



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS REITOR JOÃO DAVID FERREIRA LIMA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

TOBIAS NUNES CORDOVA

**TRADUZINDO ANA: OLHARES SOBRE A ÂNIMA NO CINEMA DE
WALTER HUGO KHOURI**

Florianópolis
2026

TOBIAS NUNES CORDOVA

**TRADUZINDO ANA: OLHARES SOBRE A ÂNIMA NO CINEMA DE
WALTER HUGO KHOURI**

Tese submetida ao Programa de pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do título de doutor em estudos da tradução.

Orientador: Prof. Dr. André Cechinel
Coorientadora: Prof^a Dr^a Clelia Maria de Lima Mello e Campigotto

Florianópolis
2026

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Nunes Cordova, Tobias

TRADUZINDO ANA: : OLHARES SOBRE A ÂNIMA NO CINEMA DE
WALTER HUGO KHOURI / Tobias Nunes Cordova ; orientador,
André Cechinel , coorientadora, Clelia Maria de Lima Mello
e Campigotto , 2026.

316 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2026.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Cinema brasileiro e tradução
. 3. Walter Hugo Khouri . 4. Tradução e imagem . 5. Imagem
e feminismos. I. Cechinel , André . II. de Lima Mello e
Campigotto , Clelia Maria . III. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução. IV. Título.

TOBIAS NUNES CORDOVA

**TRADUZINDO ANA: OLHARES SOBRE A ÂNIMA NO CINEMA DE
WALTER HUGO KHOURI**

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado em 15 de dezembro de 2025 pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Donny Correia da Silva, Dr.
Centro Universitário Belas Artes

Prof. Rodrigo Garcez da Silva, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. José Rodrigo das Neves Gerace, Dr.
Universidade Federal de Minas Gerais

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em estudos da tradução.



Documento assinado digitalmente

ANDREIA GUERINI

Data: 02/03/2026 15:19:21-0300

CPF: ***.979.469-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Coordenação do Programa de pós-graduação



Documento assinado digitalmente

Andre Cechinel

Data: 02/03/2026 12:56:51-0300

CPF: ***.793.329-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. André Cechinel, Dr.
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina



Documento assinado digitalmente

CLELIA MARIA LIMA DE MELLO E CAMPIGOTTO

Data: 23/02/2026 19:05:49-0300

CPF: ***.774.008-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof^ª Clelia Maria Lima de Mello e Campigotto, Dr^ª.
Coorientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, 2026

Este trabalho é dedicado à memória de Walter Hugo Khouri e seu valioso legado para as artes e para o cinema brasileiro. Uma memória viva e reavivada.

Que possa contribuir com redescobertas e novos olhares para a obra desse cineasta único. E também uma homenagem pessoal às mulheres atrizes brasileiras que trabalharam no cinema khouriano e o fascínio hipnótico de que são capazes. Com minha admiração e encanto.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Lúcia de Fátima e Carlos Roberto, o agradecimento essencial pelo que apreendi enquanto exemplo, vida, valor e educação, ao estímulo constante de seguir acreditando no que carrego como potencial, como alguém capaz. Aprendo com quem me nomeou a sensibilidade de acreditar, continuar tentando e, sobretudo, concretizar minhas vontades em projeção com calma e paciência, duas palavras que celebram a união das duas pessoas que me são base, da qual sou galho em ramificação.

Meu irmão Douglas pela lucidez e racionalidade que às vezes falham em mim, tua visão panorâmica e de amplitude também contribuem para o reconhecimento de mim enquanto alguém em percepção, o modo como você me vê e como compartilha isso é revelador e tem muito significado.

Aos amigos essenciais de conforto, descontração e principalmente escuta: Amanda Justo, Vanessa Grando, Anna Lia Sant'anna, Kevin Silva, Rafael Saldanha, Stela (Miranda) Rufine, Ará Candio (irmã), Tavares (Tavs), Beatrice (Bein) Gambarotto, Igor Maltempi, Pâmela Mazzucatto, Nívea (Maria) Wp, em mais de uma ocasião vocês foram provocadores (e pacientes) quanto ao exercício que foi escrever sobre as mulheres de Khouri e meus momentos monotemáticos. Vocês foram, cada um em sua individualidade, determinantes em muitos pontos desse processo, acompanharam e se permitiram ser inseridos no universo khouriano à luz da galáxia sedutora e brilhante de nome Ana. E presenciaram, por meio da disponibilidade generosa, todo o encantamento que exala de mim quando se trata desse universo. Agradeço mais do que pontualmente essas provocações, o convívio, a construção de narrativas e a fabricação de tantas memórias que extrapolam essa fase. A gente não cresce nem se desenvolve sozinho, sem troca. Estou irrigado e nutrido, essa tese é um dos frutos, a materialização de que os encontros são capazes, e isso não é individual, individual é palavra, é coisa reservada para a escrita. E tanto foi dito nesse meio tempo, como um processo de estruturação de ideias. “Se projetar e fluir”. Ao queridíssimo amigo Raphael Schoroder pelas articulações pontuais de contribuição e acesso a uma fonte rica e diretamente ligada a Khouri. À professora e mentora Clélia Mello por acreditar no projeto e ser a guia na viabilização dele. Teu olhar parceiro, incentivador e desconstruído tornaram o processo de pesquisa ainda mais curioso e único, sou bastante feliz com a parceria que mantemos desde o mestrado, amadureci muito quando se trata de desenvolver uma pesquisa acadêmica permeada pelas artes e pela sensibilidade, e parte disso reaprendi com você!

Ao professor André Cechinel por topar assumir os comandos não só burocráticos, mas de condução prática, também acreditando no potencial do que proponho, entendendo o significado pessoal que tudo isso tem para mim e, principalmente, pela partilha lúcida das interdisciplinaridades na tradução. Contribuição das mais afortunadas, um ganho sem qualquer dúvida.

Ao professor e mestre Rodrigo Garcez, por ser bastante simbólico na minha trajetória. São muitas as contribuições, algumas até involuntárias. Ter você e parte do teu repertório como referências-guia desde os tempos da graduação, com as pesquisas da iniciação científica, a co-orientação no TCC cujo objeto também era o Khouri e agora aqui, como avaliador e membro da banca, é afetivo e muito marcante, para dizer também, um luxo!

Ao querido pesquisador e parceiro khouriano Donny Correia pela generosidade, o pronto aceite em contribuir com essa pesquisa, além da abertura para troca de visões e leituras de um universo tão singular – e complexo – como o deste senhor Walter Hugo Khouri. Ter próximos os pares e seus objetos de pesquisa complementares aos nossos só enriquece e favorece as trocas, promove diálogo e também impulsiona a difusão daquilo que nos acessa. Temos o cinema do mestre em comum, e acredito que nossos olhares sobre todo esse valioso material tem como percurso natural, enaltecer a figura de uma direção sensível no cinema, e manter vivo, de algum modo, seu legado.

Rodrigo Gerace pelo trabalho competente e o olhar afetivo sobre o cinema mundial, acredito que tua colaboração como avaliador dessa pesquisa tenha contribuições de expansão e agradeço também pelo pronto aceite em fazer parte desse percurso, significa muito!

Às atrizes Nicole Puzzi, Paula Burlamaqui e Vera Fischer pela atenção dada, escuta e apoio pontuais e celebrativos. Kate Hansen pela atenção e disponibilidade, em mais de uma ocasião, troca aberta e riquíssimo relato. E um agradecimento especial a Selma Egrei, também pela disponibilidade e o precioso tempo num encontro marcante, esclarecedor e acima de tudo inspirador, ao qual sou emocionalmente grato, sou um fã emocionado! O brilho das luzes da nossa conversa, espero, possa ser identificado ao longo desse texto. Outro dos luxos que tive durante esse percurso marcante pelos caminhos que eu fui motivado a explorar. As mulheres do Khouri marcaram presença física! E isso agrega muito valor.

A Walter Hugo Khouri e toda sua energia (onde estiver), obra e sensibilidade. A imagem de emoção em transferência encontrou via de acesso aqui e reverbera insistentemente. Que essa pesquisa possa ser uma homenagem digna, não só como modo de reconhecimento individual de um espectador emotivo, mas como modo expressão diante de um conjunto de obra de contornos universais.

Muito obrigado!!!

Acho que tenho de levar minha expressão às últimas consequências. Deixar emergir meu inconsciente, fazer o que me vem e ser verdadeiro. Não importa o resultado.

Walter Hugo Khouri, 1984.

Recuso-me a escolher entre a orgia e a ascese, mesmo que o preço seja um tormento contínuo.

Stig Dagerman, 1952.

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida [...]. Ao mesmo tempo em que temos o desejo angustiado da duração desse perecimento, temos a obsessão de uma continuidade primeira que nos une geralmente ao ser.

Georges Bataille, 1957.

RESUMO

A partir dos diversos modos de traduzir — no âmbito da tradução intersemiótica interartes e dos estudos de autores como Julio Plaza e Peter Torop — esta pesquisa se sustenta no cinema singular de Walter Hugo Khouri, marcado por um repertório artístico, teórico e estético presente ao longo de todo o conjunto de obra. O foco desta tese recai sobre a personagem Ana, figura recorrente em quatorze dos vinte e cinco filmes dirigidos pelo cineasta. O modo único como as mulheres são traduzidas pela perspectiva do referencial teórico e criativo no cinema de Khouri, um cineasta reconhecido pelo seu primor estético e densidade filosófica nas imagens, são impulsos de investigação para traçar paralelos e lançar mais luz a um conjunto de obra importante dentro da cinematografia nacional que sofreu certo apagamento e lentamente foge do esquecimento. O interesse em questões existenciais, a admiração e fomento ao trabalho de atrizes e o zelo com as imagens femininas postas na tela são características que lhe renderam o título de cineasta das mulheres no Brasil. A tese traduz, investiga e analisa o percurso da personagem Ana, fragmentada nos quatorze filmes, observando suas características em cada um deles a fim de uni-las e esboçar sua concepção e representatividade pelo viés dos estudos tradução a partir das influências e referenciais estéticos e teóricos de Khouri. Além de apresentá-la como possível alter ego feminino — manifestação feminina — a ânima do criador, um homem cis, heterossexual, branco, cujo ponto alto e de consolidação da carreira cinematográfica se encontra com um período de produção de filmes bastante rica e contínua no cinema brasileiro, onde a imagem da mulher, num contexto de exploração do erotismo é vista como produto de estímulo ao sucesso das bilheterias. Foi também durante esse período de popularização no cinema, por meio da releitura dos hábitos e tradições culturais brasileiras em meio à liberação de costumes que Walter Hugo Khouri também se destaca, e na contracorrente, deixa uma marca única e um legado quase escondido pronto para ser redescoberto e revisto por vieses atuais e bastante pertinentes. O resgate das personagens femininas de Khouri segue relevante e encontra pontos de discussão com os dilemas universais da humanidade.

Palavras-chave: Cinema brasileiro e tradução; Walter Hugo Khouri; Tradução e imagem; Imagem e feminismos.

ABSTRACT

Based on the various ways of translating — in the field of inter-semiotic inter-arts translation and the studies of authors such as Julio Plaza and Peter Torop — this research is based on the unique cinema of Walter Hugo Khouri, marked by an artistic, theoretical and aesthetic repertoire present throughout his entire body of work. The focus of this thesis is on the character Ana, a recurring figure in fourteen of the twenty-five films directed by the filmmaker. The unique way in which women are portrayed from the perspective of the theoretical and creative framework in Khouri's cinema, a filmmaker renowned for his aesthetic excellence and philosophical depth in his images, are the driving forces behind this research, which aims to draw parallels and shed more light on an important body of work within Brazilian cinema that has suffered a certain obscurity and is slowly escaping oblivion. His interest in existential issues, his admiration and promotion of the work of actresses, and his zeal for the images of women on screen are characteristics that have earned him the title filmmaker of women in Brazil. The thesis translates, investigates, and analyses the journey of the character Ana, fragmented across fourteen films, observing her characteristics in each of them in order to unite them and outline her conception and representativeness through the lens of translation studies based on Khouri's aesthetic and theoretical influences and references. In addition to presenting her as a possible female alter ego - female manifestation – the creator's soul anima, by the creator, a cisgender, heterosexual, white man, whose career peak and consolidation in cinema coincided with a period of rich and continuous film production in Brazilian cinema, where the image of women, in a context of erotic exploitation, was seen as a product that stimulated box office success. It was also during this period of popularisation in cinema, through the reinterpretation of Brazilian cultural habits and traditions amid the liberalisation of customs, that Walter Hugo Khouri also stood out, going against the grain and leaving a unique mark and an almost hidden legacy ready to be rediscovered and revisited through current and highly relevant lenses. The revival of Khouri's female characters remains relevant and encounters points of discussion with the universal dilemmas of humanity.

Keywords: Brazilian cinema and translation; Walter Hugo Khouri; Translation and image; Image and feminisms.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do disco da trilha sonora do filme <i>Eros, o Deus do Amor</i> , da <i>Traditional Jazz Band</i> , 1981.....	25
Figura 2 - Contracapa do disco da trilha sonora do filme <i>Eros, o Deus do Amor</i> , da <i>Traditional Jazz Band</i> , 1981.....	26
Figura 3 - Capa do disco com a trilha sonora do filme <i>Eu</i> , 1987.....	27
Figura 4 - Contra capa do disco com a trilha sonora do filme <i>Eu</i> , 1987.....	28
Figura 5- Cartaz original do filme <i>As Amoras</i> , 1968.....	46
Figura 6 - Anecy Rocha como Ana em <i>As Amoras</i> , 1968.....	50
Figura 7 - Cartaz original do filme <i>As Deusas</i> , 1972.....	62
Figura 8 - Kate Hansen como Ana em <i>As Deusas</i> , 1972.....	64
Figura 9 - Cartaz original do filme <i>O Anjo da Noite</i> , 1974.....	72
Figura 10 - Selma Egrei como Ana em <i>O Anjo da Noite</i> , 1974.....	78
Figura 11 - Cartaz original do filme <i>O Desejo</i> , 1975.....	85
Figura 12 - Selma Egrei como Ana Maria em <i>O Desejo</i> , 1975.....	87
Figura 13 - Cartaz original do filme <i>Paixão e Sombras</i> , 1977.....	102
Figura 14 - Monique Lafond como Ana em <i>Paixão e Sombras</i> , 1977.....	112
Figura 15 - Cartaz original do filme <i>As Filhas do Fogo</i> , 1978.....	117
Figura 16 - Rosina Malbouisson como Ana em <i>As Filhas do Fogo</i> , 1978.....	124
Figura 17 - Cartaz original do filme <i>O Prisioneiro do Sexo</i> , 1979.....	133
Figura 18 - Sandra Bréa como Ana em <i>O Prisioneiro do Sexo</i> , 1979.....	134
Figura 19 - Cartaz original do filme <i>Convite ao Prazer</i> , 1980.....	142
Figura 20 - Sandra Bréa como Ana em <i>Convite ao Prazer</i> , 1980.....	150
Figura 21 - Renée de Vielmond como Ana em <i>Eros, o Deus do Amor</i> , 1981.....	161
Figura 22 - Denise Dummont como Ana em <i>Eros, o Deus do Amor</i> , 1981.....	162
Figura 23 - Christiane Torloni como Ana em <i>Eros, o Deus do Amor</i> , 1981.....	162
Figura 24 - Cartaz original do filme <i>Amor estranho Amor</i> para exibição nos cinemas, 1982.....	168
Figura 25 - Cartaz do filme <i>Amor estranho Amor</i> alterado para divulgação e vendas no formato VHS, década de 1980.....	169
Figura 26 - Vera Fischer como Ana em <i>Amor estranho Amor</i> , 1982.....	173
Figura 27 - Cartaz original do filme <i>Amor Voraz</i> , 1984.....	182
Figura 28 - Vera Fischer como Ana em <i>Amor Voraz</i> , 1984.....	187

Figura 29 - Cartaz de divulgação internacional de <i>Forever: juntos para sempre</i> , 1991	195
Figura 30 - Gioia Scola como Ana em <i>Forever: juntos para sempre</i> , 1991	204
Figura 31 - Cláudia Liz como Ana em <i>As Feras</i> , 1994/2001.....	211
Figura 32 - Cartaz original do filme <i>As Feras</i> , 1994/2001	224
Figura 33 - Mylla Christie como Ana em <i>Paixão Perdida</i> , 1999	233
Figura 34 - Capa original da trilha sonora de <i>Paixão Perdida</i> , 1999.....	235
Figura 35 - Contracapa original com os títulos das faixas da trilha sonora de <i>Paixão Perdida</i> , 1999.	236
Figura 36 - Encontro com Kate Hansen em 2022.	295
Figura 37 - Encontro com Kate Hansen em 2024.	296
Figura 38 - Encontro com Nicole Puzzi em 2024.	297
Figura 39 – Conversa com Selma Egrei em 2024.....	298
Figura 40 - Encontro com Selma Egrei em 2025.	299
Figura 41 - Encontro com Vera Fischer em 2023.	300
Figura 42 - Encontro com Paula Burlamaqui em 2023	301
Figura 43 - Encontro com Julia Lemmertz em 2025.....	302

SUMÁRIO

1	PRÓLOGO E CRÉDITOS INICIAIS	5
1.1	ALTER EGO FEMININO? O PERCURSO DE ANA NA FILMOGRAFIA DE KHOURI - A ÂNIMA EM PROJEÇÃO	16
2	WALTER HUGO KHOURI O CINEASTA DAS MULHERES.....	31
2.1	Atrizes e mulheres: o olhar de Khouri e a valorização feminina no cinema brasileiro	35
3	ANA'S EM ARGUMENTO.....	39
3.1	Ana em <i>As Amoras</i> (1968)	46
3.2	Ana em <i>As Deusas</i> (1972)	60
3.3	Ana em <i>O Anjo da Noite</i> (1974).....	71
3.4	Ana em <i>O Desejo</i> (1975)	82
3.5	Ana em <i>Paixão e Sombras</i> (1977).....	102
3.6	Ana em <i>As Filhas do Fogo</i> (1978)	116
3.7	Ana em <i>O Prisioneiro do Sexo</i> (1979)	131
3.8	Ana em <i>Convite ao Prazer</i> (1980).....	141
3.9	Três Anas em <i>Eros, o Deus do Amor</i> (1981).....	157
3.10	Ana em <i>Amor estranho Amor</i> (1982)	167
3.11	Ana em <i>Amor Voraz</i> (1984).....	179
3.12	Ana em <i>Forever: juntos para sempre</i> (1993).....	195
3.13	Ana em <i>As Feras</i> (1994/2001).....	211
3.14	Ana em <i>Paixão Perdida</i> (1999).....	229
4	TRADUÇÃO, LINGUAGEM E CENA: BIFURCAÇÕES E INTERDISCIPLINARIDADES NO CINEMA E NA TRADUÇÃO.....	237
4.1	A personagem traduzida: Ana inserida na possível tradução cultural de uma época? A condição da mulher-atriz em perspectiva	244
	CONSIDERAÇÕES E CRÉDITOS FINAIS	255
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS E CONSULTADAS	263
	REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	269

ANEXOS	272
CONVERSA COM SELMA EGREI	272
AS MULHERES DO KHOURI E EU: UMA AMOSTRA AFETIVA E DE ENCANTO	295

APRESENTAÇÃO CONFESSIONAL: ENTRE O ACASO E A INQUIETAÇÃO

Eu, cinéfilo precoce, curioso, lia tudo o que estava ao meu alcance sobre cinema mundial, seja nas revistas da banca ou nos catálogos nas videolocadoras, e numa madrugada fui surpreendido. Passando distraidamente os canais enquanto a fita rebobinava, para não tomar multa na devolução, logo depois de ter terminado uma maratona de filmes em VHS, um dos entretenimentos a que mais me dedicava em São Joaquim, pequena cidade no interior e no ponto mais alto do estado de Santa Catarina, onde nasci e morei até os 14 anos de idade. Na mudança de canais, com o sono ainda distante, e uma madrugada inteira e silenciosa (gosto de apreciar isso até hoje) para apreciar, peguei a abertura de um programa, hoje extinto, chamado *Cadernos de Cinema*, apresentado pela jornalista Vera Barroso na TV Brasil. A apresentação me segura antes de mudar de canal mais uma vez, aí fiquei, curioso e atento. “Vamos ver o que é”. Pensei. O ano era 2002, e no episódio daquela noite o programa exibiria *As Deusas*, filmado em 1972 por um tal Walter Hugo Khouri que eu supus ser um cineasta estrangeiro. Para quem fazia garimpo na locadora, fugindo da seção de lançamentos e vasculhando acervos, ganhar um filme desconhecido assim de surpresa e na TV aberta foi coisa marcante. Desconfiado fui tentando entender qual era a do programa. A presença de convidados que tinham alguma ligação com o diretor era anunciada numa mesa, ao lado da apresentadora, com a finalidade de debater o filme após a exibição, o que tornou ainda mais interessante e curioso, já que nunca tinha visto nada que se assemelhasse na TV aberta. Assim que o filme e os debatedores são brevemente apresentados, a sessão começa, sem interrupção ou cortes para comerciais, um feito incomum na TV aberta e nova surpresa, já que também nunca tinha dado muita atenção ao canal. Fiquei fã e assíduo na programação após essa experiência, e disso surgem também experiências memoráveis e acúmulo de referências absorvidas dos programas apresentados pelo ator Sérgio Britto; pelo também ator Michel Melamed (o saudoso programa *Recorte Cultural*); pela ensaísta e pesquisadora do audiovisual brasileiro Ivana Bentes (num programa – *Curta Brasil* - exclusivamente sobre a arte cinematográfica em um contexto geral, com forte apelo às produções brasileiras nos formatos média e curta metragem); além do icônico *Sem Censura*, até hoje no ar, e na época apresentado pela jornalista Leda Nagle. Lembro-me de ficar empolgado com a diversidade de temas discutidos na bancada, bem como a diversidade dos convidados, nem sempre famosos ou conhecidos da grande mídia. Atualmente conduzido pela atriz e apresentadora Cissa Guimarães, mantém a clássica estrutura com atualizações e exibição diária, com reapresentação aos fins de semana, sigo acompanhando. Aprendi foi muito, e desses programas, um embrião foi implantado e

germinou em trabalhos acadêmicos, impulsos profissionais e, acredito, até certa influência na escolha pela Biblioteconomia como opção de curso para a graduação, Artes cênicas, por sua vez, também entra nesse combo. É na verdade, todo um conjunto de direcionamentos pela bagagem que a gente carrega, o que faz sentido tem grandes alcances.

O fascínio e a admiração por Khouri e seu cinema, surgiram naquele momento completamente desconhecidos para mim, e foi ali que teve início uma reverberação que se prolonga e me inquieta até então, naquele longínquo ano de 2002 na cidadezinha do interior. Pensando com a cabeça que tenho hoje, tão pouco provável que isso me levasse a algum lugar, o que era para ser só distração e entretenimento, ganhou certo lugar nos terrenos do profissional, louco pensar nisso com distanciamento e mais maturidade, além da fantasia alucinada, até meio inocente, que me circulava naquele perioso pré-adolescente.

Nesse meio tempo de pesquisas e descobertas e outros tantos filmes vistos, Khouri foi tema de um trabalho de conclusão de curso, dois artigos, muitas leituras sobre filosofia e psicologia - temáticas que permeiam seus filmes, em *As Deusas* inclusive - garimpos incansáveis em busca da sua filmografia e informações sobre sua vida e processo criativo. O acesso à filmografia completa também teve um percurso, iniciado lá em 2002 e finalizando só em 2017, quando pude enfim dizer com satisfação e orgulho que assisti a todos os filmes. Agora novamente toda essa curiosidade quer se desdobrar na investigação da inquietante presença das mulheres nos seus filmes e a concepção das personagens femininas, que desde esse primeiro filme que vi é algo que me intriga e estimula. Investigar mais a fundo o modo como a visão de um diretor obcecado por questões existenciais, preocupado com a proporção das imagens e a ambientação de um universo que fez dele um diretor único e memorável no cinema brasileiro, privilegiou a imagem da mulher numa época em que o cinema nacional estava interessado na exploração do erotismo como representação de novos costumes almejando bilheterias satisfatórias e rentáveis. Foi ao assistir *As Deusas* que também me tornei um fã obcecado pelas atrizes Lilian Lemmertz e Kate Hansen, duas das mais assíduas atrizes da filmografia. O processo de escrita e formatação desse trabalho me possibilitou contato com Kate Hansen em mais de uma ocasião, o que só agrega valor ao trabalho, e isso muito me orgulha. As manipulações do real tocando no subjetivo, no acadêmico, às vezes podem ser surpreendentes. O contato com a atriz Júlia Lemmertz, filha de Lilian, ao final da pesquisa, também é outra curiosidade relevante de ser apontada. As mulheres do Khouri tiveram presença física, e isso é um luxo para qualquer pesquisa desse nível!

Ainda que pouco visto, bastante incompreendido e, por hora, não muito lembrado nem celebrado, a importância de Khouri permanece muito relevante e merece revisitação e novos olhares. Motivos para celebrações e retrospectivas em sua memória são mais do que necessários, além da pertinência de descortinar a temática de seus filmes, seu fazer criativo potente e singular, características que enaltecem discussões recentes e coloca os espectadores em atualização, no sentido não só de rever seus filmes, mas principalmente por redescobrir um legado efervescente. Aos olhos dos espectadores atentos, pesquisadores e novos interessados que a memória de Khouri e toda sua filmografia encontrarão ecos e reverberações, em amplitude.

Que eu possa ser um facilitador de acessos e mediador de conteúdos na difusão desse cinema que é tão afetivo e importante para mim.

O acaso é, às vezes, responsável pelas mais significativas descobertas.

1 PRÓLOGO E CRÉDITOS INICIAIS

Prolífico diretor, Walter Hugo Khouri (1929-2003) manteve produção coerente e ininterrupta em mais de 50 anos de trabalhos dedicados ao cinema, onde também desempenhou funções de roteirista, diretor de arte, câmera e produtor. Uma unidade, vista na ótica do conjunto de obra, pode ser identificada quanto às discussões dos interesses do cineasta suscitadas por meio das imagens ao longo dos vinte e cinco filmes que dirigiu.

A enciclopédia Itaú Cultural¹, em análise da trajetória do diretor, consegue resumi-la em três importantes tópicos:

Um cinema de alta densidade filosófica e psicológica, formalista, obcecadamente repetitivo, sem estatura política, são os adjetivos que procuram definir, de maneira correta ou equivocada, a produção de Walter Hugo Khouri. É possível dividi-la em três fases. Na primeira, basicamente a dos anos 1950, o cineasta persegue um ideário estético, que vê concretizado na obra de Ingmar Bergman, embora aprecie com igual intensidade o cinema de Joseph von Sternberg (1894-1969), o filme de terror de Val Lewton (1904-1951) e o expressionismo alemão [...]. Uma segunda fase, na qual preocupações mais maduras de ordem existencial se sobrepõem a um pano de fundo social. [...] representa a alienação de extratos burgueses que se debatem nas amarras do cotidiano e que procuram fugir dessas limitações por meio do sexo, com o qual visam alcançar a liberdade e a transcendência espiritual. A cidade de São Paulo, como espaço determinante do desenvolvimento capitalista brasileiro, é usada como metáfora da opressão que se abate sobre os seres humanos e os desfigura a ponto de torná-los a materialização do cinismo e da prepotência. A presença do sexo como elemento norteador das buscas existenciais de seus personagens é atrativo para as fontes de financiamento que o cinema paulista da Boca do Lixo oferece a partir dos anos 1970. Dentro desse período de crescentes ousadias na representação do erotismo, Khouri constrói a terceira fase de sua obra; [nela] alguns títulos aproximam-se da pornochanchada, outros servem de subterfúgio comercial para dar vazão às suas premissas artísticas e temáticas.

Nascido em São Paulo, cidade também adotada como pano de fundo na grande maioria de seus filmes, onde é possível identificar a influência da metrópole, seus acontecimentos e modos de vida manipulados pelo fazer artístico. Fernão Pessoa Ramos²,

¹WALTER Hugo Khouri. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Verbete da Enciclopédia.

Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa204214/walter-hugo-khouri>

Acesso em: 20/10/2021

²RAMOS, Fernão Pessoa. A coisa da imagem e a preponderância do afeto. Portal brasileiro de cinema. 2001.

Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/khouri/ensaios/03_01.php

Acesso em: 26/10/2021

professor da Unicamp e estudioso do cinema, autor do livro *Cinema Marginal: a representação em seu limite* e organizador da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, fala sobre Khouri e seu universo em artigo escrito na ocasião da Mostra Meio século de cinema – retrospectiva Walter Hugo Khouri promovida pelo CCBB SP – Centro cultural Banco do Brasil em São Paulo no ano de 2001 ³, e ressalta:

Khouri é antes de tudo um cineasta nascido em São Paulo, debatendo-se com as contradições e o isolamento da metrópole no cenário cultural brasileiro. Nenhuma outra origem poderia lhe dar densidade suficiente para criar uma obra extensa, girando em torno de um tema central obsessivo, que passa ao largo das grandes questões sociais que marcam nosso cinema nos anos 60 e 70. Na obra do diretor há um grande ausente, chave para a compreensão de sua singularidade: a questão popular não está no horizonte de seus filmes, nem aparece como móvel recorrente para seus personagens. (RAMOS, 2001, Portal brasileiro de cinema).

O personagem Marcelo (protagonista em dez filmes), considerado pela crítica o alter ego masculino do diretor, que nunca desmentiu tal atribuição, é ponto de ligação e espécie de “cobaia”, um dos personagens chave para exploração da temática habitual, num dos eixos narrativos, principalmente no que envolve aspectos do masculino, com a materialização dessas discussões evidenciadas nos filmes. Outro eixo, no entanto, diz respeito às mulheres, que ganham foco e onde Marcelo não está presente, e quando aparece ao lado delas, seu protagonismo é ofuscado.

Ainda que seja identificada a ausência de questões populares na filmografia, como menciona Ramos, Khouri desdobrou toda a sua obra, movido por interesses na alma humana, no ser enquanto indivíduo, seus desejos e buscas. Muito embora o “alvo” de suas investigações estivesse focado na burguesia, paulistana em sua maioria, o que contrargumenta a alcunha de alienado atribuída a Khouri, que se popularizaria por muito tempo a partir de meados dos anos 1960, com o movimento do cinema novo em alta. Foi também durante esse período que seus filmes foram apontados como anódinos, homogêneos, repetitivos, tornando-o um artista incompreendido.

³ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u17582.shtml>
Acesso em: 26/10/2020.

Em depoimento, presente na obra *O Cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, coletado e organizado pela pesquisadora Lucia Nagib⁴, Khouri resume seu conjunto de obra e o ofício criativo de cineasta:

Em cinema nunca me interessei apenas pela técnica, sempre tive vontade de dizer alguma coisa, não importando se interessava a todo mundo ou apenas a mim. Eu sempre me considerei um escritor/diretor. [...] Essa linha mais literária, de criatividade, a parte escrita, sempre foi o principal, nunca fui fazer um filme sem que tivesse um arcabouço literário, filosófico, [...] os meus filmes ou são baseados em mim mesmo ou em uma visão de mundo. [...] Eu fiz o que queria, sem que houvesse uma pressão sobre mim, dizendo o que deveria ser feito. Construí uma obra de unidade, centrada em si mesma. Eu fiz sempre o mesmo filme, nunca mudei muito (não sei se estou exagerando, mas eu acho que nunca mudei muito), os personagens podem ser diferentes, mas as preocupações são as mesmas, as finalidades são as mesmas, os problemas são os mesmos, essa vontade de superação é a mesma. [...] Acho que sou o único cineasta no Brasil que tentou, bem ou mal, dar uma unidade a seus filmes, unidade de personagem, de tema, de lugar. Choca um pouco porque isso é contra toda a coisa do Brasil. [...] E quem são meus personagens? Sou eu mesmo e mais duas ou três pessoas que me cercam. (KHOURI, Walter Hugo apud NAGIB, Lucia, 2002, p. 241-243).

Para citar alguns nomes recorrentes na filmografia vemos: Marcelos, Anas, Berenices e Eleonoras. Frequentes ao longo da produção longeva do diretor, todos, em algum nível, são as vozes eloquentes do discurso do ideário perseguido por seu autor criador, e todos passam por ele, exprimem seus interesses particulares, cada personagem com um direcionamento, uma vertente que tenta explicar e exemplificar a perseguição de um ideário em desenvolvimento. Sobre isso, o professor e pesquisador Renato Luiz Pucci Jr.⁵, cuja dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP Universidade de São Paulo, se debruça em parte da obra de Khouri no contexto filosófico com o objetivo de analisar uma obra-curso onde o personagem Marcelo é o personagem central. Em trecho de sua dissertação, posteriormente publicada, ele questiona e aponta:

Qual a diferença entre os dez filmes em que surge Marcelo e o restante da filmografia? Resposta: a partir de *O Corpo Ardente* (1966), a cada vez que o foco incide sobre as mulheres, Marcelo não está presente no filme. Em outras palavras, Khouri cria personagens diversificadas e narrativas autônomas ao tratar do universo feminino; quando, porém, a história gira em torno de um personagem masculino, invariavelmente ele será encarnado por Marcelo. [...] *Forever* (1991) poderia ser visto com exceção, pois, embora Marcelo apareça, a

⁴ NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

⁵ PUCCI JR. Renato Luiz. **O equilíbrio das estrelas: Filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

personagem principal é sua filha Berenice. Entretanto, nota-se que a narrativa tem sempre em vista a figura de Marcelo. A investigação que Berenice empreende, suas lembranças, a problemática sexual, tudo se centraliza em Marcelo, o que transforma Berenice numa personagem refletora do pai. Algo semelhante poderia ser dito também em *O Desejo* (1975). (PUCCI JR., 2001, p. 133).

O argumento de Pucci Jr. permite concluir que quando se trata de personagens masculinos, o foco incide objetivamente sobre Marcelo, sua visão masculina representativa, e está praticamente reduzida a ele, não à toa o personagem é mencionado como alter ego, razão pela qual possa ser o único personagem masculino a se repetir em toda a filmografia. No entanto quando o foco se desloca para o feminino vemos amplitude de horizontes, uma galáxia se abre e temos mais de uma personagem em eco e repetição, numa espécie de experimento para um passeio nesse universo ao qual Khouri não pertence por diferenças de gênero, mas admira, sente atração e busca meios de expressão para inclusão e maior entendimento.

Ana é a personagem feminina de maior recorrência, apresenta diferentes gêneses e personalidades, ainda que não sejam as mesmas, seus fragmentos se analisados numa junção, podem sim conceber uma das maiores formas de expressão khouriana, logo sustentam a hipótese de ser um modo encontrado pelo cineasta de se inserir e projetar suas aspirações nesse universo. Se Marcelo é o alter ego masculino, visto que é o personagem de maior recorrência na filmografia, qual razão de não atribuir a Ana o mesmo atributo, só que no feminino? Tendo em vista sua maior amplitude e densidade...

Khouri conseguiu por meio de seu conjunto de obra, investigar os impulsos do desejo nas relações humanas, observar o vazio que as circula, e a busca por uma ascensão elevada (embora muito perseguida e nunca alcançada) que seja capaz de preencher esse vazio e dominar as vontades com a falsa sensação de completude, além de saciar pontualmente as necessidades mais básicas cercadas por problemas e questionamentos da ordem mais individual.

Algumas referências à psicologia e filosofia⁶ são explícitas no cinema de Khouri. Dessa segunda área do conhecimento citada, aliás, Khouri parece usar bem os fundamentos de

⁶ Eixo de um dos capítulos do meu trabalho de conclusão de curso.

NUNES, Tobias. **Memória, difusão e preservação:** o cinema de Walter Hugo Khouri enquanto fonte de informação. 2011. 100 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Curso de Biblioteconomia - Gestão da Informação, Florianópolis, 2011.

Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000000/000000000013/000013C9.pdf>

seus interesses pessoais e estudos acadêmicos não concluídos e direcioná-los para discutir questões relacionadas a eles por meio das imagens no cinema, com a corporificação estética e metafórica dessas teorias bibliográficas impressas traduzidas imagetivamente em suas personagens. Khouri mescla com maestria todos os seus interesses artísticos e desenvolve um estilo único, raramente visto no cinema brasileiro até hoje.

Similar a Marcelo a grande recorrência da personagem Ana é percebida, mas diferente do personagem masculino, não foi ainda objeto de grandes estudos nem de maiores considerações e apontamentos quanto à sua aparição na filmografia, além da coincidente ou até proposital repetição do nome dezessete vezes em quatorze filmes e terem sido interpretadas por belas e diferentes atrizes. O que permite, para tanto, questionar: Há ligação entre elas? Qual interesse de Khouri na reverberação de uma personagem feminina? Quais são os indícios para apontar Ana como alter ego feminino de Khouri? São questionamentos que impulsionam uma investigação detalhada e alinhada com a pergunta problema: Quem é Ana na filmografia de Walter Hugo Khouri? Como traduzi-la na constelação fílmica de seu criador? Ana, amparada na teoria de Jung sobre ânima e animus – manifestações feminina e masculina nas personalidades de cada ser – além de alter ego, pode também ser apontada como a manifestação feminina da personalidade de seu criador.

Traduzir a personagem Ana criada por Walter Hugo Khouri no contexto dos diferentes modos interdisciplinares de tradução, de modo a apontar a importância da representatividade feminina na imagem e nas artes como reflexo do meio social ao qual se inspira e também traduz, isso tudo num período de produção de grande destaque no cinema brasileiro, é o principal eixo que norteia toda essa investigação que não é linear, nem busca esgotar o tema. Ao contrário, esse trabalho não tem a pretensão de um fim, mas sim de complemento aos poucos estudos já realizados ou em andamento sobre o diretor, além dialogar com os futuros trabalhos que possam surgir, e contribuir para preservação da memória do cinema nacional.

De modo geral, em continuidade ao que foi anteriormente apresentado, esta tese teve como propósito estabelecer um diálogo entre os interessados no processo de resgate da obra de Walter Hugo Khouri, projetando nova luz sobre um conteúdo que permanece atual e relevante mesmo após mais de vinte anos de sua morte — período que sucedeu uma

carreira de mais de cinco décadas dedicadas à arte cinematográfica. Nesse contexto, o desejo de que essa discussão se expanda e alcance espectadores que pouco conhecem, ou mesmo desconhecem, sua trajetória e importância, constitui o impulso central para a escrita e o desenvolvimento desta tese que se propôs a:

- Analisar o percurso da personagem Ana, evidenciando sua personalidade em relação ao repertório e às referências artísticas, teóricas e estéticas de Walter Hugo Khouri;
- Identificar referenciais artísticos, teóricos e estéticos em sua obra, sobretudo na construção das personagens femininas, e observar como tais aspectos se traduzem e se articulam por meio da imagem cinematográfica;
- Apontar relações e diálogos possíveis entre o cinema de Khouri e os estudos da tradução, conforme se manifestam em seus filmes;
- Descrever de que maneira a tradução interage com o cinema brasileiro, a partir de uma perspectiva de representação do real.

Trata-se, portanto, de um estudo de caráter descritivo-exploratório que busca analisar, identificar e contrapor, por meio da leitura de materiais impressos e eletrônicos, do exame de filmes-fonte e de depoimentos concedidos pelo próprio diretor e atrizes, o percurso da personagem Ana, relacionando-o aos estudos da tradução.

A partir do conceito de tradução intersemiótica — que envolve diferentes meios e linguagens —, busquei identificar as referências artísticas, teóricas e estéticas presentes na obra como um todo, considerando também de que forma essas características se inter-relacionam com a aparição das diversas “Ana’s” em cada título, dentro do processo tradutório. Utilizei, assim, a tradução interartes como recurso para evidenciar esses traços, ressaltando a importância da representatividade feminina no cinema brasileiro em um período historicamente marcado pela predominância masculina. O objetivo é iluminar a obra de Khouri, destacar suas particularidades e características até então singulares no panorama do cinema nacional.

O levantamento dos quatorze filmes, feito para identificar em que momentos da filmografia do diretor a personagem Ana aparece, tem objetivo de traçar seu percurso, descobrir sua personalidade, apontar suas aparições anímicas – Ana como a a alma de

Khoury - e mostrá-la como possível alter ego feminino do diretor, junto do personagem Marcelo, já estudado e amplamente citado pela crítica. Para esse tópico, análise fílmica, crítica cinematográfica, estudos da tradução intersemiótica serão referencial teórico base⁷.

Entrevistas com as atrizes que interpretaram Ana em mais de uma ocasião, e que também frequentemente colaboraram com Khoury em pontos diferentes da carreira, foram planejadas como parte metodológica de desenvolvimento da tese. A ideia é entender como o universo feminino do cineasta permeia as mulheres com quem trabalhou e com quem manteve relação de troca, de criação e afinidade. Bem como, a influência que elas exerciam no diretor, relatos das experiências nas filmagens e o que carregaram desse cinema singular e específico, em termos de posicionamento feminino, para outros trabalhos feitos posteriormente. A partir dos relatos dos processos criativos e da relação das atrizes e da equipe com o diretor, relacionar cinema com os estudos da tradução, traçar paralelos e argumentar os atravessamentos que permeiam a tradução em processos artísticos.

Por meio dessas entrevistas, pretende-se também compreender a percepção das atrizes em relação à criação da personagem, o processo criativo nas filmagens e a posição da mulher frente a uma época em que o cinema brasileiro retratava os corpos femininos de modo utilitário como impulsionadores para altas bilheterias.

Por fim, refletir como foi trabalhar com um diretor em circunstâncias tão específicas do mercado cinematográfico da época. Um período da história do cinema brasileiro da qual Khoury fez parte conseguindo inserir questões densas e existenciais indo bastante além da simples discussão ou foco num recorte do retrato da sociedade brasileira na liberação de seus costumes e tradições. Para esse tópico a bibliografia sobre história do cinema brasileiro, o período das pornochanchadas e especificamente sobre a filmografia e universo de Walter Hugo Khoury será consultada.

A Poética do traduzir, tal como pensada por Henri Meschonnic, abre-se como uma chave de leitura para esta investigação: traduzir não apenas como gesto técnico, mas como um fazer artístico, onde também se jogam autonomias, negociações e equivalências. A tradução, nesse sentido, não se fixa em um único terreno; ela se espalha, se ramifica, alcança meios múltiplos e encontra constante relação com outros campos da experiência. É nesse espaço que me permito, também, tomar a poética como um exercício de liberdade:

⁷ Ver Referências Bibliográficas.

liberdade de inscrever impressões, de deixar ressoar leituras, de registrar os modos singulares de acesso que os filmes oferecem — e, sobretudo, de reconhecer aquilo que Ana me causa enquanto tradutor-espectador. Pois há sempre algo que escapa, um excesso de sentido que não se deixa domesticar e que exige negociação contínua. Assim, a poética que sustenta esta escrita me fornece tanto a margem da autonomia quanto a delicadeza da escuta, sustentando a busca por equivalências que nunca são absolutas, mas que, como lembra Meschonnic, constitui a própria arte de traduzir.

Numa esfera próxima, ter a mão a obra *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, de Friedrich Schleiermacher⁸, na qual o teórico discorre toda a fundamentação dos modos de tradução e interpretação levando-se em conta as negociações em respeito à autoria, me parece uma ferramenta esclarecedora e de sustentação para com os objetivos dessa imersão. A esse respeito, Schleiermacher diz:

Quanto menos o autor se sobressaiu, quanto mais ele atuou como mero órgão receptor do objeto e acompanhou a ordem espaço temporal, tanto mais a translação se aproxima de uma simples tradução de intérprete, assim o tradutor associa-se primeiramente ao intérprete, e pode chegar a ser ridículo se seu trabalho tiver grandes pretensões e ele quiser ser visto como tendo procedido qual artista. Em contrapartida, quanto mais predominou na exposição o modo de ver e de relacionar próprio do autor, quanto mais ele seguiu alguma ordem livremente escolhida ou determinada pela impressão, tanto mais seu trabalho participa do mais elevado âmbito da arte, e também o tradutor deve aplicar outras forças e habilidades ao seu trabalho e conhecer o autor e sua língua de outra forma que o intérprete. (2010, p. 42).

O argumento de Schleiermacher quanto às diferenças nas posições que envolvem o processo tradutório, ao mesmo tempo também considera o intérprete, possibilita situar a tradução como campo interdisciplinar importante num rico diálogo com outras áreas do conhecimento. E a posição em que me coloco é tanto de tradutor, leitor e intérprete da obra de Khouri. Ver a interpretação como um método de leitura e estudo, inserido num processo artístico, tanto meu no campo acadêmico, quanto de Khouri no artístico e teórico, pois é identificável no universo Khouriano, um estilo e uma teoria, cinematograficamente filosófica e existencialista por assim dizer. Um cinema artesanal em níveis elevados, feito no Brasil com maestria, reinvenção e genialidade.

⁸ SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução Celso R. Braida. In: HEIDERMAN, Werner (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. 2 ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 38 – 101.

A panorâmica de que a tradução também abarca questões que vão além da língua e se relacionam com a linguagem, com interpretação, adaptação e com as artes, possibilita apontar suas diferenças e associar suas particularidades afins. Francis Henrik Aubert, em *As (In)Fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*, nos fala sobre ‘os desvios admissíveis’. “Traduzir é desviar; é a existência do desvio (que preexiste ao ato tradutório e se confirma nele) que institui a própria tradução, que a justifica como operação linguística, cultural e comunicativa”. (1993, p. 81). Sendo assim, me permito fazer os desvios necessários diante dos pontos cegos encontrados na filmografia e no percurso de Ana, a fim de operar linguística, cultural e comunicativamente de modo claro dentro desse universo e chegar a conclusões elucidativas a respeito dessas dezessete Ana’s presentes na filmografia.

O referencial-chave, no entanto, é identificado nos estudos de Julio Plaza⁹ no campo da tradução intersemiótica. Essa intersemiose entre linguagem e campos do saber, as artes e suas bifurcações, onde o cinema está inserido, permite associar e desenvolver com argumentos sólidos, estudos com as artes e todos os impactos e atravessamentos que ela pode fornecer. Esses impactos e atravessamentos nada mais são do que modos de leitura, e a leitura, ainda que subjetiva, é também um modo de se colocar diante do e no processo tradutório, feito direta ou indiretamente. A respeito da tradução em meios que extrapolam a língua e as linguagens, Plaza comenta:

Colocamos a tradução intersemiótica como [...] prática-crítico criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (2001, p. 14).

Ler, transcriar, transmutar, reproduzir, adaptar, todos são verbos de ação e movimento passíveis de conjugação na amplitude do ato não só de traduzir, mas também de criar, disseminar e preservar uma ideia ou teoria, e aqui o objeto é a personagem Ana orbitando no universo khouriano.

⁹ PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Ao organizar a estrutura desse processo investigativo de tradução, encontro outro teórico de fundamental relevância: Peter Torop¹⁰. Para Torop a convergência de mídias – ou intermedialidade – na qual a linguagem também está inserida, dá origem ao espaço intertextual. Ele o define da seguinte forma:

O espaço intertextual é uma realidade dupla para todas as artes. Um texto nasce em um espaço intertextual e pode ter dois tipos de interconexões com este espaço: conexões regulares de *tradição*; e conexões casuais (mais subjetivas) de criação. Um texto é percebido em outro espaço intertextual, o qual acaba por ser o campo de mais ou menos conexões casuais com outros textos em que o texto adquire novos significados e, muitas vezes perde o seu significado inerente. (2003, p. 257).

Quando Torop menciona o termo “texto”, associa diretamente aos roteiros — ou mesmo à ausência deles — concebidos de forma artesanal por Khouri. Esses roteiros nascem de ideias, atravessamentos e “contaminações” de influências diversas às quais o cineasta esteve exposto. É amplamente reconhecido que Khouri era, antes de tudo, um intelectual: leitor assíduo e profundo apreciador das artes visuais e imagéticas. Suas ideias, entendidas também como “textos”, são traduzidas em imagens por meio de diálogos, movimentos de câmera e planos-detelhe que marcam todos os seus filmes. Em cada obra, é possível identificar uma constelação de referências oriundas de diferentes vertentes artísticas, que dialogam com os interesses específicos do diretor no momento da realização de cada filme. A arte khouriana é, essencialmente, cinematográfica.

Ainda segundo Torop, ao resgatar o conceito de transmutação — entendido como uma forma de tradução extratextual — trata-se da transferência de um “texto” que tem origem em um meio, como o textual, para outro, como o audiovisual, estabelecendo uma correlação entre ambos com o intuito de referenciar um texto-fonte. Torop argumenta que o reconhecimento de noções como comunicabilidade e intertextualidade entre textos artísticos, especialmente quando circulam por diferentes mídias, só se tornam possíveis por meio da intermedialidade, que os conecta no discurso contemporâneo. Essa intermedialidade, por sua vez, está diretamente ligada a um estilo próprio, específico e inerente a cada processo artístico e criativo.

¹⁰TOROP, Peter. Intersemiosis and Intersemiotic Translation. In: PETRILLI, Susan. **Translation Translation**. Amsterdam/New York: Rodopi, 2003. p. 257.

Para traduzir Ana, eu, homem branco, cis, homossexual me questiono de que modo Ana pode ser traduzida com o olhar voltado para os estudos da tradução interartes? Como esse processo de identificação dos traços das referências que são também base para construção do estilo do diretor, que imprime nas imagens que produz todos os questionamentos de ordem existencial e orgânica, podem ser traduzidos por vertentes tão específicas almejando um resgate e novas descobertas? As bases da tradução intersemiótica parecem facilitar a resposta dessas perguntas, que são também inquietações motivacionais desse estudo.

Outras questões também contribuíram para estimular o fôlego da pesquisa:

1. Qual razão da personagem Ana aparecer repetidas vezes de modo fragmentado?
2. É possível que a tradução entremeios resulte também em questionamentos quanto à concepção de sua persona e identidade?
3. Há ligação direta e de confluência com o também repetido personagem Marcelo?
4. O que pode ser investigado na relação desses dois personagens em termos de redescoberta do trabalho artístico de Khouri, de suas influências e inspirações para produzir um filme?

Dada à produção de cada obra, como dito pelo próprio cineasta, artista, criador, elas se faziam através dele, logo também uma manifestação da personalidade dele.

No campo da tradução, um dos maiores questionamentos — e também desafios — ao se propor investigar o fazer tradutório por meio de abordagens interdisciplinares e interartísticas parte do seguinte pressuposto: até que ponto minhas vivências e percepções, moldadas por meu repertório cultural, temporalidade, contexto histórico, e até por questões de gênero e sexualidade que me atravessam, interferem e influenciam no processo de tradução da personagem Ana, especialmente sob uma perspectiva — ainda que enviesada — de identificação feminista e cultural?

Traduzir Ana, neste contexto, significa situá-la dentro da filmografia de Khouri, colocá-la em diálogo com o estilo e os interesses do realizador, sua personalidade e características psicológicas, reconhecendo e valorizando sua presença — cuja importância se equipara, senão supera, a do personagem masculino Marcelo. É notável que, nos filmes de Khouri, as figuras masculinas não alcançam a mesma complexidade e profundidade das femininas. Ana, por sua vez, representa a constelação maior desse universo simbólico e, por isso, exige um olhar mais atento, sensível e comprometido — um esforço tradutório intenso e,

por vezes, incerto — para que possa ser revelada à altura da sofisticação do cinema de Khouri e da excelência criativa que ela representa dentro da cinematografia nacional.

Nos quatorze títulos em que estão presentes, todas elas, juntas, formam um conjunto de questões disparadoras e complementares que asseguram a questão problema do ato de traduzir aqui proposto para desenvolvimento de uma tese em termos tão específicos. Essa especificidade é em si, fator que incita o desdobramento na prática do alcance que os estudos da tradução abarcam e com o que também dialogam para além de versões entre línguas e culturas, para além das vertentes literárias, da literatura como arte inerentemente atrelada à tradução.

O cinema também pode ser compreendido como um processo de retextualização e interpretação. Traduzir, nesse sentido, não se resume apenas a interpretar, mas envolve também permitir atravessamentos, conexões e descobertas de equivalências, que possibilitam a disseminação de ideias e significados.

O desenvolvimento desta tese, além de ter sido impulsionado por estímulos e motivações pessoais, teve como objetivo resgatar a obra de um importante cineasta brasileiro dentro de um contexto contemporâneo, com um olhar atento para questões que talvez tenham passado despercebidas. Assim como os tradutores literários atualizam as traduções de obras clássicas e canônicas, a fim de preservá-las e torná-las mais relevantes e acessíveis, o propósito aqui é fazer o mesmo com a obra de Khouri, garantindo sua relevância e valorização no cenário atual.

1.1 ALTER EGO FEMININO? O PERCURSO DE ANA NA FILMOGRAFIA DE KHOURI - A ÂNIMA EM PROJEÇÃO

A beleza feminina é ponto de destaque no cinema de Khouri, a preocupação com a estética da imagem e a figura feminina fotografada na cena permitem apontá-lo como um esteta, um linguista da feminilidade, um tradutor de formalismos e crítico social. Não à toa seus filmes têm como principal pano de fundo a cidade de São Paulo e sua elite burguesa, até meio decadente, insatisfeita e em crise existencial constante.

A repetição dos nomes de atrizes com quem Khouri trabalhou é outra característica bastante particular de ser apontada. Em parte como preocupação plástica visual, confiança,

credibilidade e parceria para que os filmes alcançassem um ponto específico de concepção de suas inquietações estéticas, e o próprio diretor afirmou em entrevistas, em mais de uma ocasião que seus filmes são feitos através dele, baseados em questionamentos que chegam de modo bastante inesperado e pedem, após alguns esclarecimentos de ordem teórica e prática para ser filmadas¹¹.

Em reportagem intitulada: *Walter Hugo Khoury*¹²: *um cineasta apaixonado por suas belas atrizes?* Feita pelo jornalista Edmar Pereira, considerado um dos melhores críticos de cinema do Brasil, para a extinta revista masculina *Status* publicada e difundida pela editora Três de São Paulo, edição nº 117 de abril de 1984, que acompanhou parte das filmagens do filme *Amor Voraz*, filme que foi lançado no mesmo ano. Ao jornalista Khouri declarou:

Trabalhei com muitas atrizes, mas entre todas, vi que Lilian (Lemmertz) correspondia a um certo arquétipo meu de mulher. A mulher que consegue harmonizar em si o místico e o sensorial. A Normal Bengell também tem isso. E a Vera (Fischer), claro. [...] Essa coisa do êxtase sensorial foi vindo aos poucos em mim, com muitas leituras de Georges Bataille e ideias de morte e religião, de sensualidade. E o problema do amor, o espaço e o tempo. Meus personagens vivem um permanente conflito entre a espiritualidade e seus sentidos, embora eu pessoalmente não seja religioso. Tive mãe italiana católica e pai grego ortodoxo. Tento ser uma pessoa mais ou menos zen. Um zen de Ocidente, sem mosteiro, mas aplicando seus princípios para um entendimento do mundo. [...] Meu cinema é visão masculina do universo feminino e *Eros (o Deus do amor)*, filmado em 1981) é a melhor expressão disto. As mulheres são o objeto do meu cinema, mas o homem é o personagem. Sempre achei o rosto feminino uma loucura, estava sempre procurando rostos. [...] Percebi que a coisa funciona melhor quando se trabalha com gente de garra. Quando tive Odete Lara e a Norma (Bengell) em *Noite Vazia* (filmado em 1964 e considerado um dos 100 melhores filmes do cinema brasileiro¹³), ali, vi que era aquele o meu universo. (KHORI, 1984, p.46-103).

Noutra parte, porém, visto por outra perspectiva, a repetição de nomes nessas colaborações, esboçam a capacidade dessas atrizes em conseguirem traduzir com expressão as inquietações e buscas do diretor e endossar a discussão do tema e ambientação dos filmes pela

¹¹ Trecho de entrevista recuperada pelo MIS/SP – Museu da imagem do som de São Paulo. Disponível no acervo online da instituição.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SO0imVDjYmw&t=132s>

Acesso em: 26/10/2021

¹² Nessa grafia com Y, vista em alguns cartazes, aberturas dos filmes e em reportagens da década de 50, 60 e 80 principalmente.

¹³ De acordo com a publicação do livro *Os 100 melhores filmes do cinema brasileiro*, organizado pelo autor Paulo Henrique Silva com a colaboração de críticos de cinema e estudiosos do cinema brasileiro, publicado pela editora Letramento em parceria com a Associação Brasileira de críticos de cinema ABRACCINE em 2016. Ver em referências bibliográficas.

força da presença, do gesto e da imagem, visto a grande quantidade de movimentos de câmera que oscilam em *closes* e planos detalhe no rosto, no olhar, no corpo, nos gestos - às vezes mínimos - dessas mulheres, na figura feminina em seu todo como importante ponto de análise e investigação. Esse conjunto de características reforçam a linguagem e assinatura bastante particular de Khouri no exercício de seu ofício na época.

A respeito desse ponto, o professor e teórico de cinema, Fernão Pessoa Ramos¹⁴ comenta:

O estilo de Khouri é uma pérola única no cinema brasileiro. Em um cinema dominado pela exasperação e pela ação, a imagem de Khouri é a imagem-afeto. Khouri deixa a coisa da imagem respirar. Longos afetos delineiam-se no olhar (no olhar feminino, principalmente). A mulher olha, mas uma pedra também olha (e como olha a pedra, no jardim, de *Paixão Perdida*; ou as pedras das montanhas de Itatiaia). As coisas, no cinema de Khouri, ocupam um primeiro plano que muitas vezes desbanca a ação. [...] O cinema de Khouri é um cinema de olhares, onde o vazio da ação periodicamente dá lugar à preponderância do afeto. A imagem-afeto de Khouri é carregada de uma interioridade melancólica que vibra bacante ao mais leve toque da sexualidade. Filhas, amigas, amantes, esposas, a todas é necessário afirmar repetidamente que o tédio tudo circunda. Mas isso vale desde que elas mantenham-se tesas de desejos, anuladas em qualquer intuito de negar o império da vontade masculina. A imagem-afeto khouriana tem o ritmo próprio destas imagens, deixando respirar o mundo carregado de interioridade que significam. Mas traz um jogo de cartas marcadas: o desejo tem uma linha reta que não pode ser assumida (por ser excessivamente crua). Sua multiplicação satisfaz, mas é a negação refinada que pode ser estampada. Para além de dilemas nórdicos ou existencialistas, o cinema de Khouri lida com o universo das angústias de alcova, bem mais próximo de nosso horizonte cultural. Esta é a veia que faz vibrar o autor e seus personagens, na configuração de uma obra marcadamente coesa e autoral. (RAMOS, 2001, Portal brasileiro de cinema).

A adoção da linguagem nem sempre verbal que se comunica pela presença das mulheres e dialoga com a estrutura estética da cena engrandece o potencial analítico de seus filmes. Ainda que sejam concebidos inicialmente por uma ideia, sem uma estrutura textual definitiva como base, em Khouri há espaço para a expressão que não seja exatamente feita pela palavra, passível de compreensão por meio de provocações subjetivas na leitura de seus filmes.

É possível identificar em muitos de seus filmes, em destaque os produzidos na década de 1970, onde os roteiros eram concebidos de modo artesanal e até momentâneo, já no set de filmagem, por meio do *feeling* do diretor, da firmeza de uma ideia e até de uma intuição

¹⁴ Ibidem 2.

bastante arrojada e inteligente. A confiança em sua equipe, principalmente nos atores, em acreditar e materializar uma ideia fresca, um momento, um estado de espírito e a busca constante pela contemplação. O filme *Paixão e Sombras* de 1977 é um exemplo contundente que solidifica o argumento dessa discussão.

Como mencionado acima, o fato de o diretor ter atravessado a década de 1970, quase inteira, trabalhando em filmes cuja concepção não tinham roteiro como guia, os diálogos e marcações em sua maioria escritos pouco antes das filmagens, já em estúdio, ou de um dia pro outro, a tempo da preparação dos atores, é característica forte de ser retificada durante o processo de análise da artesanaria com que realizou muitos de seus filmes, a considerar o contexto da produção cinematográfica do país na época. Khouri insere seu trabalho e sua poética imagética na estética do improviso, e conta com ele como uma ferramenta de trabalho.

No já mencionado depoimento dado ao Museu da Imagem e do som - MIS/SP entre o fim dos anos 1980 e início da década de 1990, Khouri, sem nenhuma modéstia, relata detalhes de seu processo de criação e reinvenção de seu trabalho nessa época, em que o roteiro não era imprescindível, nem ponto de partida para as filmagens acontecerem, isso releva a capacidade inventiva de um artista que se permite explorar suas ideias no ritmo do movimento de sua criação, com espaço para contribuições inesperadas, de momento, sugestionado por doses de improviso e a capacidade de captar a essência do que estava por ser dito (e filmado) ainda que com maturação prévia, a coisa surge, a necessidade de expressão emerge.

Desse período, filmes como *As Deusas*, *O Último Êxtase*, *O Desejo*, *Paixão e Sombras* se destacam. Esse último título ainda mais, por tudo o que representa e diz, podendo ainda ser apontado com o mais confessional, transparente, e, em certa medida, autobiográfico de toda a carreira. A tradução expressiva de um momento profissional específico como propulsor de uma obra de arte, ainda que em seu resultado final, fictícia.

Dentre os nomes das atrizes recorrentes nos filmes, na incursão investigativa de seu autor acerca do rosto feminino, o rosto como abismo, estão: Lilian Lemmertz (a atriz favorita e com quem teve uma longa parceria em oito filmes), Selma Egrei, Kate Hansen, Kate Lyra, Norma Bengell, Odete Lara, Nicole Puzzi, Aldine Müller, Patrícia Scalvi, Mara Hüsemann, Monique Lafond, Rossana Ghessa, Maria Rosa, Jacqueline Myrna, Vera Fischer, Christiane

Torloni, Dina Sfat, Sandra Bréa. Algumas delas assumiram o papel de Ana em mais de uma ocasião. Sem deixar de mencionar os nomes de atrizes que, muito embora tenham trabalhado em uma única obra de Khouri, deixaram sua marca na filmografia.

Desses nomes se destacam: Eva Wilma, Bárbara Laage (atriz francesa com expressivo reconhecimento por suas apresentações no teatro e em boates de seu país na década de 1950 que antecede à sua atuação no cinema); Anecy Rocha, Karin Rodrigues, Rosina Malbouisson (atriz portuguesa que fez carreira no cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980), Paola Morra (atriz italiana que teve carreira de atriz ascendida após ser eleita modelo para a revista *Playmate*, edição italiana da *Playboy*), Helena Ramos, Denise Dummont, Xuxa Meneghel, Íris Bruzzi, Renné de Vielmond, Márcia Rodrigues, Bianca Byington, Joana Fomm, Geneviève Grad (atriz francesa com trabalhos mais destacados no cinema e na televisão de seu país, e tímida participação no teatro), Adriana Pietro, Lucinha Lins, Bia Seidl, Monique Evans, Ana Paula Arósio, Eva Grimaldi (atriz italiana com expressiva ascensão, após início de carreira como modelo ao posar nua para a revista masculina *Playmen*, e desempenhar papéis secundários no teatro. É no cinema que seu trabalho é mais reconhecido); Cláudia Liz, Mylla Christie, Paula Burlamaqui, Zezé Barbosa, Maitê Proença e a cantora Tetê Espíndola nas filmagens *live action* de *Mônica e a sereia do rio* de Maurício de Sousa em 1987, para citar alguns nomes.

Dentre os títulos da extensa filmografia, Ana aparece como personagem central ou coadjuvante em:

- As Amoras (1968)
- As Deusas (1972)
- O Anjo da Noite (1974)
- O Desejo (1975)
- Paixão e Sombras (1977)
- As Filhas do Fogo (1978)
- O Prisioneiro do Sexo (1979)
- O Convite ao Prazer (1980)
- Eros, o Deus do Amor (1981) ¹⁵.

¹⁵ Título que tem mais de uma personagem Ana em diferentes tempos, interpretadas por Denise Dummond, Renée de Vielmond e Christiane Torloni, respectivamente. É um filme cronológico, e também de destaque na filmografia pela inovação com movimentos de câmera, linguagem, trabalho de atrizes, estética até então pouco ou não explorados no cinema brasileiro da época. Considerado um clássico quando se fala em cinema brasileiro

Amor estranho Amor (1982)

Amor Voraz (1984)

Forever: juntos para sempre (1993)

As Feras (1994/2001)

Paixão Perdida (1999) ¹⁶

Esses quatorze títulos foram analisados a fim de traçar o percurso das dezessete Ana's na filmografia de Khouri e traduzi-las (intersemioticamente) sob a ótica dos referenciais artísticos e teóricos identificados nos filmes, bem como servir de respaldo para responder às questões que norteiam o processo dessa pesquisa nos estudos da tradução interartes.

Sobre os modos de tradução atrelados a outros focos, a teórica e professora Olga Castro¹⁷, em artigo traduzido pela pesquisadora de feminismos Beatriz Regina Guimarães Barboza, salienta:

Para esses novos focos, não se traduzem palavras, mas significados; e estes não se encontram nem no texto original, nem na intenção autoral, mas são fruto de negociações dentro do sistema social no qual o texto é produzido e consumido. Assim, somente se pode ser fiel à interpretação que cada tradutor/a realiza (do original ou de sua autoria) através de sua leitura. [...] Por um lado, os feminismos se alimentaram de novas óticas com o debate que se dava nos Estudos da Tradução (ET). Por outro, os ET souberam ver como a conexão com essa disciplina contribuía para consolidar suas propostas, mas, além disso, souberam se enriquecer com a perspectiva de gênero [para certo propósito]. (CASTRO, 2017, p. 6).

Ao passo que sobre transdisciplinaridade de outras disciplinas com a tradução a autora considera:

Para potencializar o debate e as interações dos ET com outras disciplinas, devem-se ampliar os âmbitos de estudo que possam surgir da interação daqueles com os feminismos (e não só). Uma boa forma de fazê-lo, a meu ver, é começar a compilar em áreas temáticas alguns dos trabalhos realizados no passado sobre outras confluências entre feminismos e tradução para possibilitar uma compreensão mais

da década de 1980 e um dos filmes mais lembrados de toda a carreira de Khouri, junto de *Amor estranho Amor* de 1982, e *Noite vazia*, filmado em 1964, e um dos títulos considerados obra-prima.

¹⁶ Título com a aparição de duas Ana's, interpretadas respectivamente por Mylla Christie, protagonista, e Maitê Proença, coadjuvante – participação especial.

¹⁷ CASTRO, Olga. **(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução**: em direção a uma terceira onda?. Tradução: Beatriz Regina Guimarães Barboza. TradTerm. São Paulo: v. 29, julho, 2017. p. 02-36.

íntegra da interação, e convidar a retomar com ares renovados essas áreas de estudo que incluem, além de um revisado plano prático, o plano conceitual, o historiográfico e o crítico. (CASTRO, 2017, p.10).

Parte da obra de Khouri pode ser vista por esse contexto, com foco na presença da figura feminina, junto dos estudos da tradução. Ao passo que quando a autora menciona texto, lê-se também imagem como fonte a ser observada nesse estudo proposto, ainda que o tópico feminismo seja merecedor de menção, mas não será aqui aprofundado, porém foi percebido. Parece viável delinear o paralelo entre cinema - eixo das artes - com feminismo, filosofia, psicologia e história da arte, literatura, por exemplo – disciplinas teóricas num intercâmbio de linguagens e intera(r)tividade entre arte e teorias tendo a tradução como meio. Essas disciplinas teóricas, conforme mencionadas anteriormente, podem ser identificadas nos filmes, embora estejam situadas enquanto referências de inspiração, e não exatamente no sentido restrito de sua aplicabilidade e significação por meio do cinema.

Ainda que alguns de seus filmes, pontualmente o coloquem numa posição indefensável em relação às mulheres, seja pelas condições impostas ao fazer cinematográfico dos anos 1980 principalmente, seja por um ideal do diretor autor, específico nesses filmes, dos quais cito em especial, *O Prisioneiro do Sexo* de 1979, em um todo, ao observar o conjunto de obra, é justo afirmar que Khouri privilegiava as atrizes. Preocupado em valorizá-las na tela e enaltecer não só a beleza estética, mas também sua importância com um diferencial na narrativa e na ambientação de um filme, unido aos seus propósitos em cada criação, é característica que o coloca num lugar bastante único no cinema nacional.

Nessa vertente, também cabe citar, que o título dos filmes não estava entre as maiores preocupações do cineasta criador. Uma vez que o título original de muitos de seus filmes foi alterado para que as obras pudessem ter melhor viabilidade comercial e também maior apelo, erótico principalmente, já que essa era uma característica bastante presente nas produções da época, e de presença tão marcante e datada que acabou por definir, durante um longo período, todo o conjunto das produções feitas no Brasil, mesmo aquelas que se desviavam desse eixo. O cinema de “mulher pelada” se tornou popular e ganhou lugar cativo entre alguns espectadores, e o mercado entendeu isso. Em Khouri, particularmente, nem sempre o título faz jus ao conteúdo, como bem lembra Pucci Jr¹⁸:

¹⁸ PUCCI JR. Renato Luiz. **O equilíbrio das estrelas:** Filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

Como de hábito na obra de Khouri, o título sugere o que não se encontra no filme. Quase toda a sua produção dos anos setenta e oitenta, época das pornochanchadas e fitas pornográficas, recebeu nomes com conotações eróticas, sempre infiéis ao conteúdo dos filmes ou, no mínimo, apelativos. Com certeza, exigências de produção, visando à bilheteria, determinaram essa característica. Todavia, a explicação para o título *As Amoras* (por exemplo) é outra: uma referência intertextual. (2001, p. 37).

É louvável e merecedor de reconhecimento que um artista tenha, de certa forma, driblado condições e exigências, e conseguisse, em certa medida, realizar o que de mais significativo e importante sua obra quisesse expressar. Em Khouri, a beleza e a nudez feminina estão além da aderência a qualquer exigência de mercado como solução para viabilidade e rentabilidade de um projeto como sinônimos de sucesso. Khouri não filmava almejando única e exclusivamente o sucesso e boas bilheterias, algumas de suas obras de grande destaque não tiveram grande reconhecimento de público, a ponto de seu próprio autor criador se autodenominar como “veneno de bilheteria”.

Khouri situa o olhar e a câmera a favor do feminino, o rosto das mulheres como intérpretes do mundo que vê e vivência, os modos de olhar sugestivos e suggestionados a responder questões de cunho existencialista em sua profundidade, embora muitas de suas personagens, não só femininas, não suportem o peso nem a angústia de serem questionados nesses âmbitos. Existe um desejo, uma força, uma vontade, mas não há caminho previamente traçado, certezas absolutas, menos ainda verdades confessáveis, muito ao contrário. Elementos iconográficos, além do fascínio do cineasta pelo rosto feminino incorporado ao seu modo de filmar, podem ser citados como componentes de cena: objetos de arte, das mais variadas vertentes, livros e mais materiais bibliográficos, a mencionar as citações de autores canônicos em algumas aberturas de seus filmes, fotografias e a música, seja por meio de trilha sonora original ou execução de faixas que vão do *jazz* ao clássico erudito.

Sobre ambientação, concepção visual e sonora do filme como atributos da narratividade, há em Khouri, características singulares. O uso alternado de sons ambientes, silêncios, trilhas intimistas e de teor introspectivo dialogam com o uso intenso e bem executado de *closes*, principalmente nos rostos das mulheres, e mostra por meio deles a essência de sua visão criativa.

Em termos de trilha sonora original destaque para as composições de Rogério Duprat – nome de destaque e grande reconhecimento no cenário musical brasileiro, e um dos membros idealizadores do tropicalismo – com quem Khouri, além do parentesco de primeiro grau, manteve parceria criativa em dezessete filmes, sendo a primeira colaboração em *A Ilha* (1963) e a última em *Amor Voraz* (1984). Dividiram também interesses em comum sobre linguagens aplicadas nas artes, na fusão do cinema com a música, som e imagem, e o fator determinante que um aplica sobre a outra.

Outra importante e recorrente parceria vista nos filmes, é a contribuição musical da *Traditional Jazz Band*. O septeto paulista, ainda em atividade com mais cinco décadas de atuação, surgiu em 1964 com a proposta de recriar o *jazz* e suas raízes numa linguagem atualizada e contemporânea no contexto brasileiro. Surge também com eles, os membros da banda, a adaptação de importantes faixas da música popular brasileira para o estilo jazzístico e instrumental, sob inspiração dos grandes nomes do gênero com um toque único de originalidade.

A sonoridade da cinematografia khouriana pode ser definida como aquela que passa pelo autoral e também aquela que devidamente se apropria de consagradas melodias sonoras, executadas em versões originais, muitas vezes arranjadas exclusivamente para as filmagens. Khouri era um amante e grande admirador do *jazz*, como pode ser lido nas contracapas das duas únicas trilhas sonoras de dois de seus filmes lançadas em LP.

Na contracapa da trilha de *Eros, o Deus do Amor* (1981), majoritariamente executada pela *Traditional Jazz Band*, onde Khouri também atinge ápice na ambientação sonora de seus filmes até ali, mostra o potencial frutífero de parcerias artísticas de longa data e comenta:

O *jazz* esteve presente em grande parte dos quase vinte filmes que escrevi e dirigi, por uma questão de afinidade e escolha sob as mais variadas circunstâncias, muitas vezes tendo que enfrentar o preconceito e o chauvinismo [...] o *jazz* é uma música de todo o mundo, uma linguagem universal, perene, em perpétua evolução, ao mesmo nível da música dita erudita. O *jazz*, portanto, comparece [...] por questões de atmosfera e com a finalidade de também obter um sentido sutil e subjacente para situação dramática da cena. (KHOURI, 1981, contracapa do disco *Eros, o Deus do amor* da *Traditional Jazz Band*).

Figura 1 - Capa do disco da trilha sonora do filme *Eros, o Deus do Amor*, da *Traditional Jazz Band*, 1981.



Fonte: acervo do autor.

Figura 2 - Contracapa do disco da trilha sonora do filme *Eros, o Deus do Amor*, da *Traditional Jazz Band*, 1981.

...muitos compositores de "Caravan" de Lusa tingiram no tampo que acabava de entrar a música sua música presa dentro em meados de 1981, na casa de me-
quês. A espécie de colário ao ouvir pela primeira vez "Pennies from Heaven" cantada por Billie Holiday acompanhada por Teddy Wilson. Os primeiros discos rota-
ção 78 comprados para iniciar uma coleção, as grandes orquestras de "Swing", a estranha e a alegria que tudo isso provocava. Depois, já adolescente, o fôssi-
no diante dos primeiros sons "big", Gillespie, Parker, e Thelonius, Lester Young, o Ellington de 40/42, o incrível arquetipo de Wilfied Heiman, Bessie Smith, Mi-
dred Bailey, Ella Fitzgerald-Cole Porter, seria impossível enumerar sequer os favoritos. A paixão por Coltrane, Sonny Rollins e Ben Webster, os pianistas, os trum-
petistas, os arranjadores, um mundo infinito e maravilhoso, que convive comigo até hoje, numa obsessão que não se extinguiu.
Hoje contraria de muitos amantes do Jazz, consigo gastar de todas as épocas e estilos, cobrindo tudo de New Orleans e do Dizieland ao Free Jazz, de King Oliver a
Ornette Coleman, ouvindo a todos com quase o mesmo prazer.
Muitas vezes volto atrás para redescobrir coisas... Só depois dos quarenta tive a revelação da fascinante som de Bix Beiderbecke, com sua melancolia que me faz
sempre lembrar o poema de Rainer Maria Rilke.
O Jazz esteve também presente em grande parte dos quase vinte filmes que escrevi e dirigi, por uma questão de afinidade e escolha, sob os mais variados cir-
cunstâncias, muitas vezes tendo que enfrentar o preconceito e o chauvinismo.
No filme que agora realizei, *EROS*, o personagem central é, como eu, um apaixonado pelo Jazz. A cidade de São Paulo, que é também um importante perso-
agem "abstrata" do filme, sempre me pareceu ser igualmente uma cidade onde o Jazz "convive" se desenvolve e se adapta bem. As bandas Dixie proliferam pela
cidade, há ótimos instrumentistas de todos os estilos, cultores, estudiosos, colecionadores abocados. O próprio cosmopolitismo da cidade propicia isso: O Jazz
é uma música de todo o mundo, uma linguagem universal, perene, em perpétua evolução, ao mesmo nível da música dita erudita.
O Jazz, portanto, compõe-se maciçamente no filme, cobrindo estilos diversos, em cenas que se desenvolvem através de quarenta anos. Numa das seqüências,
passada numa espécie de bar-pub, eu desejava incluir uma das minhas músicas favoritas, "I've Found A New Baby", por questões de atmosfera e com a finalidade
de também obter um sentido sutil e subjacente para a situação dramática da cena, em que contracenam os atores Christine Torloni e Denise Dummont e a per-
sonagem central do filme, que se encontra dividida entre os dois, o próprio título da música funcionando como contraponto para a situação. A partir daí pensei:
Porque não colocar a própria TRADITIONAL JAZZ BAND em cena, executando a música? Eu sei que a banda há muitos anos, com suas diversas formações, como
expectador anônimo e feliz. O som Dixie land, o clima Chicago, evocam dentro de mim algo impalpável, nostálgico. Passa ficar horas numa mesa de bar ouvindo
uma banda desse tipo local, querendo sempre mais.
Os contatos foram feitos, a formação marcada. A TRADITIONAL JAZZ BAND filmou canções por mais de dez horas, numa das melhores seqüências do filme, mon-
dando no "set" um incrível clima de euforia, entusiasmo e alegria, de que participavam os atores, os técnicos, os figurantes, os eletricitos. A formação tornou-se uma
espécie de festa inesperada, que ninguém queria que acabasse.
A partir daí nasceu o ídea do disco, com o mesmo nome do filme, que finalmente concretizou-se. Acredito que é o disco mais harmonioso da TRADITIONAL JAZZ
BAND, a mais "integrado", coeso e uniforme. O mesmo clima de euforia e a mesma alegria de tocar, de viver, que se estabeleceu na formação, refletiu-se nas
gravações. O repertório é essencialmente jazzístico, no sentido tradicional (sendo que a banda bandosamente acolheu alguns sugestivos "minhos"). Apenas o be-
líssimo e atmosférico *EROS BLUES* é novo, criado coletivamente pela banda para sublinhar algumas cenas do filme. Vale a pena ouvir atentamente os magníficos
solos dos três sopros nessa faixa.
Tenho certeza que o disco inteiro será ouvido com prazer inintermitente, repetidamente, pois o virtude de ouvir de novo é quase coercitiva. O balanço da banda
em todas as faixas, é contagiante e incrivelmente integrado, e alguns dos solos são simplesmente excepcionais. A leveza, a descontração e coesão que po-
dem ser observadas em faixas como *MAVA'S GONE*, *GOOD BYE*, *WOLVERINE BLUES* e *ON THE SUNNY SIDE OF THE STREET* são uma demonstração do grande
amadurecimento da TRADITIONAL JAZZ BAND, que parece ter atingido aqui o seu momento mais feliz e criativo.

WALTER HUGO KHOURI

LADO A		LADO B	
1 - STOUTTIN' WITH SOME BARBECUE	4'18"	1 - SOUTH	2'46"
Hardin/Armstrong		Moten/Hayes	
2 - MAMA'S GONE, GOOD BYE	4'03"	2 - EROS BLUES	4'48"
Bocage/Piron		Traditional Jazz Band	
3 - DO YOU KNOW WHAT IT MEANS	3'49"	3 - I'VE FOUND A NEW BABY	2'57"
TO MISS NEW ORLEANS		Palmer/Williams	
De longe Alter		4 - ON THE SUNNY SIDE OF THE STREET	4'28"
4 - BALLIN' THE JACK	3'13"	Sieks/Mejugh	
Smith/Burns		5 - SAVOY BLUES	3'47"
5 - WOLVERINE BLUES	3'30"	Ory	
Spikes, Norton, Uli Liechti			

THOMAS EULENBERG:
Engenheiro-CLIMATIZANTE.
"EROS", o trabalho mais descontraído da
Traditional Jazz Band"

CARLOS LIMA:
Professor de música-PISTON.
"Traditional Jazz Band, uma banda de amigos
que gosta de tocar para amigos que gostam
de curtir Jazz".

CARLOS HAGE CHAIM:
Engenheiro CIVIL-CONTRABASSO.
"Neste disco, a Jazz tradicional com um balanço
e um clima ímprováveis".

ALCIDES DE OLIVEIRA LIMA (CIDÃO):
Econômista-BATERIA/WASH BOARD.
"Um dia perguntaram ao nosso amigo e
drametista, Tito Martins:
O que é o Jazz? ... e ele respondeu: Jazz, na
linguagem do pessoal de New Orleans,
sempre quis dizer OAGASMO".

EDIMUNDO CALLIA Jr.:
Engenheiro CIVIL-PIANO.
"Na homenagem a nossa cidade de São
Paulo, o cinema e o Jazz, reunidos num só
momento... o momento mágico do EROS".

BRUNO CRISTEN:
Engenheiro Textil-TAOMBONE.
"EROS: Um verdadeiro disco de Jazz com toda
swing do Jazz verdadeiro".

EDUARDO BUGNI:
Engenheiro Naval-BANJO/VIOLÃO.
"EROS: Um trabalho gratificante, posicionado
exatamente entre os origens de "Raízes do
Jazz" e a técnica do "Traditional Jazz By
Traditional Jazz Band", os últimos lançamentos
do selo ELDORADO".

"Pedimos ao cineasta e amigo WALTER
HUGO KHOURI, que nos dirigi no filme EROS,
(Produção Enzo Barone Filmes) que escrevesse
alguma coisa sobre o jazz, sobre nós e sobre
ele mesmo."

TRADITIONAL JAZZ BAND

FICHA TÉCNICA
PRODUÇÃO: Enzo Barone e J.J.P.J.
ARRANJOS: Traditional Jazz Band
TÉCNICO DE GRAVAÇÃO: Flávio Barreira
MIXAGEM: Flávio Barreira e Traditional Jazz Band
LAY-OUT/CAPIA: Flávio Machado
Gravado no ESTÚDIO ELDORADO no inverno de 81

Produzido por ENZO BARONE Filmes. Av. Estados Unidos 472 - São Paulo. Distribuído por Estúdio Eldorado Ltda. Rua Major Quedinho, 76 - 7º andar - São Paulo.

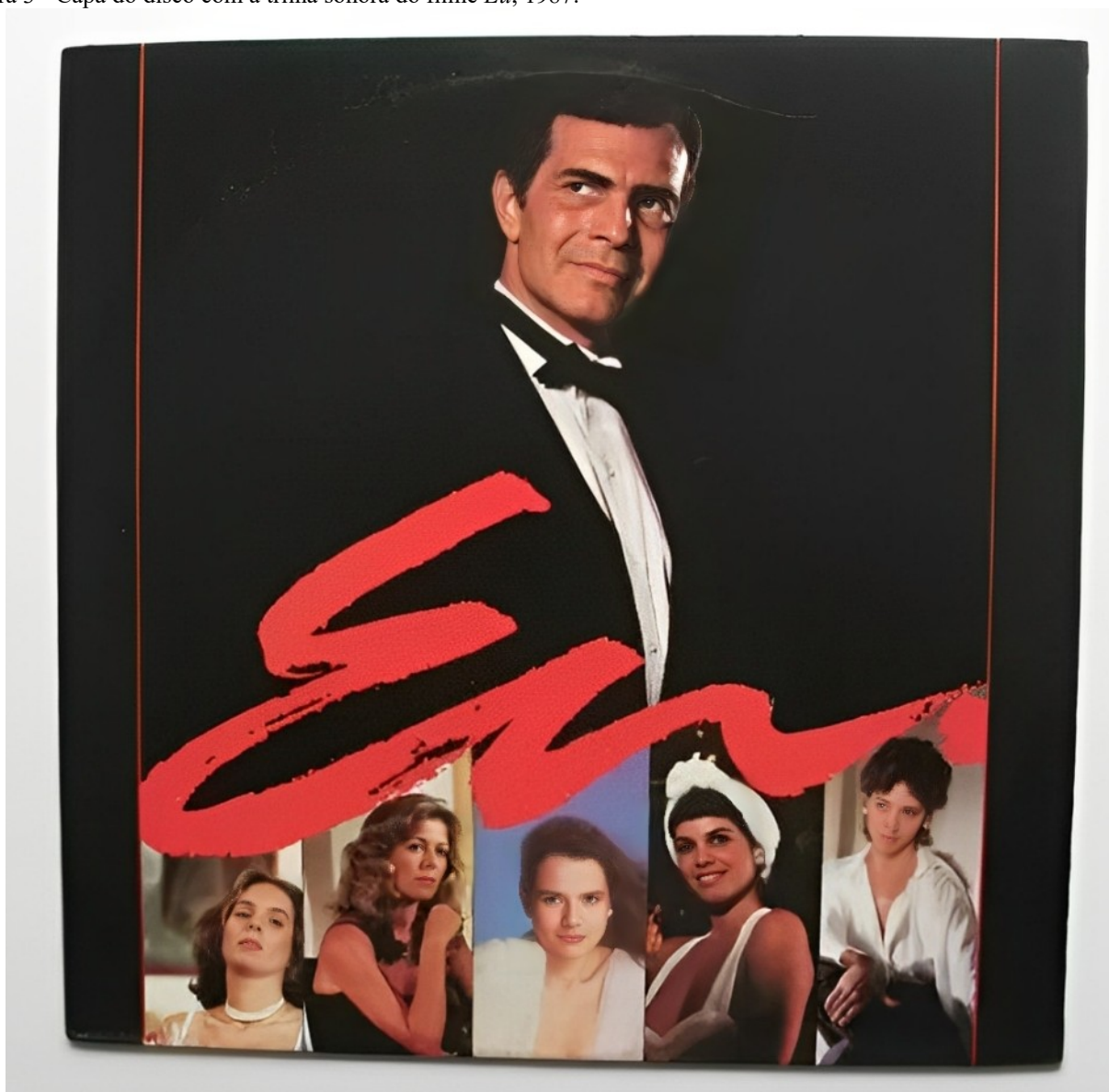
Fonte: acervo do autor.

Já na contracapa do LP com a trilha sonora do filme *Eu* (1987), dessa vez com a figura do maestro Júlio Medaglia substituindo Rogério Duprat na composição original regendo sua orquestra. A trilha conta novamente com a presença da *Traditional Jazz Band* em quatro das doze faixas que compõem o disco. Com intérpretes, compositores e instrumentistas variados, dentre os quais grandes nomes do jazz mundial como Billie Holiday, Lena Horne, Duke Ellington, e dos instrumentistas brasileiros - com forte influência do jazz e Blues em seus trabalhos - Araken Peixoto e Moacyr Peixoto, irmãos do cantor Cauby Peixoto, a trilha foi escolhida pelo próprio diretor. A criação das melodias incidentais e do tema principal, para a abertura do filme, intitulada de *Tema de Berenice*, personagem interpretada pela atriz Bia Seidl, tendo o subtítulo *Cavalheiro Apaixonado*, possível indicação ao personagem Marcelo,

interpretado por Tarcísio Meira, foi composta e executada pelo maestro Julio Medaglia e sua orquestra, intertextualidade sugerida já no título das trilhas que fazem parte da sonoridade do filme. Khouri então define o gênero, o *jazz*, como:

[...] A música dos músicos. Para mim deveria ser também a música dos cineastas, pois se presta maravilhosamente à criação de atmosferas e climas mais diversos, além de não envelhecer e ter um caráter internacional nos dias de hoje, cultivada em todo o mundo. A minha geração foi profundamente marcada pelo *Jazz* e eu sempre o utilizei um pouco em meus filmes [...] o filme pode adquirir um clima muito peculiar, mesclando nostalgia e emoção. (KHOURI, 1987, contracapa do disco da trilha sonora do filme *Eu*).

Figura 3 - Capa do disco com a trilha sonora do filme *Eu*, 1987.



Fonte: acervo do autor.

soturno e autodestruidor as personagens diante de toda a angústia, busca e dissolução de vontades que o filme persegue, me parece também uma junção bastante apropriada para um filme que se propõe discutir as teorias psicanalíticas de Carl Gustav Jung (1875-1961). Pelos meus filtros, aos ouvidos de Khouri, passando pelos meus, se Jung puder ter trilha sonora, certamente uma delas será Mozart.

Dito isso, em meio à contextualização inicial e prévia da ambientação sonora e visual na filmografia khouriana, é possível afirmar que a trilha musical seja ela original ou concebida por outros artistas, tem papel determinante, sem gratuidades no conjunto de obra do diretor. E Ana com isso? É embalada e envolvida por essa sonoridade e absorve em si mesma toda a problemática de posições e questionamentos que assume para si ou diante da figura masculina com quem se relaciona. Mais uma vez retomo a hipótese dos alter egos e das manifestações da ânima. Se com Marcelo Khouri projeta o universo masculino, do qual faz parte, com Ana, Khouri tenta se projetar num eu oculto, em gênero diferente, a fim de se inserir num universo que não é propriamente seu, mas que muito admira, fascina e atrai, e cabe lembrar que Ana se fragmenta em dezessete aparições. A ânima em sua reverberação mais forte e ressoante – feminilidades de um eu, presente em toda e qualquer personalidade de acordo com os estudos de Jung. Mais adiante essas hipóteses serão melhor discutidas e apresentadas.

Para tanto, faço associação com a concepção de alter ego, que passa pelo campo da psicologia, interesse inerente a Khouri. Sobre o assunto, a professora e tradutora Ana Lucia Santana¹⁹, mestre em teoria literária pela USP, didaticamente define:

O alter ego de uma pessoa, em uma análise estrita, é um ‘outro eu’, uma personalidade alternativa de alguém. Esta expressão provém do latim ‘alter’, que significa outro, ou seja, um eu diferente. Pode-se encontrar este termo tanto na literatura, nas interpretações de obras literárias, quanto na psicologia. Literariamente é possível definir o alter ego como a identidade oculta de um ser fictício ou como um artifício do autor de um livro para se revelar ao leitor na pele de um personagem, de forma discreta e indireta. Em geral ele apresenta muitas das características de seu criador, as quais podem ser descobertas em uma análise mais profunda. Psicologicamente esta expressão refere-se a um eu que jaz na inconsciência. Este conceito está relacionado à face secreta, ao ângulo desconhecido da identidade de uma pessoa, enquanto o ego, em contraposição, é definido como a

¹⁹ SANTANA, Ana Lucia. **Alter ego na literatura e psicologia**. Infoescola, 2009. Disponível em: <https://www.infoescola.com/literatura/alter-ego/>
Acesso em: 15 abril 2024.

fração rasa da mente, povoada por ideias, raciocínios, emoções. Outra conotação do alter ego diz respeito à existência de um alguém tão próximo, íntimo e leal, que é impossível se afastar dele. Nele o indivíduo confia cegamente e chega a ver a si mesmo refletido nesta pessoa. O que significa que é capaz de elegê-lo seu representante em tudo, realmente acreditando que ele agirá como ele o faria em determinadas situações. Quando as outras pessoas olham para nós, percebem através dos sentidos o que somos, o que nos fraciona, nos divide, pois aí é possível encontrar a personalidade e também aquilo que a pessoa não revela sobre si mesma, ou seja, seu eu oculto, a persona alternativa ou o alter ego. Várias esferas científicas procuram compreender esta instância psíquica. A física, a biologia, a teologia, a filosofia e a psicologia já realizaram alguns avanços neste sentido, levantando sempre a eterna questão abordada pelo homem ao longo da história – quem somos nós? (SANTANA, 2009).

A partir disso, acredito que Ana seja sim, ainda que minimamente, a projeção de Khouri no universo feminino, sua ânlma, tendo muito de si, o seu outro eu oculto, num gênero com o qual não se autodenominava, porém capaz de se colocar e vivenciar situações, muito embora dentro do campo da suposição e total liberdade criativa, reforçando a razão da constância do nome não só da personagem, mas também das atrizes no elenco de cada filme. A relembrar as atrizes que repetiram o papel de Ana, algumas em sequência interpretando a mesma personagem, num desdobramento de narrativa do filme anterior. Caso de Sandra Bréa em *O Prisioneiro do Sexo e Convite ao Prazer*.

Mesmo numa conjuntura artística e fictícia, o debate diante das situações em todo seu conjunto de obra, diz muito sobre os meandros das relações interpessoais e afetivas, as buscas e os questionamentos individuais, na ordem do filosófico existencial, visões de mundo individuais e idealistas. Khouri adaptou algumas das teorias de autores que lhe eram caros, num interesse que extrapola leituras e atrelou a eles seu processo de criação, seu impulso argumentativo e criativo que se revela antes de tudo pela imagem. As mulheres são determinantes em sua cinematografia e na maioria das vezes tradutoras expressivas dentro de todo esse universo. São observadas e retratadas com fascínio, admiração e encantamento, parte de uma investigação, o desejo de alcançar um ideal de beleza, filmes de mulheres, sobre mulheres sob o olhar de um homem. Elas mesmas se tornam galáxias próximas ou distantes, mas sempre brilhantes, que compõem esse universo complexo que é o khouriano.

A ânlma de Khouri, no cinema de Khouri é bastante expressiva e espaçosa com possibilidades tradutórias bastante frutíferas.

2 WALTER HUGO KHOURI O CINEASTA DAS MULHERES

Cinema de autor, complexidade humana, cenas com atmosfera e investigação dessa atmosfera por meio de imagens, movimentos de câmera amparados em diálogos e monólogos declamatórios e poéticos, interesse em questões humanas, relações interpessoais e sentimentos existenciais. Filmes de reflexão, de aura contemplativa, introspectivos, filmes que exploram os problemas anímicos, um cinema autoral e bastante pessoal. Em resumo: todas essas características convergem de modo amplo, para delinear e caracterizar o estilo que marca a obra de Khouri em seus mais de cinquenta anos de atuação no cinema brasileiro.

A busca por transcendência, por realização das vontades em sua concretude e pelo acontecimento de algo que não é exatamente explicado, mas profundamente esperado e aos poucos se revela inalcançável é mote de praticamente toda a filmografia do diretor, aplicada em suas personagens. As mulheres ganham destaque pela valorização que ganham na tela, pela crença do próprio diretor na presença da beleza feminina e no trabalho de atrizes intensas, aquelas com capacidade de traduzir seus interesses e anseios, a tradução do místico e do sensorial, seja com o rosto, principalmente com o olhar, corpo, e até tom de voz.

A incursão no feminino e a aparição de uma narrativa focada em uma personagem feminina como protagonista tem início no filme *O Corpo Ardente* (1966), nessa que era a obra favorita de Khouri. Nos trabalhos anteriores, principalmente em *Noite Vazia* (1964), Khouri explora nuances desse universo numa espécie de estudo experimental acerca de seus interesses a respeito do feminino, muito válidos por sinal. Mas é na figura de Márcia (interpretada pela atriz francesa Bárbara Laage), a protagonista de *O Corpo Ardente*, uma socialite insatisfeita, cercada de luxos, envolta em um casamento fracassado, disposta a compreender sua existência no mundo a partir da observação de um cavalo selvagem e indomável é que reside a questão central do cineasta acerca da feminilidade. Ainda que Márcia tenha em sua concepção, traços de Mara e Cristina, as prostitutas de *Noite Vazia*, interpretadas por Norma Bengell e Odete Lara, respectivamente, Márcia é a concretude sólida da formação de uma personalidade baseada na junção das duas anteriormente mencionadas. E mais a fundo, é também em Márcia que reside uma das gêneses de Ana, essa galáxia expandida em dezessete aparições subsequentes.

O professor e pesquisador Donny Correia, em parceria com a Cinemateca Brasileira em São Paulo, organizador da última mostra dedicada ao cineasta, ocorrida em agosto de

2023, e um dos nomes que se dedicam e estão debruçados a estudar o cinema de Khouri, fala em artigo publicado na Revista Cult²⁰:

É a partir do filme *O Corpo Ardente* (1966) que Khouri passa a exercitar a marca que o acompanharia dali até seu último trabalho, a maneira como sua câmera invade o silêncio de suas personagens, retificando a distopia existencial e confrontando o espectador com uma cinematografia legista, que usa a decupagem e a diegese para provocar profundo mal-estar. No filme, durante uma cena em que o casal central discute uma pretensa “filosofia de arte”, as lacunas do silêncio entre uma enxurrada de jargões pseudocríticos e os chavões decorados dos piores livros sobre o assunto proferidos por um artista empertigado são preenchidas com o vácuo das aparências no rosto da protagonista, seu olhar sugestivo em direção a uma das convidadas, num flerte devidamente correspondido, seu enfado no casamento, seus desejos encapsulados e sua liberdade castrada, revivida na figura de um corcel negro que perambula perdido nos arredores de sua casa de campo. Mas nada verdadeiramente importante é verbalizado. Toda a essência narrativa repousa nos lapsos do discurso, como se fosse impossível comunicar a insatisfação ontológica. (CORREIA, 2019, p. 47).

Dito isso, *O Corpo Ardente* é obra seminal para imersão na cinematografia khouriana, ao passo que também conduz o espectador atento aos reflexos que exalam dele e são impressos nos filmes posteriores. É o feminino em sua natureza e expansão aos olhos e desejos de um Walter Hugo Khouri com todo o potencial de ascensão e brilho. Para compreender Ana é necessário estar disposto a percorrer suas gêneses, ouvir seus silêncios, mapear seus olhares e seus impulsos de direcionamento, sem perder de vista as fontes de concepção que residem num homem cis heterossexual.

Embora não se perceba, ao menos de forma explícita nos filmes, a intenção de atingir um ideal de beleza, parece que, para Khouri, o que realmente importa em suas obras é o rosto de uma mulher. É a presença do universo feminino, como catalisador, que se encontra em diálogo com o universo masculino — um entrelaçamento de gêneros, refletido nas relações e nas tentativas de construção de laços, desejos de alcances inseridos em um contexto humano e existencialista, a ascense tão almejada, nunca conquistada. O que habita cada ser? Quais são suas reais buscas e desejos? O que surge dos encontros? Seja no âmbito sexual, familiar, casual, ou ainda em esferas que não necessariamente se alinham a essas categorias tradicionais...

²⁰ CORREIA, Donny. O silêncio retumbante de Walter Hugo Khouri. In: **Revista Cult**, nº 246, São Paulo, Junho de 2019.

Em Khouri, é o papel que engrandece a atriz, e não o contrário. A força dos nomes das atrizes com quem trabalhou — muitas delas já com carreiras consolidadas e amplamente reconhecidas — revela que, ao serem escaladas para as produções, sabiam que estariam inseridas em um universo único. Sabiam também que suas presenças seriam valorizadas e seus trabalhos explorados de maneira profunda, em um contexto artístico igualmente singular e elevado. Por outro lado, diversas atrizes também fizeram suas estreias no cinema sob sua direção, como Lilian Lemmertz, Kate Hansen, Xuxa Meneghel, Ana Paula Arósio, Paula Burlamaqui e Cláudia Liz, por exemplo. Dentre as estreias, há uma curiosidade, a estreia (não creditada) da atriz Julia Lemmertz, ainda criança, no filme *As Amoras* em 1968.

Relatos de algumas dessas atrizes reforçam a figura marcante e importante de Khouri no meio cinematográfico. Em depoimentos resgatados e publicados no catálogo da última retrospectiva dedicada ao diretor, realizada em agosto de 2023 na Cinemateca Brasileira, destaco o relato de Normal Bengell:

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. (2023, p. 84).

E Odete Lara:

[...] 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 esse último. (2023, p. 84).

Sobre a relação com o cineasta, Selma Egrei²¹ relata:

O Khouri era muito especial. A maneira dele filmar, era uma coisa única, nunca mais eu encontrei em diretor nenhum. Não existia um roteiro como a gente tem hoje em cinema, assim, não existia nada. Ele vivia escrevendo coisas, dando coordenadas, “vai ser assim”, tudo

²¹ Trecho extraído da transcrição de entrevista gravada em áudio, cerca de 100 minutos, generosamente concedida a mim em 22/10/2024. A conversa foi minuciosamente transcrita e organizada em dezoito páginas.

muito orgânico e artesanal. A gente chegava um pouco antes, ele sempre fazia isso, tanto na casa dele quanto nas locações, colocava um disco para tocar, porque naquela época era disco né?!... já criava uma ambientação, e sempre com os mesmos artistas, era Bach, Brahms, Schubert, Billie Holiday, Miles Davis... deixava a gente numa sala, ouvindo (a música) e pensando na personagem, que eu nem sabia direito como era, porque ele escrevia o texto ali, na hora... Tudo era feito com muita simplicidade, artesanal mesmo. [...] ele era um diretor muito preciso naquilo que ele queria, contando com o improviso, e eu sou uma atriz que gosta do improviso, sou intuitiva. Então, a partir do improviso, nascia uma relação de afeto e de confiança com a atriz. E comigo também, foi nascendo essa confiança nele como diretor, já sabendo que o que estava sendo gravado, no modo como estava sendo filmado, era importante e valorizado... foi muito importante para mim. Aí, veio o elogio do Khouri: “Você tem relação com a câmera, isso é muito raro”. E eu passei a enxergar, aprender isso, a ter mesmo essa relação com a câmera de modo mais consciente... Foi com o Khouri que eu passei a ter paixão pelo cinema e aprendi a fazer cinema. Aprendi a fazer cinema com ele! (2024).

Monique Lafond²² comenta sobre sua relação profissional com o cineasta:

A gente aceitava trabalhar com Khouri, sem roteiro, porque a gente não recebia nada antes, e também porque sabia que seria uma coisa de boa qualidade. Feias nós não iríamos ficar, e sempre muito bem colocadas plasticamente, não tinha nada vulgar, estranho, escroto, isso não existia. [...] Havia a ideia de que pelo Khouri ter tido uma cultura diferenciada, uma vivência diferenciada, ele tinha um olhar também diferenciado. Ele era chique, um cara que gostava de uma mesa bem-posta, ele tinha um olhar muito diferente, era muito educado, carinhoso, ele tratava as mulheres e as atrizes verdadeiramente como atrizes, não era utilitário. Ele sabia dizer exatamente quando você não estava entregando o que ele queria ou quando seu entendimento era diferente ele vinha conversava, falava, era fácil [...] Khouri tinha uma sensibilidade de ator. Ele se colocava no lugar dos atores, então ele sabia dirigir o ator. Ele sabia ser super claro, falava numa linguagem doce, era calmo, ele não tinha pompa para direção, ele era muito humano. Dava espaço para você argumentar algum desconforto, aí a gente se divertia muito. Por isso que ele conseguia receber o que esperava, tudo era negociável. Khouri queria ser ele, e sempre se resignificou nos filmes, os personagens dos filmes são ele. (2023).

Dizer que Khouri é “o cineasta das mulheres” é tanto reconhecê-lo como alguém obcecado pela figura feminina quanto levantar questionamentos: que mulheres? De qual feminino estamos falando? Mulheres reais, subjetividades complexas, ou imagens moldadas pelo olhar masculino? Questionamentos que os filmes, a interpretação das atrizes e nosso olhar enquanto espectadores em nossa subjetividade e repertório, talvez possam responder.

²²Transcrição de trecho de entrevista concedida em *live* a Donny Correia no canal *Uma teia de ideias*, projeto Khourianas, em novembro de 2023, pelo YouTube.

2.1 ATRIZES E MULHERES: O OLHAR DE KHOURI E A VALORIZAÇÃO FEMININA NO CINEMA BRASILEIRO

Khoury era um fotógrafo intuitivo, operador de câmera inspirado, diretor carinhoso, manipulava a imagem e extraía das cenas verdadeiras pinturas, mantendo fidelidade à ótica existencial. Tinha estilo, usava closes e enquadramentos, principalmente no rosto feminino, capazes de dispensar qualquer diálogo. O enquadramento da figura feminina é pensado para ser valorizado sem vulgarização, os planos enaltecem a mulher como figura de sensualidade. O sexo no cinema de Khoury é um ato sufocante, um pedido de socorro, moeda de troca, vingança, tortura psicológica de caráter existencialista, ferramenta para compreensão do vazio. Toda situação sexual em seus filmes é angustiante, passa pelas sensações, no impulso que direciona para a experiência (e também permanência) de se estar em lugares mais confortáveis e seguros, apesar de nem sempre disponíveis. Em resumo: a fotogenia do vazio.

Influenciado por cineastas europeus — mais diretamente pelo italiano Michelangelo Antonioni (1912–2007) e, em menor grau, pelo sueco Ingmar Bergman (1918–2007), frequentemente citado como referência direta de inspiração —, as influências que incidem sobre Khoury se manifestam muito mais como um gesto de ousadia intelectual do que como cópia. Trata-se de uma confluência de interesses, temas e linguagens. A inspiração em Bergman, por exemplo, é sutil e aparece especialmente na maneira como a natureza se apresenta como cenário simbólico para as transformações do ser. Já em termos de estilo e ritmo narrativo, as aproximações são mais visíveis com Antonioni. Ainda assim, Khoury é, acima de tudo, Khoury. Seu estilo é próprio e singular, fruto de um amadurecimento artístico que naturalmente atravessa e dialoga com múltiplas referências. Ao lado das influências mais recorrentes, como Antonioni e Bergman, é possível apontar também o cinema oriental — especialmente à obra do cineasta japonês Mikio Naruse (1905–1969) — como uma referência relevante. Mencionar apenas os dois primeiros como principais influências é, portanto, uma limitação redutora do universo khouriano, o que constitui um equívoco crítico.

Além disso, vale destacar outras influências notáveis que permeiam sua obra, como o movimento do expressionismo alemão, os filmes do ucraniano Val Lewton (1904–1951), e, em especial, o apreço estético pelos modos de filmar do cineasta austríaco Josef Von Sternberg (1894–1969). A parceria deste com a atriz alemã Marlene Dietrich (1901–

1992), especialmente nos seis filmes realizados durante a década de 1930, é amplamente reconhecida e referenciada. Entre Khouri e Sternberg, observa-se um parentesco estético: composições de quadro cuidadosas, closes femininos marcantes, ambientações densas e uma direção de atrizes que privilegia a complexidade do feminino — aspecto que, por si só, mereceria um estudo técnico aprofundado. Assim, é possível afirmar que Sternberg é outra influência bastante presente. E ambos tiveram atrizes frequentes e longas parcerias. Em depoimento recuperado pela pesquisadora Lucia Nagib²³, sobre Bergman e Antonioni Khouri esclarece:

Tive muita influência da maneira de ser italiana. Sou um cara de São Paulo com características italianas [...] Sofri alguma influência de Antonioni, de sua postura espiritual, essencial no fazer cinema. Mas isso, com o tempo, fica cada vez mais distante. Já de Bergman acho que tenho menos, [...] não há uma influência direta. Se há influência de Bergman acho que não é proposital, é algo que paira no ar; e, como vi muito, admirei muito, acho que ficou alguma coisa [...] Não me liguei a nenhuma tendência do cinema brasileiro, mas não foi de propósito, simplesmente fiz do jeito que me vinha na cabeça. (KHOURI, Walter Hugo, apud NAGIB, Lucia, 2002, p. 241).

Todo esse conjunto de fatores orna com os resultados de beleza e estética na imagem dos filmes, Khouri era um esteta com estilo e técnica determinada, trabalhou numa corrente solitária, dado os modos de produção do cinema brasileiro na época em que se manteve ativo e atuante, vale destacar as décadas de 1970 - década em que mais produziu - e a de 1980 - onde atingiu o ápice de reconhecimento e sua maturidade nos modos de filmar.

Nesse contexto, a denominação de cineasta das mulheres, vinda num ponto alto da carreira, enaltece todo o potencial criativo e singular do diretor. A respeito dessa titulação, a pesquisadora de cinema Joyce Pais considera:

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. [...] No decurso das décadas, a geografia poética de Walter Hugo Khouri parece nunca ter encontrado lugar no cânone da nossa historiografia,

²³ NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002.

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 Ana’s, as deusas, mulheres, enquanto suas subjetividades, interações e reciprocidade. (PAIS, 2023, p. 46-49).

Ana surge como personagem feminina recorrente na poética khouriana, interpretada por diferentes atrizes, algumas repetindo o papel, mas não a mesma ambientação ou mesmo filme. Ana desponta como figura forte, emblemática e imponente, capaz de desestabilizar, oprimir e desestruturar o arquétipo masculino, expondo suas fragilidades diante do vazio. Por exemplo, no filme *Eros, o Deus do Amor* (1981), Ana aparece em dose tripla, e aqui, nesse filme, envolvida por uma figura masculina, Marcelo. Ainda que não seja a mesma personagem, as nuances de cada uma são fragmentadas e ramificadas do todo que pode definir a essência, a aura de quem é Ana.

A professora e pesquisadora de cinema Laura Loguercio Cánepa, também comenta a respeito da recorrência da personagem Ana:

Tão recorrente quanto Marcelo, mas menos comentada do que ele, sua contrapartida feminina, Ana (interpretada por diferentes atrizes), 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) [...] *As Filhas do Fogo* (1978) [...] e *Amor Voraz* (1984). (CÁNEPA, 2023, p. 51).

Em quatorze aparições na filmografia, considerando a repetição em *Eros*, surge o questionamento: Há ligação entre todas essas Ana’s? Se sim, quais? Qual o interesse de Khouri na reverberação de suas personagens femininas? Como esse interesse é traduzido, considerando que o autor é do gênero masculino, cisgênero e heterossexual? Há indícios relevantes para apontar Ana como alter ego feminino do diretor, sua ânima projetada? Visto que é a personagem, junto de Marcelo, que mais tem presença em toda a obra. São questões que permeiam o conjunto de obra, considerando o referencial imagético, teórico e bibliográfico do diretor traduzido em todos os filmes, em maior ou menor grau, com exceção da primeira fase (entre 1958-1964), nos filmes de encomenda ou naqueles em que foi responsável apenas pela direção.

No drama existencial khouriano, diante da impotência masculina, Ana é a figura a ser perseguida pela força e imponência de desestruturar arquétipos, compreender ao mesmo tempo o valor e as consequências de suas posições e ainda reestruturar-se perante o que almeja na trajetória de sua própria busca.

As mulheres são uma obsessão tanto para Khouri quanto para Marcelo, e Ana personifica essa obsessão ao carregar seus próprios questionamentos. Esses questionamentos se opõem e, ao mesmo tempo, se sobrepõem aos de Marcelo, especialmente quando ambos estão em cena juntos. Ana, no entanto, carrega seus questionamentos de maneira mais individualizada e introspectiva, se comparada às outras personagens criadas por Khouri, ainda que deseje a partilha e almeje encontros interpessoais, a tal da integração entre seres ou ainda um tipo de simbiose interrelacional. Nesse sentido, ancorado na teoria de Jung, ânima como o aspecto feminino do ser, e animus como aspecto masculino do ser, por inferência temos: Ana – a a ânima; Marcelo – o animus.

3 ANA'S EM ARGUMENTO

Dezessete Ana's, quatorze filmes e uma galáxia para absorver e contemplar. A partir da análise, da observação em estado de contemplação e encantamento, conseguir traduzir o que essas mulheres falam como falam e mais objetivamente quem são e qual seu percurso entre um filme e outro foi foco central na escrita dessa tese imersiva no universo desse cineasta. Os melindres, os pontos cegos, as conjunturas e livres associações estão disponíveis e em alguns aspectos bastante claros para identificação e análise, outros, no entanto, camuflados e um tanto escondidos nas entrelinhas.

Há um caminho, traços que guiam e orientam esse caminho como possível de compreensão, um dentre vários, questão de escolha. E eu escolho. Uma vez que se olhe para o horizonte junto dessas mulheres, a amplitude tem um ganho tamanho aos níveis do inalcançável e os caminhos, agora no plural, vista a pluralidade dessas mulheres, se tornam bifurcados, onde você, o espectador é quem precisa determinar aquilo que vê, e não exatamente tentar entender por elas, sobre elas, sob o olhar delas, pois logo elas desaparecem, não te acompanham fixamente. Ana deixa rastros, espectros, é, em sua gênese, uma mulher de muitas sombras e dribla o processo de aceitação delas, mas as encara. É, entretanto, o que chega o que toca e a que se refere por meio de você, espectador pesquisador, que elas dirão alguma coisa extratela. Só a partir de então alguns nós se desfazem e os pontos cegos ganham algum esclarecimento, muito embora, visão completa não se possa ter. Um pouco de cegueira é fundamental a ponto de despertar outros sentidos que não passam pela palavra. É sensorial. Ana é sensitiva e sensorial.

No romance *Mulheres Apaixonadas*²⁴, D.H. Lawrence, cuja escrita segue uma concepção de mundo bastante própria e particular, tendo a sexualidade como objeto de investigação e seu papel preponderante na relação entre os seres, não à toa é uma das influências literárias de Khouri. Sem ser exclusivamente restrito à sua criação, deu voz às suas personagens e foi certo no que compete aos desejos e ao olhar de suas personagens:

[...] não se trata, absolutamente, de uma questão de apreciação visual. Não preciso vê-la. Tenho admirado dúzia de mulheres, e estou farto e cansado de admirá-las. Preciso de uma mulher que eu não veja. [...]. Preciso encontrá-la naquilo que não seja a sua própria existência, a parte de sua alma que renega inteiramente. Não necessito de seus belos olhos, de seus sentimentos femininos. Não desejo seus

²⁴ LAWRENCE, D.H. **Mulheres apaixonadas**. Tradução de Cabral do Nascimento. São Paulo: abril cultural, 1983.

pensamentos, opiniões ou ideias. [...] O que desejo é uma união muito singular [...] nem simples encontros, nem mistura... você tem absoluta razão, mas o equilíbrio, puro equilíbrio de dois seres... como as estrelas se equilibram umas com as outras... (1983, p. 142-143).

Essa citação vai diretamente ao encontro com o projeto de Khouri e a idealização de alguns de seus filmes, principalmente aqueles cuja aura feminina, aos olhos de um homem, é crucial e determinante na narrativa, e há mais de uma obra que detém essa característica. A presença do escritor inglês como referencial e a busca por esse equilíbrio entre dois seres pode ser identificada explicitamente, como nos filmes *As Amorasas*, *Eros*, *O Prisioneiro do Sexo*, *Eu e Forever*, por exemplo, ou implicitamente, na soma do conjunto de referências a que Khouri se apropria para a construção de seu próprio universo criativo e de interesses, aplicado nas relações afetivas e interpessoais, e a relação Ana e Marcelo é um exemplo bastante claro. Lawrence é só uma dentre tantas referências literárias presente no seu cinema. Lawrence flexiona posições de poder entre o masculino e o feminino, discute expressivamente a problemática das relações, da sexualidade principalmente - do que é hoje tão discutido como empoderamento - característica também identificada em Khouri.

Inegável: o universo feminino, a figura da mulher e os matizes da feminilidade constituem eixos privilegiados no cinema de Khouri, atravessando toda a sua obra com variações de foco e intensidade. Seu cinema, marcado por atmosferas densas, nasce muitas vezes de meios precários, de recursos limitados — não sem propósito, mas, ao contrário, impregnados de uma assinatura autoral rara, capaz de extrair primor daquilo que se apresentava como restrição. Dentro das condições quase sempre artesanais que se impuseram ao cinema brasileiro, Khouri soube se reinventar, demonstrando, em mais de uma ocasião, um potencial criativo que transformava a dificuldade em inovação. Não que houvesse necessidade de provar algo - sua obra fala por si mesma, tanto quanto suas personagens ressoam em contracorrente, abrindo fendas na historiografia do cinema nacional e instaurando uma polivalência estética pouco vista até hoje. As personagens, as cenas em conjunto, ali permanecem disponíveis a novos olhares, a reatualização possível no jogo entre memória e redescoberta.

A escrita dessa tese passa um pouco por essa pretensão, uma pretensão de colaborar ou ser via de acesso, no sentido de facilitação, a esses outros olhares em oportunidade. Se o cinema brasileiro atual experimenta um momento de ascensão, alcançando talvez um novo patamar de reconhecimento e de produção, é importante lembrar que tal vitalidade se inscreve em uma continuidade de trajetórias — sempre

dispostas à reinvenção, a renovação de seu fôlego. Nesse horizonte, causa estranheza que a filmografia e a própria figura de Khouri tenham sido, em momentos distintos, alvo de esquecimentos ou tentativas de apagamento.

Reinvenção e fôlego são dois adjetivos bastante aderentes a Khouri. Num foco mais objetivo, sobre a personagem Ana em suas dezessete aparições, sejam elas breves, em destaque, coadjuvantes, protagonistas, antagonistas, independentemente de sua posição na narrativa ou concepção estrutural e desempenho dentro de um filme, é possível afirmar: Ana, em Khouri, é a imagem feminina de poder, uma mulher de poder. Apesar de Khouri se recusar a vulgarizar suas atrizes, há que se questionar o quanto sua lente, ainda assim, molda uma ideia, um ideal de feminino muitas vezes intangível, etéreo, e bastante próximo do devaneio masculino atravessado por subjetivos, até mesmo quanto às muitas variações de significado de feminino, e qual feminino é o alvo de investigação e interesse. Ana, ao mesmo tempo em que é poder, força e ruptura, é também projeto — criação mental de um desejo masculino. E isso merece ser interrogado. Em quais pontos podemos identificar Ana como alter ego e diferenciar daqueles onde ela pode ser vista como projeção idealizada? Ambas estão dentro do aspecto da ânima de Khouri e aparecem em seu cinema com essa intenção? A constante repetição da personagem (17 vezes!) é só uma das evidências entre um conjunto de pontos cegos para que a resposta (não exatamente conclusiva) dessa questão possa ser respondida com propriedade e maior embasamento.

Nas dezessete aparições na filmografia, Ana tem ramificações interligadas nos quatorze filmes onde está presente. São situações distintas: em pouco mais da metade, em oito filmes do escopo de análise, Ana está envolta no círculo da problemática de Marcelo, gira em torno da figura Masculina, estando ele ou não em cena, mas seu nome e personalidade são continuamente mencionados, como arquétipo provocador e desestruturante. Ao passo que sua sustentação na narrativa independa dele para ter sua função firmada, é uma das figuras femininas mais fortes e imponentes, uma vez que influencia, ainda que indiretamente, as reflexões de Marcelo, numa relação simbiótica. Porém, Marcelo é menos sem Ana, e Ana é mais sem Marcelo. Seu posicionamento, ainda que bastante emocional, apresenta uma busca melhor formatada e mais plenamente alcançável acerca das relações, e no encontro Ana e Marcelo a problemática é sempre afetiva, de conflito — ideológico inclusive -, com certa tensão permeada por tentativas de resolução. Os vazios e interrogações existenciais de Ana a levam para lugares distintos daqueles para onde Marcelo se deixa levar. A busca por uma

independência acompanhada por seguranças de ordem afetiva é uma constante nesse caso. Os filmes onde podemos identificar conexões entre essa constelação de Ana's são: *As Amorasas*; *O Desejo*; *Paixão e Sombras*; *O Prisioneiro do Sexo*; *Convite ao Prazer*; *Eros, o Deus do Amor*; *Forever: juntos para sempre*; *Paixão Perdida*.

Noutra ramificação, no entanto, vemos Ana como uma figura majoritariamente solitária e independente, na busca de si mesma consigo mesma, envolta por problemas de ordem psicológica, munida de anseios afetivos, desejo carnal e de transcendência (ascese e êxtase) na compreensão de seus propósitos e a conquista tão almejada pela resposta de quem se é e qual é o seu lugar no mundo, e acima de tudo com liberdade e propósito. O gancho com a aparição dessas Ana's com as que estão diretamente ligadas a Marcelo, se dá em confluência nos filmes *O Desejo* e *Paixão e Sombras*, onde a relação entre os dois polos, masculino e feminino, tem deslocamentos que fogem do puramente afetivo-amoroso-sexual se comparada aos outros filmes onde a narrativa se desdobra na relação masculino e feminino. Nesses dois títulos, apesar de bastante mencionado ou sua presença ser marcante, Marcelo não é necessariamente o protagonista, divide o tempo de tela com Ana e as demais personagens. O conflito conjugal e das relações afetivas ou individuais (do ser consigo mesmo) estão novamente presentes, mas não ganham o centro da vez. Neles, junto de *As Deusas*; *O Anjo da Noite*; *Amor estranho Amor*; *Amor Voraz* e *As Feras* os aspectos existenciais do ser, as buscas por transformações, descobertas e a justificativa de um lugar no mundo com conquistas palpáveis e com mais sentido, complementam as discussões do interesse khouriano. Cabe mencionar, que nesses últimos cinco títulos citados, o personagem Marcelo é inexistente, Ana e a figura feminina tem protagonismo ou lugar de destaque nas narrativas.

A bifurcação da galáxia de Ana's ganha outros contornos com a inclinação de Khouri em discutir abertamente a homossexualidade feminina junto de todo o universo feminino em si. Filmes de mulheres são feitos por uma mente khouriana aguçada e sedenta, e logicamente masculina. Um título notável, e um dos precursores, embora sem a presença direta de Ana ou qualquer outra personagem habitual da filmografia, *O Palácio dos Anjos* (1970) merece menção por essas características. Uma das personagens que forma o trio de prostitutas de luxo nesse filme, se chama Ana Lúcia. Interpretada pela atriz Adriana Prieto, em única colaboração com Khouri, tem seu nome poucas vezes mencionado ao longo dos quase 100 minutos, não reduzido somente a Ana, e não encontra pontos de conexão com as outras, está mais como

possível esboço, rascunho estudo de personagem a ser melhor elaborado, por isso essa personagem não entrou no escopo de análise, algo similar a personagem Márcia de *O Corpo Ardente*. Porém, cabe esclarecer, essa escolha atravessa leituras subjetivas e individuais, sem a pretensão de ser uma determinação definitiva, há, inclusive, interesse na discussão de olhares que sejam divergentes do meu nesse sentido.

Em se tratando de Ana e dos ganchos de ramificação e confluência nessa constelação, vemos pontos de encontro em: *As Feras*; *O Desejo*; *O Prisioneiro do Sexo*; *As Deusas*; *Eros, o Deus do Amor*, onde é possível identificar seja em Ana ou nas outras personagens com quem ela se relaciona, tendências e experiências homossexuais, mas é com *As Filhas do Fogo* que Khouri atinge o ponto máximo, com amplitude e aprofundamento a respeito dessa temática, e Ana é colocada como uma personagem sensível, que vivencia de modo intenso e disruptivo fenômenos paranormais e é declaradamente homossexual. Não sem mencionar, adicionado a tudo isso, a incursão do cineasta pelo gótico, horror transcendental, terror psicológico e sensorial, sendo essa a segunda incursão do cineasta no gênero, iniciada pouco antes, na mesma década no filme *O Anjo da Noite* (1974). Pouco mais tarde, Khouri novamente revisita o gênero fantástico em *Amor Voraz* (1984), esses três títulos, consolidam uma trilogia primorosa de um diretor multifacetado, na continuidade de seu projeto pessoal com os temas habituais, permeados por narrativas e ambientações não convencionais em sua filmografia, e são marcos na carreira. Curiosamente, nos três há a presença de Ana, o que não é coincidência, mas uma denúncia carregada de evidências acerca do misticismo denso que envolve a personagem.

Todas as Ana's, em diferentes graus de intensidade passam por experiências psicológicas. Num filme ou são interessadas em psicologia, psicanálise e filosofia com demonstração de que são leitoras, estudantes ou profissionais dessas áreas. Noutro ela é a paciente que precisa de cuidados e atenção, noutro ainda é participante ativa de fenômenos paranormais ou então de modo mais generalizado é aquela que ancora suas vivências com disposição analítica e questionadora. Ana é o reflexo dos interesses que mais influenciaram a obra de Khouri, portanto sua alma, e acredito ser o modo que ele encontrou de se projetar diante de um universo do qual não é pertencente, apenas visita como convidado, mas quer muito estar permanentemente associado dada admiração, fascínio e até obsessão. E conseguiu manifestar seu aspecto feminino ao longo da carreira. Logo, Ana acena para ocupar um

lugar como alter ego feminino de Khouri. A busca por experiências transcendentais em todas as obras, de modo inevitável passa pelo feminino, seja dele mesmo enquanto diretor criador, seja de suas personagens, que são em alguma medida, partes desmembradas e protótipos dele mesmo.

Mesmo diante da figura masculina, invariavelmente Marcelo, Ana não é colocada em posição de submissão, muito embora em alguns filmes, seja vista no centro de uma relação convencional, machista e conservadora, ainda que não se acomode menos ainda se satisfaça completamente com as condições impostas pelo masculino. Ana se posiciona, quer ter voz participativa e decisória, é catalisadora das provocações atormentadas e “doentias” do masculino, e traz em si mesma a capacidade de reflexão, em certa medida introspectiva e falsamente submissa num primeiro momento, mas provocadora de transformações não previstas. Ana não se rende por completo ao masculino que a seduz. Junto da conquista de um lugar independente e, em termos mais contemporâneos, de apoderamento de si mesma, Ana busca não depender da figura masculina com quem deseja se relacionar e construir vínculos estáveis e duradouros. Quando seu vínculo se estreita com outra personagem feminina Ana demonstra suas vulnerabilidades, manifesta desejo de um vínculo, seja ele de qual natureza e adota postura segura, confiante e confidente. A segurança de Ana fica mais consolidada por meio das suas relações. Ou então, numa vertente mais solitária, busca um lugar confortável para si mesma, onde possa se reconstruir, é uma personagem com a coragem de se analisar e colocar em prática o que compreende durante esse processo de busca por si mesma, ainda que não alcance respostas consistentes, na redução de suas insatisfações, desejos e modos de como habitar um mundo. Ana é uma figura emocional, embora em conflito existencial constante, premissa de toda personagem de destaque na filmografia khouriana.

A demanda do público pela figura da mulher no cinema brasileiro da década de 1970 e 1980 é usada com inteligência por Khouri sem comprometer sua originalidade, nem “manchar” sua criatividade, a ponto de se vender às condições do mercado filmográfico da época para poder filmar. Ao que parece - dada sua consolidação como cineasta, privilegiando mulheres na tela, em alinhamento com as demandas, mas não só - um bom termo é alcançado entre produção executiva e artística e assim a carreira prolífica manteve sua produtividade nessas décadas. Na década de 1980 principalmente, visto que é durante esse período que seus grandes alcances comerciais e de bilheteria são conquistados.

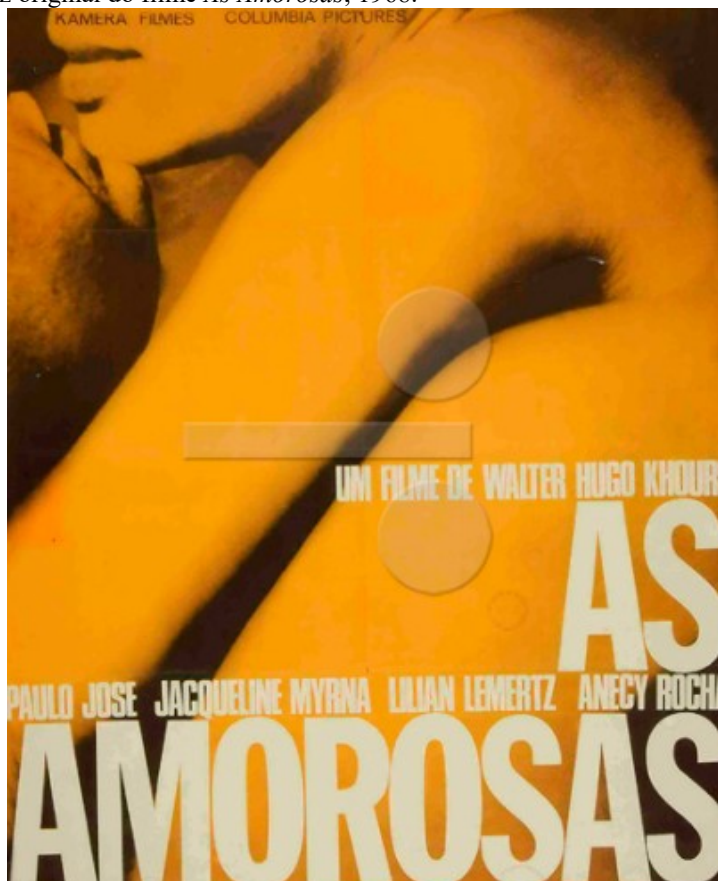
Outro aspecto bastante singular em se tratando da relação atrizes e cineastas no Brasil dessas décadas, as mulheres, personagens khourinas especificamente, das quais Ana é a expressão máxima em suas multifacetas, nos mostra os interesses do diretor em adentrar profundamente nesse universo por meio do destaque dado à mulher atriz no cinema brasileiro, país onde muitos nomes de relevância podem ser citados e Khouri tendo trabalhado com uma parcela considerável delas e ser lembrado quase com unanimidade a respeito de seu trabalho e a relação mantida com essas mulheres atrizes. Retomo aqui o exemplo da parceria frutífera e longeva com Lilian Lemmertz (1937-1986), a atriz estreou no cinema sob a direção de Khouri na década de 1960 e se tornou a favorita do cineasta, embora Lilian nunca tenha interpretado uma das Ana's, porque será?

Inclino então, o olhar por essa galáxia de nome Ana...

3.1 ANA EM AS AMOROSAS (1968)

Filme onde Marcelo (Paulo José) e Ana (Anecy Rocha) se manifestam a partir de personalidades esboço atribuídas a outros personagens presentes nos filmes anteriores. Os aspectos do filme que demandam análise são muitos, a grande maioria sobressai Ana, que apesar de sua primeira aparição, diferente de Marcelo, não tem tanto protagonismo nem muito tempo de tela. A narrativa gira em torno de Marcelo, e Ana surge como uma personagem ainda em formação, de modo a fazer um contraponto com o protagonista a quem está afetiva e emocionalmente ligada, característica que é aprimorada em outros títulos da filmografia. Sendo assim, não vou me ater nos aspectos mais profundos do filme que não tocam Ana. Por tê-la como objeto, e ser esse um dos trabalhos de Khouri já estudado e discutido pelas vias da análise, uma análise que ultrapassa o panorâmico. Tento aqui fazer um exercício (desafiador) de afunilar o olhar para Ana em sua estreia na filmografia, e os acontecimentos da narrativa que compõem esse todo já analisado em outras ocasiões, com objetivos diversos. Porém, se pertinente trarei para a discussão esses outros aspectos, dado o filme emblemático que é.

Figura 5- Cartaz original do filme *As Amorasas*, 1968.



Fonte: Acervo cinemateca brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/cartazes/449671>

Em *As Amoras* essa primeira aparição de ambos é filmada numa investigação-experimento que perdurará até o último filme, *Paixão Perdida* (1999). A busca individual por uma identidade, o desejo de integração e pertencimento, cada qual à sua maneira, em diferentes espaço-tempo e contextualização, é claro.

Em 1968, em meio ao cenário de agitação estudantil e cultural no Brasil, Khouri entrega um dos seus filmes de maior desenvoltura narrativa em termos de associações com a atualidade da época, é possível identificar nesse filme, traços do real manipulados no ficcional, friccionados com todo o referencial ao estilo do cineasta. Cabe lembrar, 1968 foi um ano intenso na história contemporânea brasileira — e um dos mais paradoxais. Enquanto o mundo assistia à efervescência das revoltas estudantis, da contracultura e das lutas por liberação sexual e política — num contexto europeu, principalmente em Paris — o Brasil vivia o mesmo impulso de insubordinação, ao mesmo tempo em que o peso de repressão crescente da ditadura militar se consolidava, os tais anos de chumbo já se anunciavam no horizonte.

Os reflexos do maio de 1968 francês ecoaram fortemente entre os estudantes brasileiros. As universidades tornaram-se palco efervescente de protestos, organizações estudantis contra a repressão, a censura e a falta de liberdade, de expressão inclusive. A Passeata dos Cem Mil — mobilizada por estudantes, com forte apelo e aderência popular, representou massiva demonstração de repúdio à violência estatal e sinal de esperança por transformações sociais profundas. A resposta do regime, no entanto veio acompanhada de intolerância e brutalidade. Pouco depois, o governo do General Artur da Costa e Silva decretou o AI-5 (Ato Institucional nº 5), dissolveu o Congresso Nacional, suspendeu direitos civis e deu início ao período mais duro e violento da repressão militar. 1968, portanto, é ano que representa o ponto de virada; o ano em que o desejo de liberdade enfrentou com violência o endurecimento absoluto da censura política.

No campo cultural, de clima paradoxal — entre a euforia e o cerceamento — uma força criativa inédita impulsionou artistas em todas as linguagens artísticas. A Tropicália, a poesia marginal, o teatro engajado e de protesto, e o novo cinema brasileiro responderam à opressão com invenções estéticas e críticas, fortemente ancoradas no social e no político. O cinema, em especial, refletiu essa tensão entre o engajamento, o desencanto com a realidade do período: o Cinema Novo se afirmava como movimento de transformação social; e o cinema de autor — como o de Walter Hugo Khouri — ensaiava resistências mais sutis,

introspectivas, quase filosóficas, não menos importantes. Os cinemanovistas olhavam para fora, no coletivo, Khouri olhava para dentro, no ser em sua unidade e introspecção, a relação individual consigo próprio e com o meio que o cerca. No Brasil, 1968 é um ano marcado tanto como um ano de utopia quanto de ruptura brutal — um território onde convivem o sonho de libertação e o convívio obrigatório, e resiliente, com o posicionamento autoritário do governo, que só perderia força em meados da década de 1980. Anos difíceis ainda estavam no porvir, principalmente na década de 1970.

Para adentrar na narrativa de *As Amorasas* com mais propriedade, no catálogo da Retrospectiva Walter Hugo Khouri, com curadoria de Donny Correia, o filme é apresentado com um texto, similar a uma sinopse, mas vai além dela, pois traz curiosidades e situa o filme ao espectador num contexto mais amplo:

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 abandonado à sorte de uma São Paulo implacável. Indicação brasileira 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. (2023, p. 29).

Marcelo é um estudante universitário de formação burguesa, vivendo – talvez por opção como modo de protesto - quase na pobreza. Mora de favor e se ocupa de pequenos serviços mal remunerados, pede empréstimos constantes à irmã compreensiva Lena (Lilian Lemmertz em dobradinha de parceria, atuando no segundo trabalho da constante e frutífera parceria com Khouri, a estreia foi no filme *O Corpo Ardente* - 1966). É a figura típica do inquieto, do sujeito sem lugar, que permeia a obra de Khouri.

Sobre Marcelo e as personagens masculinas do universo khouriano, da qual Marcelo é a expressão máxima, e aqui junto de Ana, que representa a parcela do feminino, que ao longo da filmografia vai alcançar nível também de expressão máxima, tem suas primeiras

aparições. O professor Fernão Pessoa Ramos, em artigo²⁵ publicado no Portal Brasileiro de Cinema e reproduzido no catálogo da primeira retrospectiva da obra de Khouri, realizada pouco antes de sua morte em 2002, cometa:

Em Khouri, os dilemas de Marcelo e de outros protagonistas passam ao largo deste excelente móvel (a compreensão da singularidade) para a ação dramática. A grande metrópole e o estilhamento das tradições fornecem-lhe substância para dar corpo à característica *blasé* de seus personagens, permitindo que estes possam evoluir sem a exasperação existencial gerada pela exclusão social. Os personagens de Khouri mergulham na vida da metrópole em busca de uma espécie de afirmação sexual que vai além da conquista. O que move estes personagens (e, em particular, Marcelo) é o narcisismo masculino. No cinema de Khouri respiramos o universo da realização masculina, do masculino em busca reiterada de afirmação. A chave para esta realização (para que a libido sexual retorne ao ego, narcisicamente satisfeita) é a conquista sexual da mulher. Mas isto não pode transparecer deste modo, enquanto busca. O revelar-se, afirmando-se enquanto carência impediria, na mesma medida, sua realização. E é neste ponto que aflora o verniz cultural que cerca Marcelo: os constantes planos com livros – com preferência para títulos ligados ao existencialismo; os quadros e esculturas que cercam suas finas residências; o gosto pelo jazz. Sua filosofia niilista é exposta nestes momentos, quando a satisfação pela conquista da “presa” feminina ameaça tomar conta da ação. O niilismo que Marcelo ostenta é uma fachada, que necessita sustentar um motivo para além do que realmente interessa: a conquista sexual. Marcelo dedica-se, obsessivamente, a tentar articular uma combinação, pouco convincente, entre niilismo e afeição sexual. A repetição da ideia talvez seja o sintoma de sua impossibilidade. O que está em jogo, como móvel, por detrás desta fachada é a afirmação narcisista do “Eu” masculino. (RAMOS, 2001, página da internet).

Dentro deste universo, Ana surge como uma interlocutora crucial — não apenas de Marcelo, mas do próprio sistema simbólico que Khouri propõe. Ela representa uma mulher que não é simplesmente objeto de desejo, uma das “presas” de Marcelo por quem ele espera ser compreendido para realizar seu desejo de integração, mas também a interlocutora e, de certo modo, espelho de uma indecisão existencial. Ana é uma provocadora disruptiva dos pensamentos obsessivos de Marcelo, o coloca diante de seus conflitos internos e tenta direcioná-lo para a reelaboração de suas crenças, nas quais ele é apegado, pouco flexível, e até imaturo. Ana verbaliza a intenção de mudar o caráter de Marcelo, de convertê-lo e aproximar os questionamentos existenciais dele aos seus. Dado o quadro depressivo dele, Ana argumenta

²⁵ RAMOS, Fernão Pessoa. **A coisa da imagem e a preponderância do afeto**. Portal brasileiro de cinema. 2001. **Disponível em:** http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/khouri/ensaios/03_01.php Acesso em 04/11/2025.

suas visões de mundo, e também seus ideais, numa perspectiva mais otimista, e é aqui que o conflito - até calmo no modo como os argumentos na conversa entre os dois são colocados - de divergências ideológicas torna o relacionamento sem futuro. Em meio a suas relações tóxicas com mulheres que vão “das mais frívolas às mais intelectualizadas”, Marcelo, ao perceber com mais nitidez os desejos, de certo modo, conservadores e convencionais de Ana, que assume papel híbrido entre: atração e recuo, confiança e tensão, vê sua crise de identidade viabilizada e impulsionada. Ana vê, acompanha esse processo, mas não tem dominância sobre ele; e por isso sua figura traduz a falência da promessa de realização masculina que o protagonista tanto persegue: o “equilíbrio entre dois seres”.

Figura 6 - Anecy Rocha como Ana em *As Amorasas*, 1968



Fonte: Fotograma do filme, minuto 58:46, acervo do autor.

Ana aparece no início da primeira metade do filme – minuto 32:57 – e retoma contato com Marcelo após uma discussão acalorada, e segundo Marcelo, agressiva, num grêmio estudantil, atacado e sozinho em seus argumentos diante de um grupo militante do qual Ana faz parte. Pelo interesse em produzir um filme enquete, espécie de documentário, modesto, de produção

simples, e, portanto, um objeto de estudo, chamado: *O que? Para onde? E como?* Ana pretende investigar, a partir da coleta de depoimentos de estudantes universitários, sobre o que pretendem da vida, o que esperam do futuro e como vivem o presente. É nessa entrevista depoimento de Marcelo para Ana e os estudantes, que o interesse de Ana em Marcelo fica mais evidente, e a relação dos dois tem início. É uma das cenas cruciais que envolvem toda a problemática filosófica e existencial do personagem, logo afeta o filme todo. Deriva dela o título de um dos estudos analíticos²⁶ mais aprofundados sobre os aspectos filosóficos que envolvem Marcelo e parte da filmografia de Khouri, da qual tomo emprestadas algumas passagens, como dito, sem a intenção de me aprofundar no viés da análise do filme como um todo ou redizer o que Renato Luiz Pucci Jr. já identificou e discorreu tão brilhantemente, ainda mais sobre Marcelo, o objeto desse estudo já realizado. O objetivo aqui é situar Ana nessa narrativa, e identificar traços de sua personalidade a fim de fazer conexões com as outras, principalmente com aquelas relacionadas ao personagem masculino.

Já as cenas do quartinho, onde Ana e Marcelo conversam e esclarecem a que termos a relação entre ambos é possível, são as mais reveladoras de toda a narrativa, e são nelas, nas expressões das personagens, no conjunto referencial espalhado pelo cômodo, que a posição de cada um ganha contornos existenciais e de conflito. Para mim, o coração de *As Amoras* encontra solidez nas cenas nesse cômodo e expande sua magnitude enquanto obra na filmografia e em seus dois personagens de maior recorrência.

A gravação do depoimento para o filme entrevista idealizado por Ana acontece no gramado da casa onde Marcelo mora de favor. Ana e toda sua equipe de filmagem, colegas universitários, também são levados ao quartinho (quarto de empregada) e demais cômodos da casa. Como um convite a adentrar em seu universo, Ana retorna a casa e ao quartinho, depois do encontro numa festa aonde “um amigo veio cantar canções de protesto” (minuto 50:28) e a relação sexual é consumada.

É no ambiente da festa que o grupo Os Mutantes é visto em cena, interpretando as canções, inéditas na ocasião, *O Tigre* e *Misteriosas Rosas Brancas*. Tendo Rogério Duprat como padrinho artístico, e naturalmente o responsável pela trilha de *As Amoras*, a presença do grupo de rock psicodélico, formado em 1966 em São Paulo, por Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias se justifica e é bastante aderente à estrutura do filme ao abordar os acontecimentos do período, além de representar a vertente tropicalista, o movimento da

²⁶ PUCCI JR. Renato Luiz. **O equilíbrio das estrelas:** Filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

Tropicália de bastante notoriedade, e, portanto, simbólico ao se falar de expressão artística musical em tempos de repressão e tolhimento, a ditadura no Brasil a partir do golpe de 1964. Com relação à música há também referências diretas a John Coltrane e o disco *A Love supreme*, lançado em 1965; Mozart e Haydn; ao disco Musikantiga, do conjunto paulistano homônimo, fundado em 1966, que recriava sonoridades medievais, e alcançou reconhecido sucesso entre a juventude brasileira com o lançamento do primeiro disco em 1967, toda a trilha contribui expressivamente na ambientação.

O interesse de Ana é crescente apesar das divergências ideológicas. Marcelo, por sua vez, não se satisfaz com a paixão romântica demonstrada por Ana, ela o desestabiliza, confronta suas ideias e concepções de mundo, além da impossibilidade, ao lado dela, da manutenção permanente o maior tempo possível de um estado de êxtase, Ana interrompe involuntariamente esse processo em Marcelo. A primeira fala de Ana no quatinho direciona seus objetivos e a impossibilidade da relação que ela vai percebendo ao longo dos encontros:

Ana: Você sabe, apesar das suas ideias monstruosas, ainda gosto de você e tenho certeza de que no fundo você é uma pessoa diferente, uma pessoa especial que ainda pode ser útil. Eu quero ajudar você. Tem alguma coisa em você que me preocupa. Eu acho que... não sei, eu gostaria de te amar e de te mudar também. Eu acho que um dia assim pode ser muito importante para a gente.

Marcelo: Nada é importante. A gente vive se enganando assim. As coisas não têm sentido nenhum, mesmo as que parecem empolgar a gente. Tudo passa rápido, não se segura nada. (Beija Ana). Viu? Esse beijo já passou. As palavras que eu vou dizendo também vão ficando para trás, elas voam, passam, se perdem. Olha lá: tchau palavra! Vou ver se pego essa aqui... não deu.

Ana: Mas eu gostei dos beijos, eu me senti feliz!

Marcelo: Mas de que adianta isso? Daqui a pouco eles já vão ter uma hora de idade. Logo será amanhã. Depois, um ano e daqui a dez anos você não vai se lembrar mais de mim. E tudo o que a gente fizer aqui hoje de noite não terá mais sentido. E daqui a cem anos nós não vamos existir mais e não vai existir ninguém que se lembre de nós. E daqui a duzentos anos? (Marcelo rabisca nas paredes com um lápis os números que indicam os anos aos quais se refere). E no ano 2900, hein, Ana? Quem vai se lembrar deste quarto, destas coisas. E no ano 5347, hein, Ana? E no ano 10.000 ou 100.000? Em A.D. um trilhão, quem vai se lembrar desta cidade?

Ana: Mas a gente pode fazer coisas...

Marcelo: O que?

Ana: A gente pode ter filhos e eles continuarão.

Marcelo: Não, eles continuarão a passar, a se perder desde o momento em que nascem. E um dia vão se beijar numa cama assim, e vai ser a mesma coisa para eles. Os beijos, tudo vai ficar para trás como fica para nós.

Ana: Mas não tem importância. Sempre haverá alguém se beijando.

Marcelo: E qual é o consolo disso? Até quando vai ter, um dia? Um dia isso tem que acabar, sumir, não vai haver nem memória. Eu sempre perguntava ao meu pai em que ano o mundo ia acabar e ele dizia que não acabava que era para sempre, sempre... eu não entendia e tornava a perguntar. É a única coisa que me dá um frio no estômago quando eu penso: eu não consigo assimilar a noção de tempo. Sempre, sempre...

Ana: Para com isso, a única coisa que eu quero é que você me ame. Só isso, não tem importância que passe, é isso o que eu quero agora.

(1968, minuto 54:40 ao 1:00:47).

Ao longo da conversa, as respostas de Ana indicam suas buscas associadas ao tempo presente, à felicidade pessoal, ao prazer, ela tenta atribuir durabilidade ao encontro com Marcelo e projeta um tipo de futuro com ele, ao mesmo tempo em que ela se mostra satisfeita com o cotidiano. Pucci Jr. em sua longa e debruçada análise de *As Amoras* à luz de aspectos da filosofia, faz uma leitura de Ana bastante pertinente:

Ana está longe de esgotar o objetivo de vida em prazeres fugazes: isso seria próprio de Marcelo. Sob o peso das réplicas do rapaz, ela vai revelando o horizonte que tem em vista e que, sem dúvida, não é o do instante fugitivo. [...] Ana procura dar sentido ao presente através da existência de uma “geração futura”. [...] ao contrário de Marcelo que vê o tempo como um agente devastador, para Ana o futuro é o sentido da existência, o ponto onde tudo se redimirá. Marcelo adota a perspectiva do absurdo de *Le Mythe de Sisyphe*²⁷, do sentimento individual diante da aniquilação: a vida é absurda porque há uma desproporção incomensurável entre a expectativa dos desejos de felicidade e sentido e a realidade da existência efêmera e insignificante. [...] Ana deixa o território político para estabelecer suas defesas no campo amoroso; quando o discurso de Marcelo adquiriu maior força, destruindo política, palavras, amor, cidade, tudo, Ana refugiou-se no que de mais sólido pode encontrar: nos filhos. [...] Apesar da conotação política das afirmações iniciais de Ana, observa-se que, pressionada por Marcelo, ela permanece se apoiando no futuro por meio de um argumento em que não existe ardor revolucionário. [...] Ana se ilude porque não quer enxergar o absurdo, como militante de esquerda, vive para a construção de uma sociedade mais justa; como mulher, contenta-se com a ilusão de eternidade (“sempre haverá alguém se beijando”). [...] Marcelo atira na cara de Ana o absurdo da existência: o tempo destrói tudo, até a política e o amor. Não há como contornar isso a não ser através da ilusão. (2001, p. 56-59).

Ana, no fim, é uma espécie de desilusão para Marcelo, não atende suas expectativas de encontro e ascensão com outro ser, e ele rompe o relacionamento. Pucci Jr. também analisa os

²⁷ Menção à obra *O Mito de Sísifo* de Albert Camus. Ensaio filosófico escrito em 1942, cujo debate central se volta para a busca do homem sobre sua existência com sentido e se depara com um mundo desconexo, obscuro e inacessível, guiado pelo sufocamento das religiões e suas entidades, e ideologias políticas.

fatores do rompimento, os quais só endossam o que trago para a discussão com Ana no centro: “Com Ana, o pensamento se interpõe: os questionamentos da jovem fazem aflorar a consciência de Marcelo, tornando impossível a liberação do instinto” (2001, p. 59). Por isso, a relação sexual dos dois é carregada de densidade e angústia, não exatamente prazerosa. Diferente das relações com outras mulheres com quem Marcelo flerta. O diálogo entre os dois, após o primeiro encontro íntimo no quartinho revela outras nuances:

(Marcelo observa pelo vidro da porta de uma sala, uma reunião, do que se subentende, como o planejamento de uma manifestação estudantil. Ana e os colegas militantes percebem a presença dele e Ana levanta e sai da sala).

Ana: Com Licença! (A Marcelo) O que foi Marcelo?

Marcelo: Estava te procurando. Você não perde a mania de andar com esses caras hein?!

Ana: Nós já combinamos que uma coisa não tem nada a ver com a outra.

Marcelo: Será que você não percebe que você está sendo usada por eles?

Ana: Mas essa é a minha vida e você não tem nada a ver com isso!

Marcelo: É, mas me irrita, me irrita!

Ana: Para com isso Marcelo, não adianta insistir porque você sabe que eu não vou mudar de opinião²⁸. E a gente vai ficar brigando a vida inteira por causa disso!

Marcelo: Vem cá!

Ana: Eu não gosto que fiquem me controlando. Eu estou falando sério.

Marcelo: Sério é?

Ana: Sério mesmo! (Corte e transição de cena. Vemos os dois no quartinho em meio a uma relação sexual, seguida de Ana observando o quarto e os pertences de Marcelo. É nessa cena que ela adentra mais no universo de referências a partir dos livros ao lado da cama, ilustrações, fotografias nas paredes, discos – vou comentar sobre esse conjunto de referências e o modo como Khouri os manipula e insere na narrativa). (1968, minuto 1:04:36 ao 1:06:28).

E o último, no gramado da universidade, o desfecho para o curto relacionamento, também apresenta características que colaboram com o rompimento e a frustração iminentes.

Ana: Como vai? Por onde você andou?

Marcelo: Por aí! Senta.

Ana: Você me deixou esperando três dias. O que é que há?

Marcelo: Nada!

²⁸ A resposta de Ana à desaprovação de Marcelo me fez associar indiretamente à canção *Opinião* de Zé Ketil interpretada por Nara Leão. A música e o show homônimo foram um marco na história da música brasileira, apontados como símbolo artístico e resposta estética de protesto ao golpe militar de 1964. O show, dirigido por Augusto Boal, idealizador do teatro do oprimido, que tinha como técnica de linguagem a conscientização social e a transformação da realidade estreou no mesmo ano, 1964, com performances e repertório pensados para discutir questões sociais, repressão e desigualdade. Ainda que não intencional, evidenciar o posicionamento de uma personagem ativista e militante, integrante de núcleos estudantis, organizando protestos e formas de expressão, é no mínimo curioso.

Ana: Não sei, eu estou sentindo que tem alguma coisa. Quero que você fale claro se gosta de mim ou não. Eu não tenho medo de confessar, eu estou apaixonada mesmo. Eu só tenho medo que você não sinta a mesma coisa. Eu não me importo com nada, o que eu não posso é ficar em suspenso. Eu preciso pelo menos da tua presença.

Marcelo: A minha presença não quer dizer nada! Para você é melhor ficar longe de mim.

Ana: Agora já não dá.

Marcelo: Dá sim! Não é que eu não goste de você, e é que eu goste também. Naquele momento eu tinha que agir assim.

Ana: Por quê?

Marcelo: Você nunca vai entender. Eu também não. É monstruoso eu sei, mas é assim. Pelo menos eu te dou o consolo de ser sincero. (Ana encara Marcelo e o horizonte, levanta-se e sai correndo pelo gramado e pelos corredores da universidade, Marcelo a observa de longe, numa expressão séria e frustrada). (1968, minuto 1:19:26 ao 1:21:40).

Transcrevi ambos os diálogos das cenas que considero definidoras, a fim de concluir o argumento sobre a relação dos dois. Ana, ainda que levemente abalada, também entende que Marcelo não corresponde aos seus ideais. A justificativa como consolo é uma evidência, ainda que os dela (os ideais), no decorrer da narrativa, não sejam tão bem destrinchados quanto os dele. Há nessa Ana, características nebulosas, nuances, e para uma primeira aparição, ligada ao personagem masculino, já deixa pontas soltas que serão retomadas em ocasiões posteriores. Caso de *O Prisioneiro do Sexo, Convite ao Prazer, Eros e Forever*, nessas narrativas também existirão diálogos que revelam as tentativas de Ana em reajustar a relação a partir de divergências e visões de mundo destoantes. A coisa não ganha boa consonância, mas o que há por trás dessas tentativas recai sobre o desejo de se relacionar, o encontro com um alguém ideal, que faça sentir, e experimentar o êxtase permanente, busca tanto de Marcelo quanto de Ana, com a diferença de estratégias e caminhos para esse alcance, nunca possível diga-se.

Fora as cenas da entrevista e do quartinho, a participação – e contribuição principalmente – de Ana na narrativa, não ganha mais peso nem significância. É o exemplo do perfil intelectualizado e militante de uma das mulheres com quem Marcelo se relaciona na intenção de encontrar soluções para suas angústias e materializar sua idealização, almejando a compreensão, o encontro ideal que promova mudanças, um encontro que o leve a radicalidade. Marta (Jacqueline Myrna), a vedete corista com aspirações artísticas é outro exemplo, é com ela que Marcelo vai experienciar, além do sexo mais instintivo - distante de seus desejos de compreensão e elevação ao lado de uma mulher, dada suas características fúteis e um tanto vulgares, vista como fácil, burra, independente e gostar de sexo - a violência,

o luto, a solidão e os conflitos existenciais, tendo a angústia atingindo seu ápice e o sentido da existência contestado. A cena em que Marta é assediada e Marcelo apanha da gangue liderada por Stênio Garcia no fim do filme é a descida completa à desolação, ao desamparo, ao subjugamento a que o personagem é imposto, reforçando todo o seu discurso acerca de uma busca que é vã em sua vulnerabilidade. Eis o fim do personagem masculino em *As Amoras*. Um fim amargo, para um filme concebido em tempos também amargos, sob influências pessoais também amargas e difíceis.

Inserido num momento em que parte da produção cinematográfica brasileira valorizava o engajamento sociopolítico e uma estética quase documental — marca do Cinema Novo, 1968 também é emblemático em uma produção de Khouri. Embora não se alinhe diretamente a esse movimento, em *As Amoras* o cineasta criador se aproxima, ainda que pelo viés existencial e introspectivo, de algumas de suas motivações: a juventude em crise, o ideal que se desfaz, o indivíduo diante de uma sociedade massificante e impessoal enfrentando repressão política de um governo autoritário. A ambientação metropolitana, o jovem sem espaço definido, a sensação de deriva — tudo convida a pensar que Khouri filma uma juventude à margem da utopia política e dentro da angústia existencial. Todos os personagens em alguma medida expressam isso. Marcelo principalmente, já que é o protagonista, ganhando o primeiro de uma série de oito títulos onde terá sua representação arquetípica. Ana, Marta e Lena, como parte do núcleo central, são figuras que se relacionam com Marcelo, também expressam diferentes nuances de angústia e insatisfação. No que se refere à estética, o filme vale-se de preto e branco (o último da filmografia com essas tonalidades — a partir de 1970, todos os filmes são em cores) recortes urbanos, espaços mínimos e um protagonista que circula por um cenário existencial mais do que social. Ana, em contraponto, surge em planos mais definidos, mais próximos, como que oferecendo ao espectador a possibilidade de contemplar o misto de desejo e dúvida. A câmera, ao enquadrar Ana, e já temos Khouri explorando *closes*, *zooms* nos rostos femininos, filma o efeito que Marcelo produz em si mesmo, e o efeito que ele produz no outro, tanto mais na irmã Lena, na artista Marta, que divide apartamento com Lena, e Ana e os movimentos estudantis, a militância e suas buscas emocionais, afloradas ao se apaixonar por Marcelo. É dessa reciprocidade, dessa troca de olhares, que nasce a tensão dramática. A mulher, a figura feminina aqui não é passiva: é simultaneamente alvo e agente de espelhamento do masculino.

Analiticamente, acredito que Ana opera como a tradução daquilo que Marcelo quer e não sabe como dizer: liberdade, desejo, afirmação, compreensão — mas tudo isso tomado pela culpa, pela indecisão, pela crítica à ordem burguesa da qual ele mesmo provém. Ela é o signo do impasse, símbolo do questionamento de um desconforto quase imobilizador. E nisso reside uma das qualidades do filme: ao invés de resolver, Khouri insiste no intervalo, no que não se completa, no que não se realiza, na ideia de finitude. A ligação entre Ana e Marcelo é, portanto, menos romance tradicional do que simbólica: ela permite ver o esgotamento da promessa de gênero, de classe, de juventude, de desejo, dominância e alcance dos impulsos de vida em seu sentido existencial. Ana emerge como figura-chave, o enigma, transcende na narrativa de mulher-objeto-desejada e assume o papel de interlocutora simbólica de uma crise maior. O olhar é atento, e a postura transita entre a ação e a espera.

Do conjunto de referências bibliográficas na cena reveladora do quartinho (minuto 1:07:17), manipuladas por Khouri, como modo de tradução de seus interesses, modo também de situar a integração da narrativa com a personalidade de Marcelo, que diretamente conflita Ana, destacam-se: *L'homme revolté* de Albert Camus; *Ética* de Espinoza; *Voyage au bout de la nuit* de Céline; *Ficciones* de Jorge Luis Borges; *L'être et le temps* de Martin Heidegger; Um exemplar da revista cômica MAD; *Les Gommages* de Alain Robbe-Grillet; *D.H. Lawrence and human existence* de Martin Jarrett Kerr; *Women in Love* de D.H. Lawrence; *A cidade sitiada* de Clarice Lispector; *Sexus* de Henry Miller. Dentre os autores, Camus e Lawrence são presenças constantes em processos criativos do cineasta e aparecem em produções posteriores a essa. Ao longo de cada filme, indico e comento essas aparições, quando na verdade elas denunciam referências explícitas na concepção de um filme e do universo a que Khouri impõe aos seus personagens, até mesmo como tentativa de recriar as teorias e ideias desses escritores, e transportá-las para a tela, seja pelo texto, pelo diálogo, mas acima de tudo pela imagem. Lawrence é um caso particular em *O Prisioneiro do Sexo*, por exemplo, que tanto aqui quanto lá, é nítida a inspiração.

Já o outro conjunto referencial, imagético em sua maioria, complementar ao bibliográfico, é possível identificar na cena: O sarcófago de Tutancâmon; a atriz alemã Marlene Dietrich (1901-1992) em foto P&B, de provável cena de algum filme (que eu não consegui identificar) do cineasta austríaco Josef Von Sternberg (1894-1969), de quem foi musa e parceira frequente; *O Rapto de Europa*, de Albert Dürer (1471-1528); *O Beijo* do artista simbolista norueguês Edvard Munch (1863–1944) e nome de destaque entre os

expressionistas; *O Mau Ladrão* do artista barroco Aleijadinho (1738-1814); e o retrato do escritor inglês D.H. Lawrence (1885-1930). Sobre esse conjunto de imagens que são parte do universo icônico e particular de Marcelo, Pucci Jr. também faz comentários elucidativos, dos quais tomo empréstimo, a fim de esclarecimentos, ele diz:

Várias considerações podem ser feitas. As imagens na parede associam-se a aspectos do personagem. Por exemplo, o sarcófago pode ser visto como símbolo da luta contra a morte, preocupação básica de Marcelo; a gravura de Dürer representaria seu desejo quanto às mulheres e a capacidade de arrebatá-las; a colagem com a serpente, seu caráter predador na vida amorosa (que será evidenciado no rompimento com Ana, e durante a obra-curso, como um dos traços mais marcantes da personalidade de Marcelo). [...] já foi verificado que diálogos importantes do filme contêm vestígios de autores dessa biblioteca; pode-se pensar, portanto, na hipótese de que o discurso que Marcelo enuncia também se inspire em algum dos livros apresentados. (2001, p. 60-61).

Ou seja, Pucci Jr. também é adepto da hipótese de Khouri criar seus personagens e narrativas a partir de uma fundamentação bibliográfica e imagética. Como dito, nada é de graça e à toa nesse cinema.

Em recente publicação, *O Cinema de Walter Hugo Khouri*²⁹, pela cosac edições, o professor e pesquisador Donny Correia, reúne em estudo inédito, a revisão da filmografia após anos de dedicação. Tendo tido acesso ao Acervo Walter Hugo Khouri, e contato com a família e os herdeiros, Donny compartilha materiais inéditos na publicação. Entre fotos e documentos, transcrição de anotações e roteiros originais, o livro é um material rico e elucidativo acerca dos processos de criação do cineasta. Sobre *As Amoras*, além de citar trecho do depoimento de Khouri dado ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo MIS/SP no fim da década de 1980:

Eu me lembro de que eu estava bastante satisfeito com o resultado de *O Corpo Ardente* – embora o filme não tenha ido muito bem nas bilheterias – e eu contava com um bom élan. Ao mesmo tempo, eu estava saindo de uma depressão realmente forte, que me acometera no final de 1966, e queria construir algo que versasse justamente sobre o absurdo, sobre como a sua liberdade pode ser cerceada por um ou dois indivíduos, por uma casca de banana em que você escorrega e cai, pelas contas a serem pagas, pela fragilidade e efemeridade de tudo, e assim por diante. (KHOURI, 1989, apud CORREIA, 2025, p. 101).

Donny Correia comenta:

²⁹ CORREIA, Donny. **O cinema de Walter Hugo Khouri**. São Paulo: Cosac edições, 2025. 352 p.

Embora o que se sobressaia no filme, além de suas questões diegéticas, seja a ordem estética, muito comparada com obras coladas ao Cinema Novo e com *Blow-up* (1966), de Antonioni, [...] Khouri nunca soube, ou nunca quis, precisar quais os fatores que o levaram a tomar as decisões técnicas que tomou. Para ele, tratava-se de contar a história de alguém depressivo, destrutivo e autodestrutivo. [...] Em *As Amorasas*, a revolta é patente, a liberdade ilusória e a paixão dolorosa. Lembremos que Khouri enfrentava uma depressão severa quando retomou a ideia do filme. Quando assistimos à obra pronta, é no autor que a resposta camusiana para a grande questão filosófica do valor da vida está respondida, não em seu personagem. [...] O argumento prova que a ação está centrada primordialmente nas relações tortuosas de seus personagens, mas a voga política sobressaiu quando se tornou filme. Cabe correspondê-lo a partir de seu diálogo direto com a polifonia intelectual-ideológica de seu tempo, as referências culturais e morais, a naturalidade com que se posiciona frontalmente na rota de colisão com os acontecimentos de maio de 68, com o endurecimento da política brasileira, com a explosão demográfica de São Paulo e a consequente otimização da vida. [...] com o filme, Khouri consolidou o prestígio de sua visão de cinema, reconciliou-se com as bilheterias após a baixa audiência de *O Corpo Ardente*, e angariou mais alguns prêmios, como o Coruja de Ouro e o prêmio do Instituto Nacional de Cinema [...] e o reconhecimento dos mestres (a carta elogiosa de José Medina, presente no acervo do diretor). (2025, p. 101- 116).

Por fim, *As Amorasas*, é de fato um marco na filmografia. Os rastros deixados pelos personagens, afora o contexto político, e talvez a maior aproximação com o real a que Khouri tenha recorrido para construção de uma narrativa, o filme lança muitos pontos de conexão, sobretudo no que toca a relação de Marcelo e Ana e a solidificação de suas personalidades. Essas conexões vão ser apontadas e identificadas ao longo da ramificação da galáxia de nome Ana, nesse caso, vinculada a Marcelo.

3.2 ANA EM AS DEUSAS (1972)

As Deusas constitui um dos momentos em que Khouri aproxima o cinema de uma reflexão psicofilosófica, ao incorporar de modo direto o conceito junguiano de Ânima e Animus. O filme, de feição intimista e sofisticada, realizado com meios limitados, elenco enxuto, converte essa precariedade em densidade simbólica, ao fazer da *mise-en-scène* e da construção de personagens um laboratório para a encenação das imagens da alma, desejos egoístas, transtornos de personalidades narcisistas e esgotamento psíquico. Na leitura junguiana, Ânima — o princípio feminino — e Animus — o princípio masculino — habitam simultaneamente homens e mulheres, emergindo em formas diversas de expressão, conflito e desejo. Khouri traduz esse jogo de complementaridade e tensão em matéria cinematográfica: a atmosfera, os diálogos, os corpos em cena tornam-se signos de uma psicologia projetada no espaço estético. É um filme de ambientação, novamente Khouri recorre à natureza como espaço de isolamento e autoconhecimento, de sintonia com a vida, não livre de angústias, tormentos e desilusões, ela cerca os três personagens, cada qual em sua perspectiva e problemática de ordem psicológica; assim como a casa, nomeada Ânima, intimidadora, símbolo maior das buscas por compreensão em meio a um encarceramento espontâneo, a força feminina em repetição. A casa também simboliza a transferência de avó para neta, mais adiante explico.

Ao articular teoria e ficção, o cineasta faz com que *As Deusas* ultrapasse a condição de simples narrativa. Trata-se de um exercício no qual a psicanálise encontra o cinema como campo de experimentação, mostrando que conceitos filosófico-psicológicos operam não apenas como intérpretes da realidade, mas também a configuram enquanto possibilidade ficcional, ainda que ancorada no real. Nesse sentido, o filme inscreve-se como um raro exemplo de tradução sensível da teoria junguiana em imagens, instaurando um espaço em que a filosofia da alma se encarna no gesto estético com sensibilidade e apuro técnico. É um filme que opera no silêncio, na paisagem, nas águas de um rio, nos adereços de cena que compõem a decoração da casa, e os diálogos de transferência, onde paciente analisada e terapeuta analisante se infiltram nos universos uma da outra, e o triângulo amoroso — perigoso — com o marido da analisada se revelam insuportáveis para a terapeuta, que desiste de tudo, inclusive da profissão. Sua frustração é tamanha, que ultrapassa as linhas da ética profissional, e a fuga para outra realidade, a da reconstrução supostamente fortalecida na solidão e no distanciamento. O autoisolamento de si como

solução para um dilema da ordem mais pessoal e singular, não sem angústia, tristeza, culpa e ego ferido. A realização pessoal e íntima de Ana (Kate Hansen) não acontece. Do mesmo modo em que nada acontece em termos de solução. A sensação ao fim do filme é de um patinar em areia movediça. Um divã de prontidão a quem interessar deitar.

Resgatado por Cleodon Coelho, biógrafo de Lilian Lemmertz, um depoimento de Khouri dado à imprensa na época de lançamento de *As Deusas*, mostra que o diretor estava consciente da obra que estava apresentando e comentava sobre a possível recepção do filme:

Isso é normal, tratando-se do filme que é. Sei que ele exige uma espécie de empatia, adesão, envolvimento. Tem que ser recebido sensorialmente, provocar uma polarização, em quem o está assistindo. Não acontecendo isso, é difícil entendê-lo ou justificá-lo [...]. Em virtude disso, antevio as críticas demolidoras que irei receber de certos setores, a maioria talvez. Mas não importa. Assumo o filme e tudo o que ele representa. O filme não tem propriamente um tema. Tem ou procura ter um sentido, uma visão. Quer captar um momento da vida de três pessoas, um clima, um tempo que flui, a relação das pessoas com o lugar em que estão com a natureza que os envolve. E principalmente, quer transmitir a inquietação desses personagens, a sua necessidade de superação, de realização sensorial e espiritual. Isso não é uma explicação. Acho que filmes não devem ser explicados, mas sentidos, absorvidos, entendidos. (KHOURI apud COELHO, 2010, p. 84).

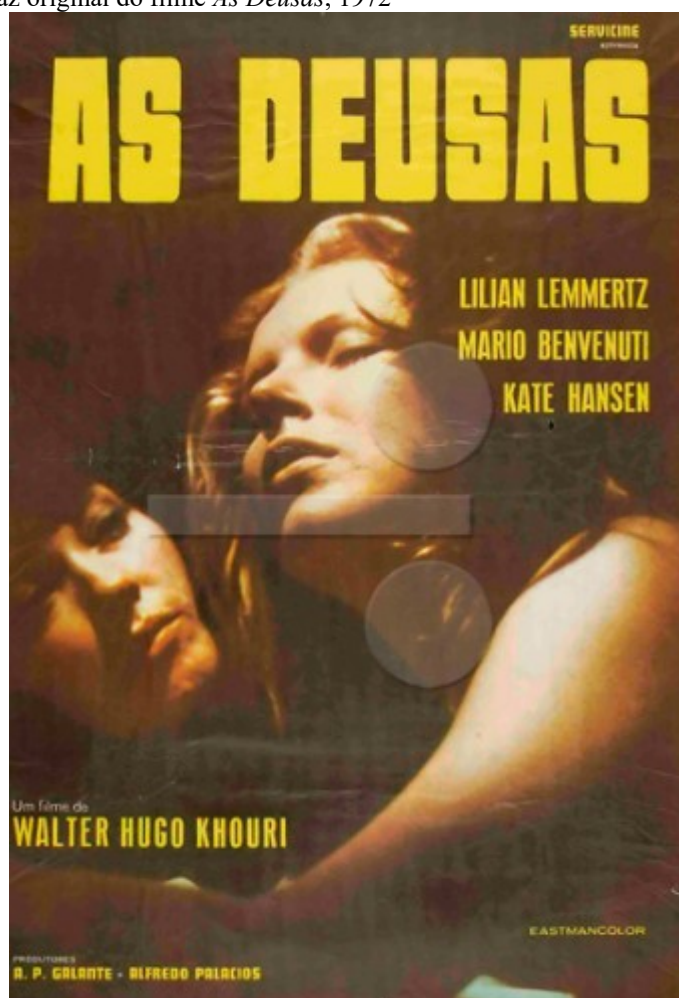
As Deusas marca o início de uma nova fase de maturidade intelectual na filmografia, filmado após a turbulenta experiência de Khouri como produtor para outros diretores – a produção de *Pindorama* (1970) de Arnaldo Jabor, por exemplo – e o trabalho desgastante de levantar do que restou da Vera Cruz, a carreira autoral é rotomada, e a trilogia do abismo tem seu título inicial aqui (*O Último Êxtase* e *O Desejo* completam).

Na trama, Ângela (Lilian Lemmertz – cuja participação nos filmes de Khouri começa a ser uma constante, a ponto de a atriz ganhar título de musa do cineasta com os filmes na década de 1970) atravessa um período de instabilidade de uma crise nervosa, após tentativa de suicídio, às vias de um colapso emocional, e por recomendação de Ana, sua psiquiatra, refugia-se, junto do marido Paulo (Mário Benvenutti) como alternativa ao tratamento, na casa de campo que um dia pertenceu à avó de Ana. A melhora esperada é, no entanto, substituída por crises conjugais e pessoais, instabilidade de Ângela, angústia e frustração de Ana, imobilidade vacilante de Paulo, junto a desejos reprimidos, questões de um passado mal resolvido. Está feita a cama de problemas da ordem mais pessoal, subjetiva e existencial à luz da psicologia. O divã para ser visto, ouvido e sentido. Entre improvisado e intuição criativa,

Khoury situa seus personagens sob seus interesses: a discussão dos problemas de alma que atravessam as relações.

Segundo filme da década mais produtiva, com praticamente um filme por ano, *As Deusas* é o décimo título da filmografia, estreando em São Paulo no dia 4 de dezembro de 1972, nas salas dos cinemas Ipiranga, Astor, Metrópole, Paissandu, Vila-rica e Esmeralda, a maioria salas que ocupavam a cinelândia paulistana, e todas hoje, extintas. O conflito se resume em três personagens (Lemmertz, Hansen e Benvenuti), Khouri na direção, roteiro, argumento, operação de câmera (sob o pseudônimo de Rupert Khouri) decoração (direção de arte – sob o pseudônimo de Hugo Ronchi), Antonio Meliande na fotografia, Rogério Duprat na trilha sonora ao lado de trechos da *Fantasia em ré menor* de Mozart, com sonorização feita nos estúdios da Vera Cruz. Ou seja, até na equipe técnica a produção é enxuta.

Figura 7 - Cartaz original do filme *As Deusas*, 1972



Fonte: Acervo cinemateca brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/cartazes/450000>

Ângela em seu estado depressivo, vê na distância do mundo exterior a solução para a sensação de calma e proteção. Uma das origens de seu estado é sua relação instável e conturbada com Paulo. Quando chegam a casa cedida por Ana, a sensação é de inadequação e desconforto, sobretudo pela disposição dos móveis, objetos e a atmosfera do lugar. A fim de evitar indisposições, manter as aparências com a doutora, eles se instalam na intenção de partir o mais rápido possível, até Ângela ser tomada por ideias de morte e uma crise de ansiedade incontrolável. Ana é chamada, consciente de que conduziu de modo indevido o tratamento, atende aos pedidos da paciente e permanece na casa. O desenrolar de toda a narrativa é insolúvel.

A Ana de Kate Hansen é a mais enigmática de todas; uma Ana poderosa no quesito presença. Em sua primeira aparição, numa ramificação solitária da galáxia das personagens de mesmo nome, desvinculada de Marcelo, inexistente aqui. É em Ana que o cineasta projeta grande parte dos interesses que estão no centro da discussão, não só pelo conjunto referencial, mas acima de tudo por conceber uma personagem de recorrência, estreitamente ligada e traduzindo esses interesses por meio da linguagem cênica. Logo, retomo a hipótese de vê-la como alter ego feminino, num outro jeito de traduzir-se por meio de recursos artísticos, com a concepção de um universo cuja linguagem é bastante personalista.

É também, por sua vez, maior a evidência de Ana como a ânsima de Khouri, ainda mais num filme onde o tema é tratado de modo explícito e incluído não só verbalmente, mas sensorialmente na narrativa, como possibilidade de interpretação, fruição de muitas leituras postas em prática.

Figura 8 - Kate Hansen como Ana em *As Deusas*, 1972.



Fonte: Fotograma do filme, minuto 45:18, acervo do autor.

26 anos, recém-formada, - “menos de dois anos, este é o meu quarto caso, e acho que não acertei muito” (minuto 23:49) - Ana é a herdeira da casa, construída em 1927, que pertencera a avó, citada como uma das psiquiatras pioneiras no Brasil, não sem a fama de uma figura controversa e pouco aderente aos hábitos e bons costumes morais dos anos 1930. Ana se inspira na figura da avó por quem tem fascínio, além da mesma profissão. Isso não é gratuito. O monólogo de reminiscência sobre a avó e sobre a casa povoa o discurso de Ana de modo triste e melancólico, uma contemplação pesarosa. Tanto mais, quando ela revela que a avó também se chamava Ana (mais uma e sem rosto), é de dar pulos com essa revelação. Transcrevo o monólogo:

Eu gosto tanto daqui. Não sei porque não venho mais vezes. Ninguém da minha família quer vir. A casa está praticamente fechada desde a morte da minha avó. Depois disso nada mudou de lugar. Quase vinte anos... viemos só eu e a minha mãe, e eu mesma acho que não venho há dois anos. É uma pena. Tão perto de São Paulo, e os lugares ao redor são maravilhosos. Pode-se nadar, andar de barco, de lancha, eu tinha uma formidável... existe um laguinho maravilhoso a dois quilômetros daqui. Parece uma taça transparente. Passei tempos maravilhosos aqui. Ainda me lembro da minha avó andando de barco comigo. Eu era pequena, tinha medo. Mas minha avó me dava uma

confiança incrível. Me fazia nadar, andar a cavalo, de charrete, eu mesma segurando às rédeas. Foi a melhor época da minha vida. Fiquei marcada por ela. Minha avó foi uma das primeiras psiquiatras da América do Sul. Estudou com Jung na Europa. Gostava de viver, estudar e pesquisar. Construiu esta casa em 1927 e passou a viver aqui. Meu avô não quis vir e ficou na cidade. Os amigos dela eram artistas de vanguarda, cientistas, escritores... meu avô era um medíocre, só pensava em dinheiro. Contam coisas incríveis sobre a vida de vovó nesta casa. Não sei se é verdade ou não, mas de qualquer maneira ela passou a ser um mito na família. Eles tinham vergonha desse mito, mas eu não. Pelas coisas que ela deixou escritas, ela parecia viver num estado de felicidade arrebatada. Chamava-se Ana também. Não tinha preconceito algum. Não aparecia e não fazia questão que ninguém aparecesse. De vez em quando ela dava festas incríveis aqui, com orquestras espalhadas pelo jardim, flores, barcos com tochas, soltos pelo lago. (1972, minuto 25:42 ao 31:03).

São evidências sugestivas para a apresentação de uma personagem que no fim se revelará frágil, traumatizada e insuficiente, carregando consigo problemas existenciais - previamente identificados em Ângela – e tão distantes da avó, do tempo e do modo como viveu e em quem tanto se inspira. Quando perguntada por Paulo do que a avó morreu, Ana reforça o mistério em torno dela e responde: “Não sei. Ninguém sabe direito, minha mãe morreu sem me contar. Só sei que no fim ela não queria ver ninguém”. O que complementa o que foi dito pouco antes: “Quando minha avó morreu ninguém veio, ela morreu sozinha” (minuto 48:15). O buraco no vidro da sala onde conversam é o vestígio de algo trágico que envolve a casa e quem viveu nela, e talvez evidências de que o estado de felicidade arrebatada não tenha sido tão constante ao fim da vida, e a hipótese de um suicídio em ocasiões isoladas em meio à paisagem do lugar ganhe contornos plausíveis. Ana cercada pelo mistério que envolve o humano, incluindo a morte da avó e a manutenção da casa, ato de resistência com o qual se compromete.

A relação simbiótica é percebida ao longo da narrativa quando as expressões são trocadas uma com a outra. Até nas cores isso fica evidente: no início Ângela veste cores escuras, em geral preto, Ana cores mais claras e tons pastéis, remetentes à segurança e bem-estar, além da postura altiva, fria e quase inacessível, defesas para suas inseguranças. Mais ao final, sobretudo na comemoração do aniversário de Ângela, que veste branco, um vestido com referência às deusas gregas, Ana aparece com trajes escuros e expressão cada vez mais perturbada. O ápice se dá da relação sexual a três, o amor bissexual com fantasia da fusão completa das personalidades, a vertigem do absoluto, o ponto onde os questionamentos e as

buscas se aproximam do catastrófico. Como de costume, o sexo num filme de Khouri, ainda mais dentro dessa narrativa, está longe de ser prazeroso, se é, é momentâneo, porém carregado de pesar, enfado, similar a uma sentença a ser cumprida. A angústia, inquietação e o vazio da alma que necessitam ser preenchidos com sensações, desejos e respostas nem sempre encontradas e satisfeitas de modo fácil. E Khouri arma a cena ao encargo dos sentidos. É Ana quem carrega o fardo maior da angústia e não sustenta a posição de analista e acaba por ceder aos seus instintos autodestruidores, como resultado, ela própria segue a recomendação repassada a Ângela, isolar-se. Transcrevo uma fala dela, a fim de exemplificar essa leitura:

Ana: Alô!

Ângela: Alô!

Ana: Este é o endereço do Dr. Mattos, Alfredo Mattos³⁰, ele era meu professor, gostava de mim apesar de eu ser uma má aluna. É um dos melhores especialistas em doenças nervosas, um dos melhores do mundo, ele tem conseguido verdadeiros milagres. Ele é ocupadíssimo, não aceita clientes nos últimos tempos, por causa das pesquisas. Eu falei com ele hoje, expliquei todo o seu caso, todos os detalhes desde o começo, ele vai te aceitar como paciente. Com ele você vai estar em mãos realmente seguras, muito melhor do que... (ela baixa a cabeça entre pesarosa e frustrada). Eu não tenho condições de continuar te tratando, eu nunca tive. Eu me sinto meio ridícula nisso tudo, como uma colegial. Aliás, eu vou mesmo abandonar tudo, meu trabalho, vou parar... (*close e zoom no rosto perturbado de Ana observando Ângela*) O que ele (Paulo) disse é verdade, às vezes você parece a pessoa menos doente do mundo. (1972, minuto 1:18:02 ao 1:20:26).

Em conversa com Kate Hansen³¹, ela me revelou o desafio que foi estrear no cinema sob a direção de Khouri num filme denso e de atmosfera intimista e introspectiva – ela vinha de uma experiência de crescente ascensão na televisão – e ainda ao lado de dois veteranos como Lilian e Mário, mas não se intimidou, acreditou no talento e na vocação de atriz, que a acompanham desde a infância e se entregou ao papel. Enfrentou problemas de relativização da profissão devido à beleza, tendo que se reafirmar como atriz em mais de uma ocasião. Ela comenta que era muito jovem, e que Khouri a ajudou muito, gostava do seu físico e do modo como entendia a personagem, e que nessa ocasião não teve participação significativa na concepção de Ana, apesar de interpretá-la seguindo as orientações de Khouri. Assim como Selma Egrei, ela atribui ao cineasta à figura paternal em termos de cinema, sendo também

³⁰ Não encontrei fontes seguras que confirmem a identidade do nome como alguém real e atuante no campo da psiquiatria.

³¹ Encontro informal em duas ocasiões: durante temporada da peça *Sexo dos Anjos* no SESC Pinheiros, em agosto de 2022; e na temporada da peça *Mergulho no mistério dela*, no teatro Sérgio Cardoso em São Paulo, em outubro de 2024. Transcrição da conversa a partir de anotações pessoais para o desenvolvimento desta pesquisa.

com ele que compreendeu melhor os termos de linguagem, ainda mais vinda do ritmo frenético da televisão. Kate lamenta o modo como Khouri foi mal interpretado ao longo da carreira, e guarda boas lembranças dos filmes que fez com ele, em especial *As Deusas*, pelo qual recebeu o prêmio *Air France* especial de melhor atriz, na edição de 1972, mesmo ano de lançamento do filme. De fato, a expressão de Kate atribuída a Ana com variações na tonalidade do arco dramático, é digna de menção dos ares soturnos e angustiados a que uma personagem khouriana é capaz de atingir.

Em confluência com outro personagem, resalto a Ana de *Amor Voraz*, produção bem posterior a essa, onde Ana aparece como paciente, sob acompanhamento psicológico em um tratamento alternativo em meio ao isolamento na natureza. As águas e os ares bucólicos e misteriosos como estratégia para soluções psicológicas, na maioria das vezes agravados ou com reviravoltas a ponto de mudanças significativas de postura serem identificadas nas personagens, até em tons perturbadores, sobrenaturais, a tal vertente do suspense psicológico. Isso é visto em ambos os títulos, as atmosferas circuladas pelo inexplicável do ser e da natureza, espaços onde Khouri projeta suas inquietações filosóficas. E por que não uma manifestação de si mesmo?

Ana passa de psicóloga a paciente. A ironia estrutural de *As Deusas* reside justamente nesse desdobramento: a mulher que analisa os outros é também incapaz de se compreender, perdida entre o discurso clínico, seus desejos, angústias e frustrações. O filme se desenrola como uma sessão de análise invertida, porém sem um diagnóstico preciso. É significativo que o espaço da casa seja filmado por Khouri como um labirinto psíquico. A casa é uma extensão da mente de Ana — ilumina suas idealizações e encantamentos, e onde o passado e a sombra da avó e a psicologia de Jung respiram. A psicologia, aqui, não é apenas um pano de fundo, mas uma forma de estrutura narrativa. Ana transita entre personalidades fragmentadas, segue seus impulsos, arrepende-se, e coloca a câmera de Khouri, o olhar de Khouri sobre as relações envoltas em fragilidade, como um alguém que enquadra rostos, e capta estados de alma, enaltecendo a sensação a que imagens silenciosas podem suscitar. Ana é menos uma mulher concreta e mais uma materialização da escuta — diante da impossibilidade de também poder dizer com clareza o que sente, é ela quem entra numa espiral de elaboração, estados atormentados tão particulares a Ângela no início da narrativa. Ana não é apenas personagem, mas instrumento de autoconhecimento do cineasta. A

psicologia, nesse contexto, é só o filtro por onde passa toda a angústia moderna khouriana, e ainda assim, o que sai do filtro é turvo e inconclusivo, cíclico, tal qual a emoção. Ao fazer de Ana uma terapeuta que não cura, Khouri revela o fracasso inevitável da introspecção racional frente à vastidão dos afetos (no sentido de afetação) e suas manifestações — e faz do cinema uma clínica sem cura, onde cada imagem é uma tentativa de compreender o indizível diante do peso de um silêncio contemplativo, pesaroso, inquieto.

A relação entre as personagens aqui, num ambiente de aparente segurança e satisfação, se revela como um espelho que reflete crises e problemas emocionais camuflados, que reverberam em dúvidas e incertezas quanto à persona e identidade. *As Deusas* é um título da filmografia que mostra com propriedade os interesses de Khouri em investigar – e também traduzir – preocupações de análise psicológica, as três personagens essencialmente khourianas, voltam-se para dentro de si mesmas. E o cineasta também está ali, uma espectro de si transita pelas cenas.

Coelho (2010) ao apresentar aspectos da contribuição de Lilian Lemmertz ao cinema, também resgata depoimentos de Khouri dados à imprensa no dia do lançamento:

Khouri deu uma longa entrevista ao crítico (e cineasta) Alfredo Sternheim, seu ex-assistente, no jornal Folha da Tarde. [...] enxergava no novo trabalho um laço estreitíssimo com *O Corpo Ardente*³², sua primeira parceria com Lilian Lemmertz. “São o único e o mesmo filme, apesar das diferenças aparentes. São uma entidade, um prolongamento um do outro. Não foi premeditado, mas aconteceu assim, espontaneamente. E isso só me alegra, pois *O Corpo Ardente* sempre foi o meu filme favorito³³. Quanto a isto, se me perguntarem agora, terei de dizer *O Corpo Ardente-As Deusas*, pois já não posso separar um do outro. E acho, com toda franqueza, sem medo de parecer imodesto, que é um filme maravilhoso” [...]. Durante o período do lançamento, a extinta revista Manchete publicou uma foto da cena em que Lilian entra num lago, sem nenhuma roupa, para ir ao encontro de Kate. Sob o título de *As Deusas* malditas – a nudez das atrizes – em plena época de censura pesada – ocupava nada menos que uma página e meia. A legenda tentava disfarçar qualquer sintoma de erotismo: “*As Deusas* se passa em grande parte no campo onde nem mesmo a tranquilidade de um banho no lago ameniza as neuroses das personagens”. Na matéria, o jornalista Miguel Pereira já anunciava os novos planos de Khouri: “Sem se afastar do que ele chama de sua temática permanente, o arquétipo feminino que domina o mundo,

³² Em si mesma essa afirmação pode se desdobrar em objeto de pesquisa a fim de analisar os pontos de confluência e fusão das duas obras. Por alto, o que fica evidente, sendo Márcia uma das gêneses do arquétipo de Ana, encontra também em Ângela ramificações consistentes acerca da busca pessoal por ascensão e sentido na vida. Assunto para outra ocasião.

³³ Outro ponto que complementa o embrião de objeto de pesquisa que mencionei acima. Carece de investigações?

Walter Hugo Khouri inicia com *As Deusas* uma trilogia de filmes que procuram examinar, em profundidade, o complexo neurótico das relações entre os seres humanos. Seu objetivo é entender a discussão sobre o amor para além da individualidade” dizia. Junto a *Toda Nudez Será Castigada*, *As Deusas* acabou sendo selecionado pelo Instituto Nacional do Cinema (INC) para representar o Brasil no Festival Internacional de Cannes, no ano seguinte. Àquela altura, com três filmes realizados, a atriz gaúcha já era musa maior de Khouri: “Lilian é, para mim, uma das grandes atrizes não só do Brasil, como de todo o mundo. Digo isso sem medo e sem exagero. Sua criação em *As Deusas* é algo que me emociona e me surpreende, cada vez que eu vejo o filme. Sem ela, não seria o mesmo. Não conheço ninguém que consiga estabelecer um clima de dubiedade, de sutileza, enigmático e profundo, com um mínimo de meios, descontraindo, leve e quase irreal” – confessou o diretor que já preparava seu próximo longa *O Último Êxtase*, a ser estrelado por... Lilian Lemmertz. (2010, p. 84-85).

A indicação a Cannes deve ter causado arrepios ao cineasta criador, dada sua experiência tumultuada e controversa com *O Palácio dos Anjos* no mesmo festival em 1970. A rica fortuna crítica que o biógrafo de Lemmertz uniu na publicação, também dá enfoque para aspectos curiosos das produções em que ambos trabalharam juntos. A ideia aqui é também elencar as particularidades de cada filme. A fortuna crítica trazida por Coelho, para esse filme, opera nesse sentido complementar e documental, pela pertinência com a discussão, a partir do que é identificado no próprio filme, algo que não é comum entre um filme e outro dentro do escopo que proponho.

Por fim, pela referência explícita e direta, me parece coerente consultar Jung, uma tarefa obrigatória. Além da dinâmica do eu e do outro, mostrado no filme, há, junto a tudo isso a busca pela identidade, a ideia de identificação e do ato de conhecer-se a si próprio a qual Jung se refere em meio aos embates travados no eu - Anima³⁴, Animus e Persona - de origem inconsciente manifestando-se na consciência, a favor do autoconhecimento, numa espécie de investigação de sensações, das origens do ser enquanto unidade. A teoria Junguiana³⁵ considera essas manifestações e as complicações na psique:

Ricas como o próprio mundo, e tão extensas como a variedade incalculável do seu correlato consciente, a persona. Habitam uma

³⁴ Lembrando que os conceitos de Ânima e animus são fundamentais para a teoria de Jung. Ânima é o componente feminino da imagem alma e Animus é o componente masculino da imagem alma. Entretanto, sua manifestação no filme e nas personagens, no sentido Junguiano, a partir das interpretações khourianas, tanto Ânima quanto Animus, estão presentes no homem e na mulher. Em *As Deusas* Animus é o sujeito masculino implícito na figura de Paulo. Paulo, porém, assim como Ana e Angela tem anima e animus.

³⁵ JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. 11.ed. Petrópolis: Vozes, 1996. 228 p.

esfera de penumbra, e dificilmente percebemos que ambos, Ânima e Animus, são complexos autônomos que constituem uma função psicológica do homem e da mulher. Sua autonomia e falta de desenvolvimento usurpa, ou melhor, retém o pleno desabrochar de uma personalidade [...]. Ninguém compreenderá estes fatos se não experimentá-los em si mesmo. (1996, p. 86-87).

Evidência maior para acomodar Khouri em terreno respaldado acerca do sentir, então seu maior objetivo com o filme. Não identifico pretensões do diretor em explicar a teoria junguiana numa narrativa, mas sim no ‘como’ usá-la num experimento artístico visual, numa tentativa de aplicá-la. – O que é isso senão tradução de meio e linguagem?

Jung ainda reitera: “Nenhum espírito poderá mergulhar nas profundidades da natureza e nem do consciente” (JUNG, 1996. p.52). Há aquilo que não pode ser justificável em palavras, mas apenas sentido, percebido e visto com a vestimenta da poesia e de uma metáfora bem embasada.

Do referencial de maior relevância além de Jung e Mozart presentes no filme, há também o *jazz* de Duke Ellington com a faixa *The Mooche*, Billie Holiday com *Miss Brown To You*; Bessie Smith com *Careless Love Blues*; até uma Carmen Miranda aparece com *Ninho Deserto* ambientando uma cena; e o óleo sobre tela: *As Duas Irmãs* (1924) do brasileiro Ismael Nery (1900-1934), fruto da safra de trabalhos da primeira fase expressionista do artista modernista. A obra de Nery dialoga diretamente com a memória de Ana e a relação com a avó, é a individuação da personagem em seu fluxo de consciência, a busca pela essência de si. Por fim, há revistas – um dos exemplares é a extinta revista *Manchete*, os demais não são identificados pelo ângulo de câmera - que Ângela folheia na varanda, entre a calma atenta e o estado de alerta constante que a narrativa impõe. Nele, letras em caixa alta ganham detalhe onde se lê: “Este planeta é nosso só por acaso. O homem não tem destino nem lugar privilegiado no universo. Se ele não existisse não faria a menor falta na natureza (minuto 49:53).

Mas isso já é material para outros estudos...

3.3 ANA EM O ANJO DA NOITE (1974)

Produção majoritariamente carioca (LM Produções Cinematográficas – de Luiz de Miranda Corrêa), até mesmo em termos de viabilização (contou com distribuição da Cinedistri), e com poucos recursos da Embrafilme, que tinha fama, nesse período da história do cinema brasileiro, de privilegiar as produções com o repasse de parte dos recursos financeiros para as produções que fossem realizadas no estado do Rio de Janeiro – boatos que repercutiram sobre um sistema do mercado cinematográfico brasileiro da época, assunto para outra ocasião. Khouri conduz a história em Petrópolis na região serrana do Rio de Janeiro, em uma locação rural, na fazenda inglesa – “com a permissão do conde de Pombeiro³⁶”, conforme descrito nos créditos de abertura – onde as cenas em sua maioria noturnas e silenciosas, a escuridão expressionista, se desenrolam.

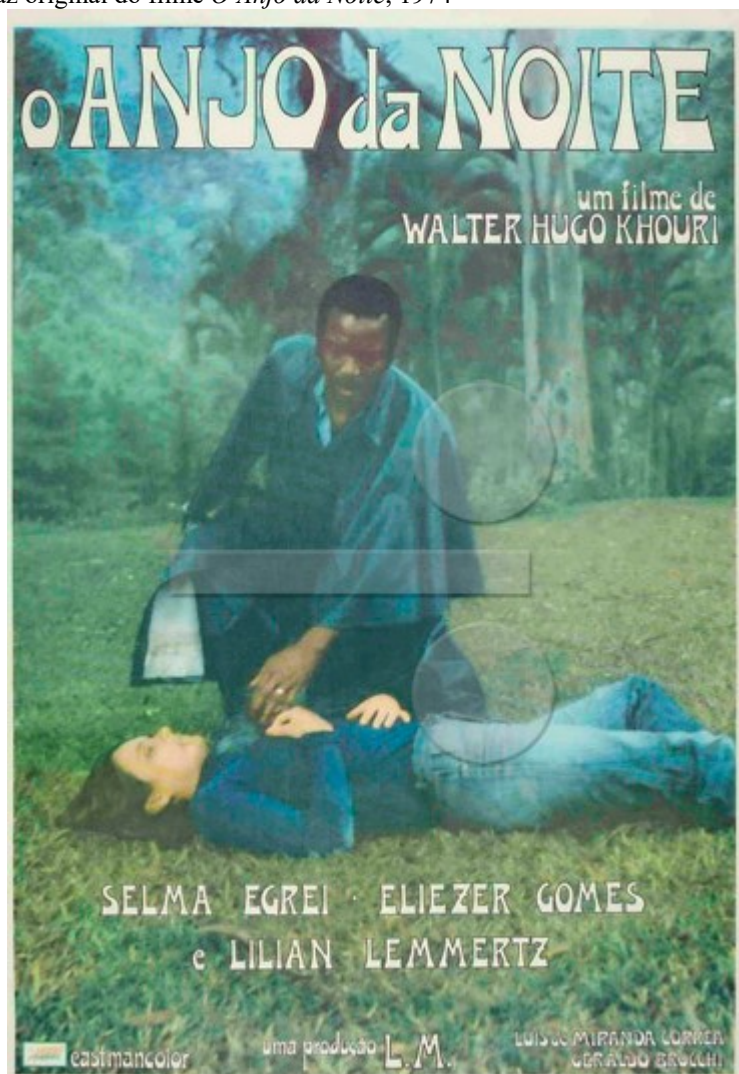
O filme tem dois marcos interessantes: Aparição da primeira Ana como protagonista de uma narrativa no gênero do horror e do fantástico na filmografia, nesse que é a primeira incursão de Khouri no gênero, com aspectos do gótico e do terror psicológico cujos acontecimentos recaem sobre o feminino; E a estreia de Selma Egrei na galeria de rostos femininos de recorrência. Feito que a colocou, ao lado de Lilian Lemmertz, entre as atrizes com quem o cineasta mais trabalhou na década de 1970: Lilian atuou em cinco, Selma em três filmes. Selma me revelou na longa conversa que tivemos sobre sua colaboração com Khouri, que também considera *O Anjo da Noite* sua estreia no cinema, apadrinhada pelo cineasta – que teve uma difícil tarefa para garantir o aceite da atriz para o papel - na longeva e ainda atuante carreira que mantém no cinema. Seu olhar e suas memórias sobre essa produção é carinhoso e afetivo, ela comenta:

... foi a partir disso, a partir desse encontro com o Khouri é que começa o meu amor pelo cinema, porque até então era nada, tinha feito algumas participações enquanto ainda fazia escola de arte dramática (EAD-USP), depois porque mais alguém chamou, enfim..., mas não era nada, para mim não era nada. Foi com o Khouri que eu passei a ter paixão pelo cinema e aprendi a fazer cinema. Aprendi a fazer cinema com ele! [...]. Considero não só minha estreia como ele é meu padrinho no cinema, meu pai no cinema, assim como o Abujamra foi no teatro. [...]. E foi ali, ficando ali, que eu comecei a ver como

³⁶ Título criado pelo rei D. Afonso VI de Portugal em 2 de abril de 1662, tendo um escudo como brasão. Não identifiquei, em todas as buscas que fiz, a identidade de quem deu autorização, para que as filmagens acontecessem, sob o título de conde por meio dessa comenda, num Brasil em pleno 1974. A fazenda inglesa é, ainda hoje, um dos atrativos turísticos da cidade de Petrópolis. Há muitos imóveis com anúncios de locação, para curtas temporadas e experiências na natureza. Nessas buscas também não localizei nenhum anúncio especificamente sobre a casa onde o filme foi rodado.

tudo era feito, e comecei a conviver com gente de cinema, a aprender a fazer cinema com gente de cinema. [...] e a maneira do Khouri filmar, numa época em que ainda não existia som direto, ele ia levando a cena conforme o que estava acontecendo, gostava... e continuava a filmar ali, no momento, naquela ambientação natural... [...]. Eu gosto muito do filme! E eu gosto de pouca coisa que eu fiz, mas *O Anjo da Noite* é especial para mim. Tenho muito carinho... por ter começado minha relação com cinema. Por ter entendido o que era cinema, pelo resultado do que a gente fez! Um carinho muito grande! (2024, trecho da entrevista a partir da transcrição de áudio).

Figura 9 - Cartaz original do filme *O Anjo da Noite*, 1974



Fonte: Acervo cinemateca brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/cartazes/450227>

Ana, a protagonista, apresenta traços de uma melancolia apática, tem 23 anos, estudante de psicologia, mora longe, no Rio de Janeiro em meio “ao barulho e a sujeira”, não vai muito à praia “porque não dá, muita coisa para fazer”, dá aulas (não se sabe de quê), trabalha com estatística (dado vago, também não explicado) e faz uns bicos como babá,

vinculada a uma agência. Algumas dessas nuances que vão formando sua personalidade, surgem como respostas às perguntas objetivas de Marcelinho (Pedro Coelho) – não poderia ser outro nome! - Filho de Raquel (Lilian Lemmertz – uma madame da elite carioca que precisará dos serviços da agência de babás devido a compromissos sociais e recepções em torno da visita de uma rainha³⁷. É uma mulher objetiva, atarefada com as articulações elitistas, preocupada com sua imagem e vestimenta, Lilian brilhando num papel pequeno e pontual) e Rodrigo (Fernando Amaral) também em aparição pontual, e a quem a esposa se refere como “servente” num período nos Estados Unidos, alusões à diplomacia talvez? Fernando Amaral é um rosto que se tornaria recorrente nas produções da década, em produções posteriores a essa. Os dois Marcelo’s de 1975 e 1977 – em *O Desejo* e *Paixão e Sombras* respectivamente – ganharam sua interpretação, e para mim o melhor ator, ao lado de Paulo José em *As Amorasas*, que capta de modo mais adequado e aderente, os impulsos e motivações do personagem masculino de maior recorrência. Rodrigo, o esposo, herdeiro e proprietário da casa, é quase nulo, participação decorativa, não fosse ouvinte de música clássica (Franz Schubert é o compositor da vez), interessado em livros e povoado de expressões tediosas, sugerindo insatisfação, e, portanto, ponto de conexão com outras figuras masculinas do universo khouriano. Além de Marcelinho, o casal também tem uma filha, Carolina (Rejane Saliamis). Ana chega à casa isolada para tomar conta das crianças por uns dias, enquanto o casal viaja devido aos compromissos sociais. No cair da noite, Ana, ao ser deixada por todos os empregados, na companhia das crianças, recebe com estranheza a advertência de Beatriz (Isabel Montes), espécie de governanta, para ela ter cuidado com “essas crianças frágeis e quebradiças”. Essa é uma das pistas lançadas por Khouri a fim de conceber uma atmosfera de horror e conspiração permeada pela dúvida.

A interação de Ana com as crianças é quase instantânea, o que dá a entender as motivações para aceitar o *freela* bem pago e com o respaldo de uma agência. Há pontos de convergência, distantes, mas ainda assim de convergência, com a última Ana, na narrativa de *Paixão Perdida*. As circunstâncias são bastante similares a essa, à exceção da ambientação particular ao terror. Em ambos os filmes Ana é estudante de psicologia e é contratada como babá/cuidadora, o menino, nos dois filmes se chama Marcelinho. No filme de 1999, e o último filmado na carreira do diretor, porém, Ana encontra ambientação oposta a que é apresentada

³⁷ Possível alusão à visita da Rainha Elizabeth II ao país, com deslocamento temporal. A visita aconteceu em 1968, não em 1974. Com duração de onze dias percorreu diversas cidades, incluindo Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília – como citado na cena pela personagem de Lilian Lemmertz.

aqui, mais estruturada em termos filosóficos e psicológicos, de quase encantamento e contemplação. Esses pontos de convergência entre as Ana's merecem considerações. Ambas são também personagens silenciosas, leitoras e inquietas, expressam um mistério, e carregam o olhar enigma comum a todas as dezessete da filmografia. A descrição de Selma Egrei sobre a Ana de *O Anjo da Noite* colabora com algumas suposições:

No *O Anjo da noite*, não tive participação na criação da personagem. Ele já sabia o que ele queria da Ana, já estava meio formatado, e eu tentava entender o que era. Então, a minha liberdade era na interpretação, não na construção da personagem. Isso eu tive depois, num outro filme com ele. Mas nesse não... já veio quase pronta, direcionada e é um filme muito distante de tudo mais o que ele já tinha feito, não sei se você nota? Era outra coisa né... [...]. Não sei se isso estava na cabeça dele, mas a maneira como eu construí internamente, era sempre assim... como dizer: figuras inocentes, frustradas, assustadas, um pouco mergulhando na vida de uma forma meio misteriosa, sem saber no que ia dar, não sei te explicar direito, um pouco vítimas também. (2024, trecho da entrevista a partir da transcrição de áudio).

É na interação com a casa, e principalmente com o vigia noturno Augusto (Eliezer Gomes – em notável atuação), o tal anjo da noite a que se refere o título, é que Ana vai experimentar o medo crescente e constante, entre a angústia e o silêncio, o clima de espera e apreensão. Augusto é um homem negro, robusto e atormentado, vítima da síndrome do isolamento, apesar da tranquilidade e receptividade com que se apresenta. É por meio de uma fala de Augusto a Ana que desconfiemos (mais uma vez) de sua postura e sua relação de longa data com o lugar da “casa errada no lugar certo”, uma casa bonita, cercada pela natureza, mas que “não é amiga da gente”, é Khouri, propositalmente sugerindo certa confusão mental, até no espectador, antevendo o estado de Ana a partir da sucessão de telefonemas assustadores que ela vai passar a receber madrugada adentro.

O medo tem aqui uma expansão definidora e significativa na construção da atmosfera. Khouri constrói a ambientação da narrativa tendo esse sentimento como guia. Ele se manifesta por meio dos telefonemas anônimos com ameaças de morte dirigidas à Ana e às crianças, e aqui outro ponto de convergência curioso: nos três filmes de terror e aura fantástica, os aspectos característicos desses gêneros não são audíveis ao espectador. Aqui, não ouvimos a voz no telefone, apenas ruídos de um tom grave e ameaçador, sabe-se que a voz é masculina; em *As Filhas do Fogo*, não ouvimos as vozes captadas pelos gravadores na tentativa de comunicação com pessoas mortas; E em *Amor Voraz* desconhecemos a voz e o timbre do extraterrestre que se comunica por telepatia com a Ana daquela narrativa, o único

personagem masculino não fala uma única palavra, e tem um som extradiegético como código que indica não só sua aparição como também sua relação de comunicação com Ana.

Sendo assim: É possível fazer uma ligação do fantástico com o existencial na construção da personagem em diálogo com os outros filmes onde Ana também aparece? Sobre esses aspectos a professora e pesquisadora Laura Loguercio Cánepa comenta:

Além de trazerem Ana como protagonista (Selma Egrei no filme de 1974; Rosina Malbouisson, em 1978; e Vera Fischer, em 1984), os filmes fantásticos dirigidos por Khouri adotaram outros traços em comum. Os três têm tramas contemporâneas, porém ambientadas em propriedades antigas do interior do Brasil, 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)³⁸. 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 de realização de *As Filhas do Fogo*. 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). (CÁNEPA, 2023, p. 51-52).

É uma questão que fica em aberto, mas com o que é trazido por Cánepa e o histórico da personagem, acredito que a ligação do fantástico, do horror com o existencial, nesses três filmes, tenha Ana mais como recurso para concepção de atmosferas, do que necessariamente para explicar suas problemáticas psicológicas, apresentá-la e situá-la na narrativa e em termos explicativos. É uma atmosfera para ser sentida, filmes para serem sentidos, ponto de encontro com os ideários de seu realizador. A problemática em torno da personagem, porém, não deixa de ganhar hipóteses e justificativas de presença, essas indicações pontuais também são

³⁸ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

possíveis em meio ao clima sensorial. Uma delas ganha evidência: a estudante que mora longe e certamente enfrenta dificuldades financeiras e aceita trabalhos temporários como complemento de renda. São suposições, a partir de indicativos ao longo das cenas, são características situacionais, os reais interesses e investigações na personagem são acentuados a partir da chegada dela na casa, ambientação e relação com o espaço onde todos os acontecimentos se desenrolam e onde a narrativa ganha seu ápice.

Quanto à referência para *O Anjo da Noite*, apontada também por Cánepa³⁹, vem antes de tudo de uma base literária: *A Volta do Parafuso* (1898), de Henry James (1843-1916), que por sua vez foi adaptado por Jack Clayton (1921-1995), em 1961 sob o título de *Os Inocentes*, com Débora Kerr (1921-2007) no papel da responsável pelas crianças. Nessa adaptação, usos de iluminação mínima, enquadramentos que sugerem atmosferas - como as de confinamento e claustrofobia - são nítidos. Khouri, por sua vez, pode ter se baseado em ambas as fontes, ainda que o “roteiro original” (inexistente – partiu de uma ideia e foi escrito durante as filmagens) seja de sua autoria, inspirado numa ideia de Fernando Cesar Ferreira e trechos de uma história de Hugo Conrado, de acordo com indicações nos créditos iniciais. Fernando colaborou pontualmente com o roteiro, e sua relação com Khouri para além desse trabalho carece de fontes, praticamente inexistentes nas bases de dados especializadas. Já Hugo Conrado é um dos tantos pseudônimos do cineasta para creditar funções técnicas específicas em alguns de seus filmes.

Em recente, caprichada e cuidadosa edição da editora Darkside⁴⁰, que tem a literatura de horror e o universo do gótico como foco, *A Volta do Parafuso* ganhou tradução atenta e um prefácio esclarecedor escrito pela tradutora Luci Colin, nele ela comenta:

A Volta do Parafuso condensa muitos elementos dramáticos como o amor não correspondido, a morte, a virtude não apreciada, a inocência corrompida, as forças do mal na existência humana, sendo também um dos textos com qualidades mais teatrais de James: um único cenário em uma misteriosa mansão, rostos pálidos que surgem nas janelas, figuras estranhas que aparecem e desaparecem, cenas e diálogos melodramáticos e a tensão entre inocência e forças malignas. (2024, p. 8).

A partir desse comentário, identifiquei características que remetem a ambientações e atmosferas, como a transmitida pela casa, reverberando nas personagens, está tanto presente

³⁹ A pesquisadora também escreveu um ensaio analítico sobre o filme - *O Anjo da Noite, horror gótico e tensões sociais brasileiras na década de 1970* - e o relaciona diretamente com os estudos do gótico. Disponível em: https://www.redalyc.org/journal/160/16057382016/?utm_source=Acesso Acesso em: 02/11/2025.

⁴⁰ JAMES, Henry. **A volta do parafuso**. Tradução de Luci Colin. São Paulo: Darkside, 2024. 192 p.

na obra do escritor britânico como na de Khouri. Sendo essa, portanto, uma plausível referência de inspiração para uma ideia com bases originais, até porque *O Anjo da Noite* não é uma adaptação da novela de James, opera no sentido de possível inspiração, com elementos que ressoam entre o transitar de uma obra para outra. Considerando Khouri não só como leitor, mas também apreciador desse universo, a ponto de se prontificar a realizar uma obra com essas vertentes.

O Anjo da Noite marca um ponto de inflexão na filmografia de Walter Hugo Khouri, situado entre o erotismo filosófico e a vertente psicológica que caracterizam seu período mais introspectivo e produtivo – os filmes da década de 1970. No entanto aqui, não há qualquer inclinação erótica ou sexual. Filmado em tons escuros, ainda que o amarelo ganhe nuances significativas em móveis e objetos de decoração da sala, nos lençóis do quarto onde Ana fica instalada. De acordo com a Psicologia das Cores⁴¹ o amarelo, apesar de uma cor solar e alegre, também pode representar quietude, serenidade e perigo, podendo influenciar sentimento de frustração e raiva. O amarelo, mesmo enérgico, pode ser irritante e agressivo.

A predominância do *chiaroscuro* e do uso minucioso da penumbra como linguagem, as muitas posições de câmera, por vezes, reduzem o espaço físico a um território de clausura, em que a narrativa se desenrola quase inteiramente dentro da casa — metáfora do inconsciente, prisão e refúgio ao mesmo tempo e apontam diretamente para Ana. Khouri, sempre interessado no íntimo e no mistério, estrutura o tempo fílmico como espiral: as cenas se repetem em ritmo lento, as ações retornam levemente modificadas, e a própria Ana é diluída nessa sensação de labirinto temporal, a tal confusão mental ou perturbação que os acontecimentos sugerem. A montagem de Mauro Alice (outro nome cuja parceria é frequente), cheia de silêncios e pausas prolongadas, contribui para o clima de suspensão e inquietude — uma atmosfera que dialoga diretamente com o horror. A violência é psicológica, instintiva, dilatada em pequenos gestos e olhares. O horror não nasce do externo, mas da lenta percepção de um perigo que vem de dentro, de uma inquietação particular e subjetiva — daí a expressão das perturbações de Ana e de Augusto. A casa, a memória e o entorno são circunstanciais, partes complementares da essência da atmosfera. O horror em cena.

⁴¹ HELLER, Eva. **A psicologia das cores:** como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Editora Olhares, 2022. 311p.

Figura 10 - Selma Egrei como Ana em *O Anjo da Noite*, 1974



Fonte: Fotograma do filme, minuto 40:56, acervo do autor.

Ana está imersa em seu processo existencial, em suas buscas por sentido, plenitude, e o medo é rotacional, a conduz para espaços de incerteza e apreensão, reforçado a cada vez que o telefone toca. É sintomático que, após o segundo telefonema com as ameaças e já nitidamente confusa e perturbada, a personagem se deite no chão da sala, cuja ambientação tanto arquitetônica quanto decorativa lembram um esquife cercado de anjos, inerentes à arte tumular e Ana talvez desejando a morte. Khouri rebaixa propositalmente o ângulo de câmera, ainda mais na subjetiva de Ana olhando o teto de madeira, como estratégia angustiante. Dado que converge com a reação dela, nas últimas sequências dos pouco mais de 80 minutos de duração do filme, ao descobrir que é Augusto, o vigia noturno, entre perturbado e numa espécie de transe, num acesso de raiva há muito contido, atira nela e nas crianças. A paralisia e o horror silencioso de Ana diante da morte, que parte da ameaça por telefone à materialidade, a deslocam para um lugar assombroso, o gótico feminino na tela.

Do conjunto referencial, o livro *O Homem à descoberta da sua alma: estrutura e funcionamento do inconsciente*⁴², do psiquiatra Carl Gustav Jung (1875-1961), tem destaque, pois é o livro que Ana lê durante seus estudos para um trabalho da faculdade (minuto 1:02:26). A publicação que aparece em cena é a de 1962 da editora Livraria Tavares Martins, editora e livraria situada em Porto – Portugal também com edições brasileiras. Como não é novidade, Khouri enquadra um plano detalhe da personagem sublinhando um dos trechos do livro, e o mais curioso é a relação direta do trecho sublinhado com os acontecimentos da narrativa, sobretudo Ana. O trecho: “O encontro com o dragão pode realizar-se de diferentes modos, mas o essencial é que o encontremos. Talvez vos faça compreender melhor o meu pensamento, dizendo-vos: nós não nos sentimos inteiramente à vontade, enquanto não nos tivermos encontrado com nós próprios”.

O dragão a que se refere Jung é, certamente o mal e a morte, e Ana está em busca de si própria, expressa desconfortos numa postura um tanto tímida e quieta, o olhar curioso para a casa e para situação em que se coloca, na posição de babá, cuidadora que é tanto observadora como observada. É nesse contexto que Ana encontra o dragão na figura de Augusto, do medo vigilante dentro da casa, da voz no telefone para a presença, o encara, não necessariamente o enfrenta. Sua postura denuncia o ápice da perturbação, e numa quase paralisia ela observa, como se à espera do que esse encontro pode proporcionar. Então, a busca de Ana é a morte? Talvez. Simbólico que em sua agonia final, ela rasteje até o jardim, para morrer fora do aprisionamento da sala esquife, ao redor de anjos decorativos com armas empunhadas, ela quase desfalece no tapete onde tinha deitado anteriormente, e num último impulso, consegue sair rumo ao gramado do jardim, não sem antes ouvir os tiros disparados contra as crianças e deixar gotas de seu sangue aos pés de um dos anjos decorativos da sala. Augusto, ao retomar consciência de seu surto, observa as crianças mortas, num misto de pavor, e vela Ana em movimentos circulares no gramado (cena que estampa o cartaz), a posição reflexiva do anjo noturno, em vestes com asas de morcego, num voo rumo a um inquietante e atormentado mistério. O grito de Augusto nessa sequência final causa incômodo e perturbação.

Por seu desempenho em *O Anjo da Noite*, Eliezer Gomes recebeu o prêmio de melhor ator na terceira edição do Festival de Gramado em 1975. Na mesma ocasião, Antônio Meliande levou o troféu de melhor fotografia e Khouri o de melhor direção. Também

⁴² JUNG, Carl Gustav. **O homem à descoberta da sua alma: estrutura e funcionamento do inconsciente.** Tradução para o português brasileiro não creditada. Porto: Livraria Tavares Martins, 1962.

concorreu como melhor filme, perdeu para *O Amuleto de Ogum* de Nelson Pereira dos Santos. Rogério Duprat teve o reconhecimento de melhor trilha com o Troféu da Associação Paulista de Críticos de Artes – APCA, levando também o de melhor filme. Mauro Alice, pela montagem, recebeu o Coruja de Ouro, prêmio do extinto Instituto Nacional de Cinema – INC. O VII Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror, Sitges – Catalunya na Espanha elegeu o filme ao Prêmio Especial do Júri. A carreira do filme em festivais o evidencia como um título bem-sucedido no conjunto de obra, mostrando um Khouri multifacetado e com talento para manipular e traduzir suas ideias, acompanhado de seus habituais interesses.

Do ponto de vista técnico, *O Anjo da Noite* é exemplar na maneira como Khouri domina o som e a *mise-en-scène* para sustentar o clima de paranoia e desejo, e construir exemplarmente uma obra de atmosfera. A trilha sonora de Rogério Duprat, discreta e pontual, mais a adição de Schubert e o quarteto de cordas em ré menor – A morte e a donzela⁴³ (*Death and the Maiden*) – cujo título é bem sugestivo - opera como pulsação subterrânea; os ruídos domésticos — passos, portas, telefone, respiração — tornam-se linguagem de cena. A câmera, que nunca abandona o olhar de Ana, traduz cinematograficamente o delírio, o medo, a perturbação: o que vemos é o que ela sente, e o que ela sente se mistura com o que a casa parece pensar e induz a realizar. Sobre os movimentos de câmera e ambientações para a concepção imagética de *O Anjo da Noite*, o jornalista, crítico e pesquisador de Cinema Gabriel Henrique de Paula Carneiro, em seu artigo *O Anjo da Noite (1974): Khouri e o horror*⁴⁴ traz contribuições interessantes a respeito de linguagem e aparato técnico, ademais com o enfoque em Ana:

A forma com que Khouri filma, como ele escolhe os planos, como ele relaciona a câmera com os personagens e o espaço é típico dele, em especial o uso do *zoom* para encontrar a face dos personagens e o *big close-up* (bastante fechado no rosto). Walter Hugo Khouri parece concordar com a máxima de que os olhos são a janela da alma [...]. O *zoom* em Khouri tem como funcionalidade reforçar a sensação do espectador frente às suscetíveis angústias de seus personagens.

⁴³ Mesmo título da peça teatral do professor e dramaturgo argentino, naturalizado chileno, Ariel Dorfman. Escrita em 1991, discute aspectos a justiça em torno dos períodos de ditadura chilena no regime de Pinochet, por meio do encontro de uma mulher com o homem do qual acredita ter sido vítima de tortura. Ao visitar o marido da mesma, um advogado da comissão da verdade, o homem, que é médico, é reconhecido pela mulher e inicia-se a trama, um embate entre vítima e algoz, em busca de justiça, vingança, perdão, verdade e entendimento de traumas físicos e psicológicos. A obra foi adaptada por Roman Polanski em 1994 com Sigourney Weaver e Ben Kingsley nos papéis principais. O quarteto de cordas homônimo de Schubert também tem protagonismo na trilha sonora, além de sonorizar os créditos iniciais.

⁴⁴ CARNEIRO, Gabriel Henrique de Paula. *O Anjo da Noite (1974): Khouri e o horror. Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 19, 2019. Disponível em: <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/140> Acesso em: 03/11/2025.

Com esse preceito, o cineasta constrói na montagem o confronto existencial [...]. O olhar dos personagens e suas expressões faciais são sempre enfocados como se Khouri buscasse neles a resposta para entender o funcionamento da psique humana quando confrontada com questões caras ao cineasta. Ou seja, ao propor uma encenação contida de seus atores, aliado a um trabalho de câmera calcado em planos fechados, Khouri busca reforçar para o espectador uma sensação de vazio perante o mundo. Em *O Anjo da Noite* [...] foram contabilizados o número de utilizações de *big close-ups*, bem como os de *zoom in* e *out* dos rostos. No longa, Khouri faz 15 *big close-ups* e 12 utilizações do *zoom* focados nos rostos dos personagens [...]. Se é possível extrair de *O Anjo da Noite* uma sensação do vazio existencial frequente no cinema do diretor, isso se dá através dos olhares ausentes da personagem Ana, mas sem qualquer investigação. Neste filme específico, Khouri parece pouco interessado em construir suas personagens para além do funcional, do necessário para a história se desdobrar. As falas quase não nos dão informação sobre eles, o que não é incomum em relação a outros filmes do diretor, mas suas opções estéticas, especialmente do trabalho de câmera, tampouco — e isso sim é incomum. Ou seja, o caráter *blasé* faz-se presente, mas, assim como o sobrenatural, não ganha maior explicação. (2019, p. 254-257).

Nesse ponto, o filme ultrapassa qualquer intenção de adaptação literária e atinge sua própria linguagem — a do cinema como tradução sensorial, de um clima, de um estado de espírito e da construção de uma atmosfera.

O Anjo da Noite é, portanto, mais que um *thriller* psicológico sensorial ou uma releitura inspirada na obra de Henry James: é um ensaio sobre o feminino – observante e observado - cercado pela natureza; é também sobre o isolamento como experiência estética, e o modo como Khouri, em pleno 1974, faz do feminino uma forma de pensamento, um espelho onde ele e seu próprio cinema se interrogam e, de certo modo, também enxergam o próprio reflexo. Ana é a expressão máxima desse objetivo. O letrero ao fim dos créditos iniciais: *hic habitat numen* – de autoria não creditada – anuncia a sensação, ao término da cena final, com a trilha de Duprat, de que ali, não só na casa, mas em tudo o que a circula, de fato, “reside um poder sagrado”, e um “espírito divino”, duas livres traduções possíveis para a frase derivada do latim em forte consonância com título. Ana é envolvida em espírito e poder, sobrenaturais, sobretudo.

3.4 ANA EM O DESEJO (1975)

No décimo quarto título da filmografia (décimo quinto se contar o episódio de *As Cariocas*, filmado em 1966) Khouri explora a complexidade das relações humanas e as profundezas existenciais numa narrativa densa, introspectiva e extrapola, no melhor dos sentidos, em sua elegância estética e coerente, a angústia de suas personagens tendo a memória como recurso de investigação. Às voltas com Marcelo Rondi (Fernando Amaral), sempre o mesmo em todas as aparições, o alter ego masculino (animus) aqui está morto, está na sombra e permeia as lembranças de Eleonora (Lilian Lemmertz), uma de suas esposas, figura que conduz a narrativa inserida no contexto de uma relação bastante estreita do passado com o futuro, percepção dos estados de espírito oscilantes e do ser no espaço cômodo onde vive, por onde transita e habita. Alegorias do drama existencial.

O ator e crítico de cinema polonês naturalizado brasileiro, José Júlio Spiewak (1931–?), publicou no Jornal da Manhã, na edição de 20/05/1976, uma crítica sobre *O Desejo* na qual enaltece não apenas as qualidades de Walter como cineasta, mas também o próprio filme, considerado por ele um exemplar raro e digno de destaque na cinematografia brasileira:

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 avançado 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 autodestruição? 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

Khoury 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. [...] 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 [...]. É quase certo que durante o ano que corre, *O Desejo* dificilmente encontrará paralelo dentro do nosso cinema. (1976, p. 5).

A crítica elogiosa de Spiewak contrasta com o fato desse ser um dos exemplares mais raros e difíceis de encontrar, um Khouri de beleza densa, um diamante escondido, pouco visto (ousou dizer) que dirá lembrado, mesmo tendo todas as características que apontem o contrário. Assim como quase toda a obra, é mais um que circula por vias não oficiais na internet. Aliás, numa via bastante particular e subjetiva, e por curiosidade, cabe mencionar, foi o último título de sua obra a que tive acesso, isso já em meados de 2017 para cá. Muito anteriormente, na época de desenvolvimento e definição de objeto de pesquisa para o trabalho de conclusão de curso de graduação em Biblioteconomia – gestão da informação, parte da obra de Khouri foi material para desenvolvimento daquela pesquisa, *O Desejo* era um título caro, fetichizado e muito desejado, teria se tornado objeto de análise caso tivesse sido encontrado. Não aconteceu lá atrás, mas acontece agora. Naquele distante 2011, todas as tentativas de contato com esse filme não foram bem-sucedidas. A única cópia, até onde consegui levantar, disponível com facilidade, ainda que com qualidade questionável de VHS, está no YouTube⁴⁵, com postagem datada extamente de 2017. De modo que foi grata surpresa ter visto cópia restaurada, impecavelmente preservada pela Cinemateca Brasileira, exibida em duas mostras: a já citada Retrospectiva Walter Hugo Khouri em agosto 2023 e mais recentemente, reexibição dessa mesma cópia na mostra 1975 - 50 anos depois, em agosto de 2025. As cores vibrantes e os detalhes escondidos na cópia de VHS saltaram e ganharam destaque nessa, alguns deles bastante imprescindíveis como vou mencionar mais adiante. Impressões também compatíveis e similares com as cópias dos outros títulos a que eu e o público curioso e interessado tivemos a oportunidade de presenciar. Outra curiosidade merecedora de menção é a presença dos

⁴⁵ Filme disponível no canal Filmes Históricos em: <https://www.youtube.com/watch?v=eeYlpCdwbsQ&rco=1>
Acesso em: 29/08/2025.

filmes, num curto período de tempo, em mostras e festivais. O interesse (curiosidade) e demanda para o cinema de Walter Hugo Khouri é real!

Filmado quase inteiramente no próprio apartamento do diretor, no centro de São Paulo, na Rua Martins Fontes, nas alturas do número 386, com uma estrutura bastante alternativa, beirando ao independente. Contando com poucos recursos da Embrafilme e um investimento próprio, Khouri insere o espectador numa atmosfera íntima e investigativa da alma humana em espaços domésticos. Imagens de São Paulo são vistas a partir da varanda da cobertura, e novamente a cidade como pano de fundo para os desdobramentos dos conflitos das personagens. A cidade e o apartamento também como personas, o que não é novidade em se tratando do Khouri roteirista e idealizador de narrativas introspectivas. Numa das cenas, já do meio para o fim do filme, Ana e Eleonora, olhando de cima o movimento e o barulho da cidade, apoiadas na grade da varanda, expressam, num diálogo breve, o sentimento que ambas têm: “Eleonora: Terrível não?! Ana: Muito!”. Solidão, angústia, isolamento, pertencimento e intimidade são temas suscitados ao longo da narrativa. É uma cena de transição, pois outra metade e o fechamento do filme acontecem num sítio, em meio a um ambiente rural.

Apesar da presença marcante, Marcelo não é fisicamente constante e sua ausência desencadeia memórias, emoções inquietantes e é profundamente significativo. Sua aparição em cena se dá por meio de *flashbacks*, nos discursos reveladores da memória de Eleonora, que inferem seu desejo de projeção e fusão com o finado marido, daí o título do filme. Sobre o título, novamente mais um caso dentre a extensa filmografia de Khouri em que uma negociação entre os produtores diante da flexibilidade do criador, foi necessária. Originalmente o roteiro, quase em seu todo, escrito durante as filmagens, se chamaria *O Abismo* – título que povoou as ideias de Khouri a ponto de reservá-lo para uma publicação editorial futura, não concretizada, fora do âmbito cinematográfico, explorando sua veia literária, não sem o conjunto de seus referenciais bastantes presentes em seus processos de criação, sejam eles de qual fonte. Digo processos de criação frente à pluralidade de Khouri ao assumir múltiplas funções: escrita, roteiro, direção, operação de câmera, direção de arte, cenografia, produção, fotografia, e na produção de *O Desejo* isso pode ser visto em amplitude junto das parcerias já conhecidas de outras produções, além, claro, de estar dentro de um espaço íntimo, seu próprio apartamento.

Figura 11 - Cartaz original do filme *O Desejo*, 1975



Fonte: Acervo cinemateca brasileira. Disponível em: http://www.bcc.org.br/cartazes/cartaz_fb/002194

Os diálogos do casal resumem a relação conturbada, de co-dependência e simbiótica, em aparente crise. Apesar de interessada na vida do marido, consciente da personalidade e natureza do mesmo, ciente dos casos extraconjugais com Laura (Kate Hansen) amiga do casal com quem ambos têm relações sexuais, além das empregadas, com quem Marcelo é flagrado num dos cômodos do apartamento, e da compulsão sexual assumida por ele num dos diálogos rememorados, Eleonora se coloca numa espiral de elaborações. Essas elaborações, também particulares ao luto, são precisas, contados meses e dias desde a morte de Marcelo, e são também atenuadas com a chegada repentina de Ana Maria (Selma Egrei). Eleonora relata os acontecimentos à amiga não sem antes admitir, numa visão de si mesma diante da relação com o marido, como sendo pior do que ele, porque só consegue pensar em si mesma, porém

não se vê desvinculada dele, e já nas cenas iniciais temos a tônica da narrativa: relações humanas atravessadas pelo afetivo transformador, certo descontrole emocional, compulsões cercadas por um redemoinho de angústias, e a investigação acentuada de quem se é, na tentativa de reafirmação de personalidade em sua interação com o tempo. Todo esse processo de elaboração num revirar de reminiscências é seguido de tentativas de reconstrução.

Nessa, que é a terceira aparição de Marcelo na filmografia, ele traz consigo traços do jovem universitário Marcelo visto em *As Amoras* e do adolescente revoltado, tímido e inquieto de *O Último Êxtase*, além da junção das personalidades anteriormente vistas nos dois personagens masculinos, Luís e Nelson, de *Noite Vazia*, gêneses de sua estrutura. Eleonora por sua vez, tem sua primeira aparição, e logo de início com protagonismo. Ela é a figura dominante em presença e personalidade, figura central da história, ponto pivô por onde os acontecimentos passam e se ramificam por meio do relato, de lembranças físicas e emocionais. Novamente: abordagem dos personagens e sua relação com o tempo.

Eleonora voltará a ganhar cena em produções posteriores, tornando-se uma das personagens de recorrência no universo khouriano, apesar do menor tempo de tela e pontual participação, caso dos filmes *Eros, o Deus do Amor* (Lilian Lemmertz reprisando o papel) e *Forever: Juntos para sempre* (interpretada pela atriz Janet Agren). O núcleo familiar da elite burguesa paulistana insatisfeita de estrutura capenga: Marcelo, Eleonora, Berenice e um dos traços de Ana como alvos de crítica e peças de um tabuleiro manipulável para atribuição de referenciais, a projeção dos interesses de discussão de seu criador.

A aparição de Ana Maria (Selma Egrei) – a única das Ana's a ser ter um nome composto, mas tem seu nome reduzido à somente Ana quando citada ao longo dos diálogos, logo, dadas as características dessa personagem que se alinham às outras de mesmo nome, está na lista entre as analisadas no trajeto de seu percurso na filmografia – marca contrapontos, desestrutura vínculos e pontua modos de resolução de conflitos, consigo própria inclusive. Ana está em sua quarta aparição na filmografia. Ana, aqui, não é somente a amiga é também a amante de Eleonora. De início ela é vista por meio de um sonho de Eleonora como acompanhante numa sessão mediúnica de cirurgia espiritual nos olhos, o símbolo das agulhas que furam a visão e ao mesmo tempo são capazes de desenvolvê-la por outros sentidos. Aqui, vemos outro traço da narrativa que ganhará expansão e também repetição no descortinar da relação das duas, Ana é a catalisadora e ao mesmo tempo o contraponto da busca de Eleonora por si mesma a partir da relação inacabada com Marcelo, interrompida pela morte, ao mesmo

tempo em que busca por também encontrar a si mesma. Eleonora mantém sua postura dominante de guia condutora perante as fragilidades e incertezas da amiga, afetada no sentido primordial, a visão, tendo o sonho como ponto de partida, que tão logo se revela real quando Eleonora relembra o fato de ambas terem de fato vivenciado essa experiência. O sonho é o eco símbolo nessa busca por sentido. Em seu estado turvo, Ana surge como reforço dos acontecimentos na vida do casal, pós-morte de Marcelo, e será provocada a participar desse redemoinho, o que antes pode ser intuído como reencontro paliativo em colaboração com o desejo de estabilidades emocionais, se revela num emaranhado de profusões confessionais de afetos, projeções, caminhos sem direção e descobertas.

Figura 12 - Selma Egrei como Ana Maria em *O Desejo*, 1975



Fonte: Fotograma do filme, minuto 41:10, acervo do autor.

Ao lado de Lilian Lemmertz, Selma Egrei foi uma das atrizes com maior participação e tempo de tela nos filmes da década de 1970. Seu rosto é parte das metáforas criativas, e colaborou com o desenho de uma personagem em constante lapidação, junto da presença feminina na filmografia do cineasta. Na entrevista⁴⁶ que Selma Egrei generosamente me concedeu, ela foi convidada a relembrar as filmagens e os aspectos centrais da concepção da personagem que interpretou, e sobre a Ana de *O Desejo* ela diz:

⁴⁶ Entrevista presencial registrada em áudio generosamente concedida a mim em 22/10/2024. Transcrita a partir da matriz em áudio, organizada em dezoito páginas para uso como citação.

Então, eu não sei se isso estava na cabeça dele, mas a maneira como eu construí internamente, era sempre assim... como dizer...figuras inocentes, frustradas, assustadas, um pouco mergulhando na vida de uma forma meio misteriosa, sem saber no que ia dar...não sei te explicar...talvez meio desbravadoras, e um pouco vítimas também... [...] em termos de trabalho, se comparado com *O Anjo da Noite* foi completamente diferente. Primeiro que o filme foi quase todo rodado no apartamento dele, na (rua) Martins Fontes, um filme completamente caseiro, artesanal, mais interno. A artesanaria sim, continuava do mesmo jeito. Chegávamos de manhã, ele colocava as músicas, daqui a pouco ele já vinha com algumas coisas escritas...sempre brigando com a Lilian, eles brigavam muito (risos). E aquelas frases soltas assim, e fomos filmando...e depois tivemos algumas filmagens em locação, em Itu, se não me engano. [...]. Sobre essas Ana's, é um pouco isso que eu te falei, eram criaturas extremamente assustadas, meio sem saber o que é a vida, para onde eu vou, assim...figuras um tanto perdidas. Isso na minha cabeça, na minha interpretação. Não sei se é exatamente o que o Khouri tinha em mente...não sei te falar. [...] o que me bateu foi isso, eu acho, é que logo de cara, quase imediatamente, tinha uma cena da Ana sendo conduzida, com o olho coberto, e a outra (personagem feminina) dominando, a personagem da Lilian dominando, e de fato ela dominava... E Ana era assim, uma figura indefesa, assustada... [...] E sobre a homossexualidade, é, é sim uma ambiguidade que só não foi além porque a Lilian colocava limites. (2024).

Selma ainda ressoava o trabalho de atriz visto em sua primeira colaboração com Khouri em *O Anjo da Noite*, filmado um ano antes, e apesar da repetição do nome, os traços das personagens não são exatamente os mesmos, têm pequenos deslocamentos, alguns pontos de confluência, estética inclusive, há também uma identificação, um aprofundamento no trabalho, uma sequência da discussão de interesses de Khouri sobre a alma humana em suas complexidades emocionais e relacionais pelo viés psicológico. Esses pontos de convergência, como ambas serem interessadas por alguma ramificação da psicologia, aqui é mencionado um curso de parapsicologia, feito durante período em que Ana mora na Europa e, ao mesmo tempo, é motivo de insatisfações que a levam a retornar ao Brasil. A atmosfera gótica explorada no filme anterior também ganha rastros aqui, muito também pela contribuição da trilha sonora, Rogério Duprat novamente na equipe de produção entre os habitués, transferindo ao filme a carga densa e soturna como cama para embalar os diálogos e expressões que são vistos. Porém o interesse maior aqui não é o terror, ou a ambientação voltada para o oculto, mas sim um lançar de luzes para os universos interiores, as relações interpessoais e principalmente os afetos e as transformações de que são capazes como impulsionadores dos atos de revisitação da memória merecedores de divãs em longas sessões de análise. Todos passíveis de justificação, ou tentativas de.

O fato de o filme iniciar com cenas que remetem ao onírico, com um fundo sobrenatural, são ganchos entre uma obra e outra, e ainda as mesmas atrizes tendo suas qualidades aproveitadas. O desvio vem na sequência, quando ouvimos, já numa narrativa lenta e de observação atenta, os diálogos, quase monológicos, de teor confessional, num tom explicativo quase justificável, característica bastante vista na postura de um Khouri diretor de atrizes. O diálogo logo após a inesperada chegada de Ana ao apartamento de Eleonora e Marcelo é o exemplo claro dos caminhos que a narrativa ganhará num espaço supostamente seguro e de conforto a que se atribui a um lar, uma casa. Seus habitantes, no entanto, é que o tornam complexo e angustiante:

Eleonora: Eu nunca poderia imaginar, é incrível! Eu estava lendo a tua última carta agora pouco. E era capaz de jurar que mais uma vez você não vinha, apesar das promessas.

Ana: Resolvi tudo em três dias, não tava mais dando. Percebi que estava na hora de voltar, larguei tudo. Saí de Paris quarta-feira à noite, cheguei no Rio de manhãzinha.

Eleonora: Por que você não telefonou do Rio?

Ana: Eu ia ligar, ia até pedir para você ir para lá, mas em casa estava impossível, não tava mais dando, e eu resolvi te fazer uma surpresa.

Eleonora: E eu que pensei que era mais uma daquelas mulheres que vem aqui procurando por ele, cansadas de esperar que ele apareça. Já vierem três. Eu tenho um prazer enorme de dizer: Meu bem! Marcelo morreu, isso mesmo, morreu!

Ana: Quanto tempo faz mesmo?

Eleonora: Onze meses e dezesseis dias.

Ana: E você já acostumou?

Eleonora: Sim e não! (Ela coloca para tocar num tocador de fitas magnéticas trechos da sonata nº 1 opus 38 para cello e piano de Johannes Brahms, que aparece costurada a trilha original de Duprat ao longo do filme. Eleonora apresenta os cômodos do apartamento para Ana). Melhor ou pior?

Ana: Não sei, é estranho.

Eleonora: Aqui cada lugar é uma coisa, vem! Aquele é o templo, aqui é o túmulo, e aqui é o harém. Dos oito anos em que moramos aqui, isso mudou umas seis ou sete vezes, era uma maneira de mudar alguma coisa. Ele cansava logo do que fazia, e depois que ele morreu eu deixei quase tudo como estava, e acho que vai ficar assim.

Ana: Eu gosto do túmulo. (As empregadas entram servindo um lanche para Ana)

Eleonora: Essa é a Rosa. Essa é a Helena. Dona Ana Maria vai ficar uns dias conosco. (Elas saem)

Ana: Bonitas! (Ambas riem uma para a outra com um sorriso malicioso) O que foi?

Eleonora: Depois eu te conto! Você não vai comer?

Ana: Vou!

Eleonora: Quase dois anos...

Ana: Dois anos o que?

Eleonora: Da minha viagem, da gente em Paris, em Veneza, nas montanhas...

Ana: Incrível, parece que foi outro dia.

Eleonora: Me fala de você? As tuas cartas são sempre tão secas, tão curtas. Eu nunca sei como você está de verdade.

Ana: Estou mal! No fundo essa viagem não resolveu nada. Só serviu para me mostrar que não adianta estar saindo daqui para ir buscar as coisas lá fora. É tudo igual, as pessoas são iguais em qualquer lugar. Agora a bolsa acabou, meu pai está me dando dinheiro de novo, eu odeio isso. Estou aqui outra vez, sem plano nenhum, não tenho vontade de trabalhar, sem dinheiro, não tenho ânimo para nada.

Eleonora: É estranho te ouvir falar assim...

Ana: É, cansei sabe? Bateu um vazio total. Incrível, há um ano atrás eu estava com toda a energia, batalhando as coisas, procurando, estudando, lendo, amando muito, agora eu estou muito...muito vazia. Não estou mais afim de nada, nem de trabalhar, nem de estudar. Política também acabou para mim, não era nada daquilo, nem amar eu consigo mais...

Eleonora: Desde quando você está desse jeito?

Ana: Faz um tempo, foi uma coisa que veio quase de repente...assim, e a gente se vê lá, por isso resolvi voltar para casa. E já estou sabendo que isso não vai adiantar.

Eleonora: Eu acho que você ainda não teve tempo para julgar.

Ana: Mas eu estou intuindo, você entende? Às vezes eu sinto que deve haver algo maravilhoso. E eu tenho a intuição de que eu posso encontrar isso, uma plenitude, uma coisa total, sei lá. É quase a mesma sensação que eu tinha aos dezessete anos. Eu acordava de manhã e me sentia tão viva, explodindo, com a consciência de ser eterna, ser tudo, às vezes parece que isso está voltando de novo, está muito perto de mim, está a um passo, mas o que eu não consigo é dar esse passo e chegar lá. Mas a maior parte do tempo, parece que nada tem solução, que as coisas vão continuar dessa forma, sem emoção, sem profundidade, ou então que vão simplesmente acabar, desaparecer. E aí, eu só vejo uma escuridão total, uma sombra me devorando.

Eleonora: É horrível ouvir você falar assim.

Ana: Por que?

Eleonora: É tão estranho, passei anos ouvindo só isso. Vem cá!

(1975, minuto 10:04 ao 18:53).

As falas de Ana, mais longas que as de Eleonora nesse trecho, apresentam traços de sua personalidade e, sobretudo, seus estados de espírito. Neles é possível apontar elos de ramificação com outras Ana's: com a Ana de *O Anjo da Noite*, ambas como estudantes de psicologia, interessadas nesse campo de estudo, envolvidas em questões psicológicas individuais e a verbalização de um estado de espírito, e dispostas a investigar o que sentem, são perceptivas; com a Ana de *As Amorasas*, também estudante com participação ativa em movimentos estudantis, ligação com o discurso aqui, quando Ana comenta a Eleonora, que política não era nada daquilo em que acreditava. Portanto, ponto de descrença relativo aos acontecimentos anteriores, remetentes ao passado da personagem, sobretudo no envolvimento político, já que a Ana de *As Amorasas* está cercada por esse universo, pulverizada pelos acontecimentos do ano em que esse filme foi produzido, 1968; e até com Ana de *As Filhas do*

Fogo - qua ainda viria em filmagem posterior - e a pulsão de morte, cercada de silêncios e a observação como característica dos seus desejos de transcendência e alcance de algo superior, sensitivo. A ramificação de Ana se dá, em sua maioria, por meio desses pequenos pontos de ligação, expandidos numa galáxia, onde sua personalidade e interesses são melhores apresentados, ou então, ganham amplitude em termos de apresentação da personagem e suas problemáticas no universo khouriano.

Ana é vista como ferramenta de projeção, até mesmo idealizada, da figura feminina aos olhos de Khouri, uma projeção sua nesse universo, sua ânima, e dado o montante de referenciais, expressões faciais bem investigadas, o discurso carregado de aspectos relacionados à psicologia e à filosofia, provedores de discussões nesses campos, sobretudo sobre a alma humana, experiências individuais e visões de mundo. Mais uma vez, Ana se apresenta, aos olhos de seu criador, como projeção de si mesmo, uma parte de si mesmo, deslocada no gênero que tanto admirava e ferramenta primorosa de seu fazer artístico: o feminino.

É também nesse trecho que percebemos o olhar de Eleonora sobre a amiga amante reconhecendo traços de Marcelo, quando responde que: “é estranho, passei anos ouvindo só isso”, pois a similaridade das insatisfações de Ana e Marcelo é percebida, e o objetivo, em sua origem é o mesmo: o desejo por ascensão, por um encontro com a satisfação, um frescor juvenil nas emoções. Esses desejos, por sua vez, também circulam Eleonora, e as projeções de si mesma e a fusão esperada, e nunca concretizada, com o marido. É nessa movimentação psicológico fantasmagórica de tormento e angústia que o filme todo lentamente se desenrola. Eleonora ser como Marcelo, parte de Marcelo, o uno nunca será uma possibilidade palpável, apesar das soluções que ela tenta aplicar por meio de sua relação com Ana, e sentir-se por fim, em completude, dominante e plenamente satisfeita, no controle completo dos ganhos emocionais dos quais se acha merecedora.

O filme em um todo, pode ser visto sob a ótica de experimento para os seguintes, a observar movimentos de câmera não antes vistos, investigação de enquadramentos, tempos narrativos em quebra e experimentação. É nesse filme que Khouri exercita pela primeira vez a sobreposição de dois ou mais tempos dramáticos: tempo presente e tempo passado, a narrativa é entrecortada. Discursos sobre o tempo estão entre os interesses da vez, e são colocados no enquadramento da cena e na boca das personagens. A construção da narrativa argumentativa seguindo artesanias, intuição e certa intimidade.

A cena que dá sequência à chegada de Ana é justamente o relato de Eleonora num dos embates com Marcelo no templo (um dos cômodos da casa assim nomeado), onde ele compartilha com a esposa suas elucubrações e o processo de escrita de um livro interminável, e, portanto, motivo de conflito. É nessa cena que vemos a movimentação de câmera como transição dos tempos: no início da cena o presente com Eleonora remexendo nos papéis e rascunhos do projeto do livro inacabado deixado por Marcelo junto da máquina de escrever e Ana como ouvinte da discussão rememorada pela amiga amante. Num giro de quase 180° pelo espaço a câmera foca em Marcelo e temos o passado, com a discussão que Eleonora relata a Ana, agora em acontecimento real aos olhos do espectador. O passado então se torna presente, e não mais só uma memória que aparece por meio de um relato confessional e íntimo. A intimidade está na cena em sua totalidade. É um diálogo longo, com muitos desdobramentos, de crítica social explícita inclusive, acerca desses personagens, material além do suficiente para uma análise da obra em seu conjunto de representação, porém como o foco desse trabalho está centrado em Ana, faço breve menção sem aprofundamentos, sem a pretensão de analisar o filme em seu todo a níveis satisfatórios. Ana é o objeto.

Como dito, Ana permeia o casal e é a figura de contraponto dos acontecimentos, ao conflito conjugal e se posiciona, também num embate, quanto aos desejos frustrados de Eleonora. Ana vai ser vista pela amiga amante como sombra do marido morto, e fonte de futuras decepções, perdas e insatisfações, e desperta sentimentos com os quais Eleonora não está disposta a se dobrar, já que está “cansada de perder”, sendo ela própria a fonte de suas perdas com paliativos equivocados para suas angústias e ansiedades. Ana acaba tendo o mesmo destino que Marcelo, de fonte de desejos e cumplicidade à mágoa extravasada em um assassinato ressentido, Eleonora, a causa, o ato símbolo e o lugar da permanência não dissolvida desse embolado complexo que é o novelo das relações.

Citações e referências inundam praticamente todas as cenas. A partir da metade da década de 1970, a abertura de alguns dos filmes é acompanhada por citações de autores da literatura mundial, aqui é T.S. Eliot quem ganha menção: “é tudo sempre agora”. Nos movimentos de câmera que passeiam pelo espaço real onde o ficcional se instala, vemos novamente, abundância de referências. Elas estão na tela, no olho da câmera, nas peças decorativas dos espaços do apartamento, nomeados como templo (referência direta aos tatames da cultura japonesa, Khouri era admirador não só do cinema japonês como também da cultura em si, incluindo a gastronomia desse país); o túmulo - uma sala de jantar relativamente pequena decorada com espelhos e esculturas sob os aparadores, e o espaço,

talvez por identificação, que Ana elogia; o harém - uma sala de estar com almofadas, paredes atapetadas e predominância de cores quentes e marcantes, e um portão de ferro retorcido que divide os cômodos com certos ares sombrios; no escritório, escada acima, se vê a mesa de trabalho com peças decorativas e na estante ao fundo, perto de uma poltrona de leitura, lombadas de livros de D.H. Lawrence, T. S. Eliot, F. Scott Fitzgerald num passeio rápido da câmera sobre os objetos desse espaço.

Desse último autor, identifico similaridades, quase referência direta, não intencional talvez, da obra *Crack-up* (1940)⁴⁷, um conjunto de escritos autobiográficos de F. Scott Fitzgerald (1896-1940), reunidos pelo crítico, historiador, escritor e amigo Edmund Wilson (1895-1972). A citação onde o autor relata “Às vezes não sei se sou real ou se sou um personagem de um dos meus romances” (2007, p. 16) faz ligação direta também ao relato de Khouri afirmando que seus personagens são ele mesmo ou duas ou mais pessoas próximas que o circulam, portanto, é possível identificar a obra de Fitzgerald como uma influência, mesmo que de modo indireto. E aqui, além dessa citação, em *Crack-up* fica evidente o receio do autor em envelhecer, se perder e decair, características presentes na descrição de Marcelo pelo olhar de Eleonora, no jogo de percepções, do que se vê e do que se olha, de como se é visto e como se é lembrado. Evidências recaem também sobre Khouri e suas declarações acerca do receio da decadência e do envelhecer.

A referência literária direta, por sua vez, já acima mencionada, está explicitamente ancorada em T. S. Eliot (1888-1965) que além da citação na abertura do filme, tem enquadramentos privilegiados. A capa do livro, *Quatro quartetos* (1967)⁴⁸, exemplar com edição da editora civilização brasileira, publicada em 1967 com notas, introdução e tradução de Ivan Junqueira, aparece em mais de uma cena, tanto na narrativa do tempo passado com Marcelo, de quem se subentende a quem o livro pertence, quanto no tempo presente com Eleonora. Na cena com Eleonora sozinha folheando o livro e lendo trechos, um poema ganha destaque e plano detalhe:

I

O tempo passado e o tempo presente
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado
Se todo o tempo é eternamente presente
Todo tempo é irredimível (ELIOT, 1967, p. 5).

⁴⁷ FITZGERALD, F. Scott. **The Crack-up**. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2007.

⁴⁸ ELIOT, T. S. **Quatro quartetos**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

No enquadramento da cena, trechos sublinhados estão nítidos, e é possível inferir que uma vez que as filmagens aconteceram no apartamento de Khouri, em meio ao seu acervo particular usado como cenografia, dá a entender que o livro, com sinais de manuseio e rabiscado a lápis também pertencesse ao cineasta, e, portanto, um de seus interesses e referencial direto para a discussão do que queria e pretendia fazer com essa obra. Khouri não só cita como também traduz Eliot em imagem, e é situacional em seus personagens. A partir da presença dos trechos de Eliot a relação com o tempo, com as buscas sob as interpretações, fruição de leitura e deslocamentos, Khouri estabelece um diálogo prolífico da literatura com o cinema. Há que se considerar a recepção da crítica da obra de Eliot e descrita na contracapa dessa edição como “a mais pura meditação sobre o sentido da vida” em observação feita por Jorge de Senna (?), característica vista com propriedade e fácil identificação nos diálogos e falas dos personagens: Ana, Eleonora, Marcelo e Laura. Quer dizer, sob esse viés um conjunto de evidências claras dos interesses de Khouri fundamentados com obras de arte, em mais de uma linguagem, e a presença em seu acervo e entorno. É bastante simbólica e significativa nesse filme em específico. Estamos imersos num universo particular e íntimo, não só na narrativa e no desdobrar das personagens, suas tentativas de compreensão e desejo de fusão. A filmagem no apartamento é só o ponto de partida para a soma das evidências desse cinema intimista, denso, complexo e personalista.

Adicionada à citação de T. S. Eliot, também com igual peso e complementariedade está parte da obra de Paul Delvaux (1897-1994). Delvaux encontra no realismo impressionista e posteriormente no movimento surrealista terrenos férteis para expressão de sua obra. Em conjunto, a presença de figuras femininas transfiguradas em arcanos, por vezes submetidas a transmutações vegetais, envoltas em temas misteriosos inseridos nos universos do onírico e do pessoal são destaques, sobretudo em suas telas a óleo. A obra *Les Nymphes se Baignant*⁴⁹ de 1938 com a predominância de mulheres (ninfas) se banhando num mar revolto sob um céu escuro, é a obra escolhida por Khouri para os créditos de abertura de *O Desejo*. Já na abertura vemos a câmera explorar em planos detalhe, aspectos dessa obra, posteriormente traduzidos e incorporados nas cenas. Simbolismos à parte, o diálogo entre as artes visuais, a literatura e o cinema não é gratuito, menos ainda acaso. Há intersecções no desenrolar do filme, como por exemplo, na cena da primeira noite de Ana com Eleonora no apartamento, enquanto ela, Eleonora, atormentada relembra sua relação com Marcelo, entre cúmplice e *voyeur*, e tenta

⁴⁹ Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/paul-delvaux/nymphs-bathing-1938> Acesso em: 26/08/2025.

encontrar, até com certa perversidade no decorrer dos relatos, respostas plausíveis para a morte do marido, ignorando brevemente que ela mesma a tenha causado. Ana ouve a amiga amante com atenção, porém sem deixar de observar pontualmente o livro aberto em suas mãos. O livro em questão *The drawings of Paul Delvaux*⁵⁰, edição americana em capa dura, publicada pela editora *Grove Press* em 1968 com boa parte da obra do artista Belga. Conterrâneo de René Magritte (1898-1967) e também influenciado pelo italiano Giorgio de Chirico (1888-1978) considerado o precursor do surrealismo e expoente da pintura metafísica, Delvaux explora inquietações e certo erotismo circulados por imagens de uma feminilidade mística e homoerótica. O que por si só dialoga frutiferamente com Khouri nessa fase dos filmes da década de 1970 e permanece influente nas décadas seguintes.

O exemplar do livro com a obra de Delvaux posto em cena, evidencia outro possível item pertencente ao acervo pessoal do cineasta. Nas cenas em que a Ana de Selma Egrei folheia o livro e olha atentamente as ilustrações, parte de seu conteúdo é traduzido por meio dos diálogos com Eleonora, evidentemente considerando leituras subjetivas. O exemplar é manuseado tanto no dormitório do apartamento quanto no do sítio em cenas cruciais que revelam mais características de personalidade, sobretudo as de Ana.

Nesse próximo trecho, por exemplo, praticamente na metade do filme, ouvimos declarações de ambas, num processo que remete ao resgate de memórias, transformações inevitáveis e uma espécie de balanço da vida até ali:

Eleonora: Foi horrível ver ele morrer na minha frente, nem sei como consegui tirá-lo da água. Pensei que ele ainda estava vivo, mas eu estava paralisada, só conseguia gritar. Não me lembro de quase nada, só da sensação da carne dele esfriando nas minhas mãos. Foi tudo tão rápido, não entendo até hoje. Ele não tinha mais fôlego, ele andava muito fraco, estava entrando numa decadência física total. O rosto, os cabelos, os dentes, e ele que era tão bonito antes. E ele dizia que isso era insuportável para ele. Sabe, eu tenho certeza que ele queria morrer. Ele precisava morrer. Ele tinha medo do que estava pela frente, tinha medo do futuro, do presente e do passado. