.

UMA VITÓRIA DAS MULHERES NO FESTIVAL DE CINEMA DE TEERÃ

Pola Vartuk

Trecho de matéria publicada em *O Estado de S. Paulo*, 21/12/1975, p. 26.



[...]

Quanto a *O Desejo*, que originalmente deveria intitular-se "O Abismo" (certamente um título mais adequado), é preciso dizer que se trata de um dos melhores filmes de Khouri, que aqui volta à sua grande forma. De uma beleza plástica deslumbrante (a fotografia de Antonio Meliande é admirável), sobretudo nos dez primeiros minutos, *O Desejo* constitui uma súpula de todos os filmes anteriores do cineasta, com seus personagens dilacerados entre os impulsos sensoriais e a vontade de transcendência, mas dá um passo além. Filme denso, rebuscado, torturado, quase uma autoconfissão do autor, *O Desejo* pode marcar uma nova etapa na carreira de Khouri.

O DESEJO

José Julio Spiewak

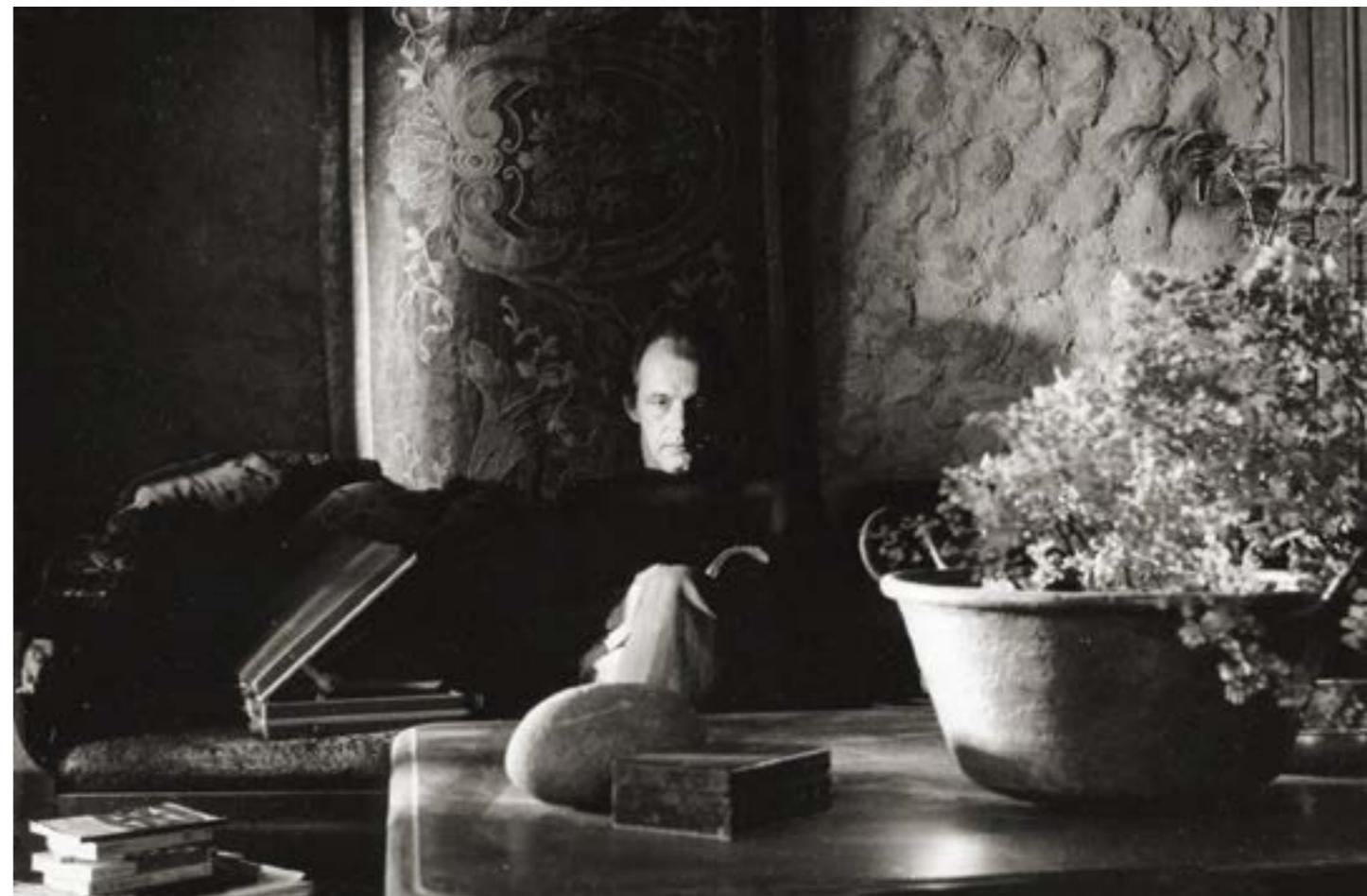
Jornal da Manhã, 20/5/1976, p. 5.

Walter Hugo Khouri é um caso único dentro do cinema nacional. Sem jamais dar a mínima satisfação aos efêmeros modismos que aparecem, sem se deixar pressionar por aqueles que estão sempre querendo bitolar a nossa cinematografia, vem, já através de vários anos, mantendo uma obra coesa, sempre fiel à filosofia pela qual começou a enveredar já em seus primeiros trabalhos e, ao mesmo tempo, sempre avançando para a época.

Neste que é (não contando o episódio que dirigiu em *As Cariocas*) seu 14º, Khouri se apresenta num de seus momentos máximos, como foram antes *Noite Vazia* e *O Corpo Ardente*. Sente-se em *O Desejo* reflexos de muitos de seus trabalhos anteriores, que agora parecem ter sido um caminho percorrido em direção da meta a que acaba de chegar. É como se agora Khouri tivesse chegado a uma conclusão depois de longos estudos de problemas

humanos feitos através de suas fitas anteriores, levando agora às últimas consequências sua dissecação do Mal que o ser humano, consciente ou inconscientemente, traz dentro de si. Sua heroína em *O Desejo* é uma criatura que, seja por egoísmo, seja por vingatividade, seja por instintos perversos que traz ocultos em seu subconsciente, aniquila a tudo e a todos que a cercam, com uma incrível facilidade de apagar da memória todas suas culpas, as quais, entretanto, permanecendo nela recônditas, continuam impelindo-a a repetir seus atos maléficos, como se esta fosse uma pena a que ela está condenada. Até onde a levarão esses instintos destrutivos? Reverterão num processo de auto-destruição? Ou prosseguirá ela em sua trajetória destrutiva sem que mais nada possa detê-la? É uma questão que Khouri deixa em aberto. Mas não permanece em aberto a tese que Khouri transmite através dessa interrogação: a tendência irrefreável do ser humano para destruir seus semelhantes e, ao mesmo tempo, autodestruir-se.

Toda essa tese está colocada em imagem cinematográfica através duma linguagem adulta, sem quaisquer artifícios em busca de brilhantismos. Tem o filme, na verdade, um estilo muito brilhante, mas de um brilho absolutamente funcional, porque decorrente de sua própria essência. Da parte de Walter Hugo Khouri, é uma dessas obras definitivas, como já o foram as citadas *Noite Vazia* e *O Corpo Ardente*, as quais, no momento em que são vistas, fazem-nos pensar se seu realizador, depois de havê-las feito, ainda terá por onde ir mais longe.



Continua sendo Khouri também um dos poucos que, no cinema nacional, sabem compor criteriosamente um elenco. Tendo, no papel principal, aquela que há alguns anos vem sendo sua intérprete mais constante – Lilian Lemmertz – e no papel do médico espírita o mesmo Sérgio Hingst de quem ele próprio já tirou antes tão grande partido em *Estranho Encontro*, *A Garganta do Diabo*, *O Corpo Ardente*, *As Cariocas* e *O Palácio dos Anjos*, Khouri juntou em *O Desejo* àqueles que são indubitavelmente as duas maiores presenças

humanas do nosso cinema. Mas, ao lado desses dois gigantes da expressão que são Lilian Lemmertz e Sérgio Hingst, também não ficam muito para trás o rosto de madona renascentista de Selma Egri e a máscara trágica de Fernando Amaral, sobrando ainda grande margem de destaque para o charme nórdico de Kate Hansen.

É quase certo que durante o ano que corre, *O Desejo* dificilmente encontrará paralelo dentro do nosso cinema.



MORRE WALTER HUGO KHOURI, O CINEASTA DA CONTRACORRENTE

"Ilustrada", Folha de S.Paulo, 28/6/2003, p. 1

CONTEMPORÂNEO DO CINEMA NOVO, DIRETOR FEZ OBRA OPOSTA AO MOVIMENTO

Silvana Arantes

O cineasta Walter Hugo Khouri morreu na madrugada de ontem, aos 74 anos, vítima de um infarto, em sua casa, em São Paulo. Autor de 27 filmes, Khouri foi velado na Cinemateca Brasileira, que suspendeu suas atividades. O enterro estava previsto para as 9h de hoje, no cemitério São Paulo.

A carreira de Khouri foi marcada pela controvérsia com o movimento do cinema novo, nos anos 60, do qual foi contemporâneo, mas discordante.

Enquanto os cineastas cinemanovistas buscavam rompimento de linguagem, quebrando cânones estilísticos e assumindo engajamento político, Khouri retomava tradição clássica e industrial representada pelas produções da Vera Cruz. Com o irmão William Khouri, chegou a assumir a gerência do acervo dos estúdios.



"Khouri tem a importância de ser uma referência contemporânea ao cinema novo, mas alternativa a ele. Talvez a personalidade cinematográfica própria e consistente que construiu ao longo do tempo tenha sido ofuscada justamente por surgir no mesmo momento em que aparecia o cinema novo", diz o cineasta André Klotzel, que estudou a obra de Khouri em curso com o crítico Paulo Emílio Salles Gomes, na Escola de Comunicações e Artes, na USP.

O crítico Jean-Claude Bernardet é exemplo desse embate. "Minhas relações com Khouri foram bastante tensas, porque eu estava mais ligado ao cinema novo, e ele considerava que as pessoas do cinema novo eram seus inimigos e poderiam transformá-lo em vítima", afirma. Mas crítico e cineasta conviveram e travaram inúmeras discussões sobre cinema, frequentemente ambientadas num bar na rua Dom José Gaspar, como lembra Bernardet. Khouri também recebeu o crítico em alguns de seus sets de filmagem.

"Devo a ele parte da minha aprendizagem. E mesmo não sendo pessoalmente grande admirador de sua obra, considero *Noite Vazia* um filme indiscutivelmente importante", afirma Bernardet.

Realizado em 1964 e estrelado por Norma Bengell e Odete Lara, *Noite Vazia* é um expoente na filmografia de Khouri. Filmado em preto-e-branco, narra a perambulação de dois homens (Gabriele Tinti, Mário Benvenuti) numa única noite paulistana, em que saem em busca de prazer. Os dois encontrarão a companhia de Bengell e Lara. "Ele tinha um viés de filmar o mal-estar da burguesia paulista", afirma Alain Fresnot, que ganhou de Khouri seu primeiro emprego. "Junto com [a cineasta] Ana Carolina, fiz a continuidade de *As Amoras*, em 1967. Eu tinha 16 anos", diz Fresnot.

Notório por acolher e apresentar jovens profissionais, Khouri foi também o primeiro a escalar a apresentadora

Xuxa Meneghel num longa *Amor, Estranho Amor* (1982). O filme acabou sendo alvo de disputa judicial. A apresentadora requereu a interdição de suas exibições.

O cineasta Sérgio Bianchi afirma que "Khouri não parecia ter ficado muito machucado pelas mágoas daquela época [refere-se às disputas com os cinemanovistas] e conseguiu produzir quilos de filmes, o que é uma glória". De acordo com a família de Khouri, o cineasta atravessava processo depressivo nos últimos tempos. O infarto o atingiu às 5h, quando tentava ir do quarto à sala de seu apartamento.

REPERCUSSÃO

ODETE LARA, atriz:

Sempre adorei ser dirigida por ele. Noite Vazia (1964) foi um filme importantíssimo para mim. Trabalhamos juntos também em Na Garganta do Diabo (1960). Ele tinha muito cuidado com as atrizes, com a maneira como as fotografava. Todas nós queríamos trabalhar com ele. Era uma pessoa muito delicada. Além disso, eu apreciava seu talento. Estou abatida com isso [a notícia da morte de Khouri].

UGO GIORGETTI cineasta:

Khouri era um gentleman, tinha classe, mesmo num momento em que relacionamentos pessoais, em geral, ficaram meio rudes, cafajestes. Ele não tinha a angústia menor de muitos cineastas, que transforma as relações numa coisa tensa, competitiva. Eu gostava muito dele.

CARLOS REICHENBACH cineasta:

Ele foi não apenas um dos cineastas mais importantes de São Paulo, mas um de seus maiores poetas. Para mim, os seis primeiros minutos de Eros, o Deus do Amor (1981) são o melhor "documentário" já feito sobre São Paulo. Ele nunca abriu mão daquele cinema de uma assinatura tão pessoal, tão particular, muito além do narrativo e que se fez respeitar justamente por causa disso.

ANDRÉ KLOTZEL cineasta:

Ser uma referência contemporânea ao cinema novo e alternativa a ele é seu grande mérito. Ele tem o que, rigorosamente, se pode chamar de uma obra.

COMENTÁRIO

CINEASTA FEZ O QUE QUIS, COMO QUIS

Inácio Araujo

Eu fazia assistência de montagem para Sylvio Renoldi quando Walter Hugo Khouri fez *As Deusas*. Renoldi, grande montador, porém um tanto impaciente com o detalhismo do diretor, deixava-me a horas tantas trabalhar sozinho com o diretor. Khouri, ou Walter, como preferia ser chamado, não economizava trabalho. A cada cena que não lhe parecia bem elaborada, abríamos a lata com o material cortado, buscávamos fotogramas, acrescentávamos alguns centímetros de imagem até que a cena ficasse a contento.

Na época, 1970, pesava sobre Khouri a acusação de "alienado". Houve várias outras acusações semelhantes a essa, que tendiam a diminuí-lo: burguês, imitador de Antonioni etc. O certo é que, burguês ou não, Walter Khouri fez os filmes que quis e como quis. Isto é: tinha completo controle sobre a técnica de um filme. Sabia que efeito pretendia obter da imagem de um rosto e de sua duração, de um acorde musical, de uma determinada luz, de um corte.

Pessoalmente, o trabalho com ele em *As Deusas* foi o mais instrutivo de meus anos de cinema. Não espanta que Glauber Rocha, ainda iniciante, fizesse questão de mostrar um curta-metragem que havia feito a Khouri, que tinha na conta de maior diretor brasileiro.

É verdade que no futuro os dois estariam em campos opostos. Glauber era o líder do cinemanovismo. Khouri, o mais talentoso herdeiro da Vera Cruz. Glauber, o revolucionário, o renovador. Khouri, o reacionário, o imitador de Bergman. Os clichês pegam. Mas é preciso não ter olhos para não enxergar a beleza de *Noite Vazia* (e até mesmo o tanto de crítica social ali). Ou para não se surpreender com a atmosfera fantástica de *Estranho Encontro*.

Walter Khouri fez alguns outros filmes notáveis: *As Amorasas*, *O Anjo da Noite* e *As Filhas do Fogo*. Seu favorito talvez fosse *Corpo Ardente*.

À medida que o sexo se tornou assunto mais frequente nos filmes brasileiros, nos anos 70, Khouri não se apertou: esse era seu território desde os anos 50. Adorava as atrizes, de preferência as bonitas. Adorava colocá-las em destaque, mimá-las. Elas também o adoravam: Odete Lara, Norma Bengell, Lillian Lemmert, Adriana Prieto, Anecy Rocha.

Muito atacado ao longo dos anos 60, aos poucos Khouri foi sendo aceito pela crítica, talvez até pela sua coerência: apesar dos ataques, apesar das mudanças que o tempo impõe, Khouri era de uma fidelidade canina a seus temas, a suas obsessões. Para quem o conheceu, Khouri foi um mestre generoso, sempre pronto a ensinar algo e conversar sobre cinema. Para quem não o conheceu, seus filmes restam como lição: embora tivesse um domínio técnico completo, nunca permitiu que a técnica fosse o fim último de seus filmes.

Em resumo, Khouri foi um mestre e um dos maiores cineastas brasileiros desde os anos 1950.



CINEMA BRASILEIRO PERDE WALTER HUGO KHOURI

Luiz Carlos Merten

“Caderno 2”, O Estado de S. Paulo,
28/6/2003, p. D3.

O diretor, que era tido como o mais paulista dos cineastas e encheu as telas com mulheres deslumbrantes de várias gerações, morreu ontem, em sua casa em São Paulo, aos 74 anos.

Nos últimos anos, sua saúde tinha se deteriorado bastante, mas Walter Hugo Khouri ainda tinha planos de voltar aos sets de filmagem. Dois projetos o arrebatavam. Um chamava-se *Luz*, o outro, *Fuoco*, assim mesmo, em italiano. Khouri queria reatar com as próprias origens italianas, ele que também era descendente de libaneses, contando essas histórias sobre o fogo interior que sempre consumiu suas personagens, sobre a busca da luz. Os dois filmes estão agora condenados a não sair do papel. O mais paulistano dos cineastas – só o Luiz Sérgio Person de São Paulo S.A. poderia disputar o posto com ele – morreu na madrugada de ontem em sua casa na região central de São Paulo. Tinha 74 anos. Por volta das 5 horas, Khouri acordou e disse que queria ir para a sala. Amparado pela mulher, Nadir, avançou pelo corredor, mas não chegou à poltrona preferida. Caiu de joelhos, vítima de um ataque do coração.

“Ele estava bem, está sendo um choque para a gente”, informa a nora do cineasta, Rosana. “Havia superado a depressão, estava animado, mesmo que tivesse se isolado. Quase não saía mais, considerava sua obra encerrada, dizia que já tinha feito muita coisa”, acrescenta a dedicada mulher de Khouri, Nadir. O corpo foi velado desde as 16 horas de ontem, na Cinemateca Brasileira, no antigo Matadouro (Largo Senador Raul Cardoso, 207). O enterro está marcado para hoje, às 10 horas, no Cemitério São Paulo. A morte anunciada de Khouri reabre um debate que se faz necessário, sobre a importância desse autor tão vilipendiado pela geração do Cinema Novo. Khouri nasceu em São Paulo, em 1929. Tinha 24 anos e ainda cursava a Faculdade de Filosofia, quando começou a trabalhar na antiga TV Record e a escrever, no Suplemento Literário do *Estado*, sobre diretores como Ingmar Bergman, Josef Von Sternberg e Fritz Lang. Logo em seguida participou da experiência da Vera Cruz, ajudando a preparar a produção de *O Cangaceiro*, de Lima Barreto. Realizou seu primeiro filme em 1952-53, mas hoje restam apenas fragmentos de *O Gigante de Pedra*. Em 1957, com *Estranho Encontro*, ocorre o verdadeiro início de sua carreira, encerrada com *Paixão Perdida*, em 1998.

Quando Khouri começou a filmar, Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos, influenciados pelo neorealismo, estavam lançando os fundamentos do Cinema Novo, com obras como *Rua sem Sol*, *Rio 40 Graus* e *O Grande Momento*. E aí vinha aquele intelectual paulistano com seus filmes bergmanianos. Khouri foi chamado de “alienado”. A acusação o perseguiu durante boa parte de sua carreira. Os primeiros filmes revelam, realmente, a influência de Bergman. *Na Garganta do Diabo*, de 1959, possui seqüências inteiras que parecem saídas de *Noites de Circo*, o clássico bergmaniano do começo dos anos 1950. E, então, em 1964, Khouri deu a grande guinada. Fez *Noite Vazia*, assimilando nova influência, a de Michelangelo Antonioni. O filme com Norma Bengell e

Odete Lara revelou o amadurecimento do diretor, que dominava as artes do roteiro e da realização, superando os erros de seu filme anterior, *A Ilha*, de 1962, que foi, mesmo assim, um dos maiores êxitos de sua filmografia de 26 títulos.

Khouri traçava um retrato da solidão urbana por meio do envolvimento de duas prostitutas com os personagens de Gabriele Tinti e Mario Benvenuti. Nas entrelinhas, o filme expõe o vazio existencial e a miséria moral de uma burguesia tão endinheirada quanto alienada. Apesar da beleza do filme – que também absorve a influência de Alain Resnais na extraordinária cena em que Norma Bengell viaja na memória e evoca os bolinhos que sua mãe fritava, nas tardes chuvosas de sua infância, o diretor continuou sendo criticado, pelo que muitos intelectuais de esquerda, ligados ao Cinema Novo, consideravam a alienação do próprio cineasta face às questões políticas que sacudiam o País.

No ano seguinte, com *O Corpo Ardente*, Khouri realiza seu filme mais pessoal e autoral. Ainda existe uma influência de Antonioni, mas a história da paulistana, interpretada por Barbara Laage, que sobe a serra e termina se identificando com um cavalo – que representa o instinto animal e a vitalidade que ela, no fundo, reprime –, marca um novo acontecimento em sua carreira. A partir daí e definitivamente, danem-se os cinemanovistas, Khouri é um dos grandes do cinema brasileiro. Você poderá confirmá-lo na segunda-feira, no Canal Brasil, que anuncia na segunda-feira, a partir das 21 horas, uma maratona formada por *Forever*, *Eu, O Último Êxtase*, *O Convite ao Prazer* e *As Deusas*.



REPERCUSSÃO

Fiquei muito abalada com a notícia. Com Walter, fiz filmes importantes (como Noite Vazia) que me abriram as portas na Europa. Era um homem delicado, amoroso, e um diretor seguro, que amava as mulheres e jamais gritava durante as filmagens, mesmo nos momentos mais tensos. Eu adorava acompanhá-lo em restaurantes japoneses, seus preferidos, e foi ele quem organizou a festa do meu casamento, que aconteceu nos estúdios da Vera Cruz. Walter cuidou do cenário, que era uma igreja, e os técnicos foram as testemunhas.

NORMA BENGELL, atriz e diretora

Sem o Walter, perdemos o terceiro grande artista que retratava São Paulo de forma pessoal, depois de Luiz Sérgio Person e Roberto Santos. Estamos perdendo os grandes autores, que deixavam uma marca pessoal e intransferível em sua obra. O cinema de Walter Hugo Khouri tem uma aproximação muito grande com outras artes, em especial a pintura de Magritte e de Mario Gruber. Assim, os primeiros cinco minutos de Eros, o Deus do Amor são, para mim, o maior inventário de melancolia de São Paulo por sua plasticidade. São imagens marcantes, em que Walter vira a alma do avesso. Já em As Filhas do Fogo, ele faz o melhor filme do gênero fantástico do Brasil. Ele também não abria mão de sua dramaturgia, que era próxima da filosofia existencial e do erotismo. Walter não fazia o cinema pelo cinema, pois, como era um autor, atingia uma dimensão superior.

CARLOS REICHENBACH, cineasta

A notícia me surpreendeu, embora o que me diziam é que ele já não estava bem. Fica, no entanto, a lembrança de uma pessoa doce, compreensiva, que adorava trabalhar com o cinema. Walter tinha um relacionamento admirável com toda a equipe durante as filmagens. Ele se preocupava com tudo, especialmente com a exposição dos atores. Assim, ele cuidava de todos os detalhes do que interferiria no resultado final, como a fotografia. Também era exigente com os atores, mas jamais com palavras duras. Fiz, com ele, dois filmes, Na Garganta do Diabo e Noite Vazia, que foram decisivos em minha carreira, em especial este último. Lamento não ter mantido mais contato com ele nos últimos anos, mas, apesar da tristeza, provavelmente ele foi para um mundo melhor do qual hoje vivemos.

ODETE LARA, atriz e escritora

Gostava muito do Walter, uma pessoa muito agradável, afável. Não havia tensão no relacionamento com ele. Essas características são muito mais importantes do que tudo o que ele fez para o cinema. Sinto muito por ele, principalmente porque o Walter era um cineasta com quem você pode rir e conversar sobre uma série de coisas além do cinema. Um profundo conhecedor de literatura, música, basta observar as trilhas de seus filmes, que demonstram muito bem isso. Foi uma perda.

UGO GIORGETTI, cineasta

Posso dizer que a dor é grande pela perda de um mestre. Todos nós sentimos muito. O cinema vai sentir muito. Agradeço pela obra que ele nos deixou, um trabalho de grande peso para o cinema brasileiro."

LAIS BODANZKY, cineasta

Foi um cineasta que deixou marcas memoráveis para o cinema brasileiro. Sem dúvida alguma é uma grande perda.

TATA AMARAL, cineasta

PRÊMIOS

Prêmio de Melhor Roteiro do Festival Internacional de Mar del Plata pelo filme *Na Garganta do Diabo*, em 1960

Menção Especial no Festival de Santa Margherita Ligure, pelo filme *Na Garganta do Diabo*, em 1960.

Dez Prêmios Saci, nas categorias de argumentista, roteirista, diretor, produtor e montador, pelos filmes *O Gigante de pedra*, *Estranho Encontro*, *Na Garganta do Diabo*, *A Ilha*, *Noite Vazia*, *O Corpo Ardente*.

Prêmio Instituto Nacional de Cinema e Coruja de Ouro, como melhor diretor nos anos 1966, 1967 e 1972, pelos filmes *O Corpo Ardente*, *As Amoras* e *As Deusas*.

Doze Prêmios Governador do Estado de São Paulo, como argumentista, roteirista, diretor e produtor, pelos filmes *Estranho Encontro*, *Fronteiras do Inferno*, *A Ilha*, *Noite Vazia*, *O Corpo Ardente*, *As Amoras*, *O Palácio dos Anjos*, *O Último Êxtase* e *Paixão e Sombras*.

Prêmio Vittorio de Sica, no Festival de Sorrento, Itália, pelo conjunto da obra, em 1988.

Prêmio do júri no Festival Internacional de Sitges, Espanha, pelo filme *O Anjo da Noite*, em 1974.

Três Prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1973, 1974 e 1981, pelos filmes *O Último Êxtase*, *O Anjo da Noite* e *Eros, o Deus do Amor*.

Prêmio Fábio Prado de Literatura para roteiros por *A Ilha*, em 1963.

Menção Honrosa na Semana Internacional de Cine en Color de Barcelona, pelo filme *As Deusas*, em 1972.

Nove Prêmios Cidade de São Paulo, da municipalidade paulista, em diversas categorias entre 1958 e 1968.

Prêmio Governador do Estado de Melhor Argumento, para *Amor Voraz*, em 1984.

Prêmio Samburá no Fest-Rio Fortaleza, em 1989, pelo conjunto da obra.

Prêmio Oscarito da Fundação Cultural Banco do Brasil.

Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, do Ministério da Cultura, com o roteiro de *Paixão Perdida*, em 1994.

Prêmio Riofilme, por *Paixão Perdida*, em 1995.

Premiação no Programa de Integração Cinema-TV/Coprodução com a TV Cultura, para *Paixão Perdida*, em 1996.

* Fonte: Acervo Walter Hugo Khouri



PROGRAMAÇÃO

| QUINTA 10 | SEXTA 11 | SÁBADO 12 | DOMINGO 13 |
|--|--|-----------|--|
| 20H • ÁREA EXTERNA NOITE VAZIA 98 MIN • 35MM | 19H NA GARGANTA DO DIABO 90 MIN • DCP | | 16H AS DEUSAS 97 MIN • DIGITAL |
| | 21H O GIGANTE DE PEDRA 50 MIN • 35MM | | 18H ESTRANHO ENCONTRO 92 MIN • 35MM |
| | | | 19H45 A ILHA 113 MIN • DCP |

| QUINTA 17 | SEXTA 18 | SÁBADO 19 | DOMINGO 20 |
|---|---|--|---|
| 19H O DESEJO 99 MIN • DCP | 18H30 AS FERAS 107 MIN • 35MM | 16H AS FILHAS DO FOGO 93 MIN • DIGITAL | 16H PAIXÃO PERDIDA 91 MIN • 35MM |
| 21H O CORPO ARDENTE 98 MIN • 35MM | 20H40 EROS, O DEUS DO AMOR 115 MIN • DCP | 18H O PALÁCIO DOS ANJOS 114 MIN • DCP | 17H45 PAIXÃO E SOMBRAS 98 MIN • DCP |
| | | | 20H30 AS AMOROSAS 104 MIN • 35MM |

RETROSPECTIVA WALTER HUGO KHOURI

CINEMATECA
BRASILEIRA
SOCIEDADE AMIGOS
DA CINEMATECA

ministra de estado da cultura

Margareth Menezes

secretária do audiovisual

Joelma Oliveira Gonzaga

diretora de preservação

e difusão

Daniela Fernandes

presidente do conselho

de administração

Carlos Augusto Calil

diretoria

diretora geral

Maria Dora Genis Mourão

diretora técnica

Gabriela Sousa de Queiroz

diretor administrativo-financeiro

Marco Antonio Leonardo Alves

curadoria

César Turim

Donny Correia

catálogo e exposição

projeto gráfico | diagramação

Ruth Klotzel | Estúdio Infinito

editoração | tratamento de imagens

Antonio Kehl

gerências

difusão

César Turim

centro de documentação

Gabriela Sousa de Queiroz

preservação de filmes

Nathália Colsato Prado

laboratório

Rodrigo F. C. de Mercês

administração financeira

Renata Prioste Lima

manutenção

Magno W. O. Masseno

equipe da mostra

difusão

Alexandro Nascimento Genaro

Elissandro dos Santos

Gabriel Machado Barbosa

Nayla Guerra

Roberto Soares

Ronald Alves Larussa

preservação

Alexandre Malta

Carolina Vergotti Ferrigno

Fernanda da Rocha Parrado

Fernanda Porto Gonzalez

Guilherme Maggi Savioli

Heloyne Fernandes Cruz

Leticia da Silva Rocha

Jorge D'Angelo

Marcelo Bueno Curvo

Maria Aparecida dos Santos

Tessa Freitas

laboratório

Antonio Galdino

Caroline Nascimento

Cinara Dias

Enzo Lorenzetti

Francisco Carreiro

Jeronimo Soffer

Jesus Fernandez

Jorge Yokayama

Julhia Quadros

Luisa Malzoni

Luiz Pereira Pinto

Maria Aparecida dos Santos

Mariana Rosim

Priscila Cavichioli

William Plotnick

centro de documentação

Caio Brito

Dione Queiroz

Giuliana Ghiraldelli

Ricardo Moraes

Rodrigo Archangelo

comunicação

Celso Filho

Gustavo Seiji Araujo Serikawa

João Pedro A. de Oliveira

assessoria de imprensa

Margarida Oliveira e Carolina

Moraes | Trombone Comunica

apoio

Acervo Walter Hugo Khouri

Wagner Khouri

agradecimentos

Alfredo Sternheim (in memoriam)

Ana Amorim

Correio da Manhã

Daniel Salomão Roque

Luciano Ramos

Luiz Joaquim

Marcelo Ribeiro

Monique Lafond

Nicole Puzzi

Paulo Henrique Silva

Wilfred Khouri

Marcelo Ribeiro

Monique Lafond

Nicole Puzzi

Paulo Henrique Silva

Wilfred Khouri

acorda logo que eu tenho que

3118

uma vez que eu te chamo.

ou sair.

3178

ninguem com ar mais imbecil

ocê quando acorda.

3249

que acabar com esta folga de

330 3198



CINEMATECA
BRASILEIRA
LARGO SENADOR
RAUL CARDOSO 207
SÃO PAULO SP
11 5906 8100
CINEMATECA.ORG.BR



cinemateca brasileira



sociedade amigos da cinemateca
organização sem fins

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO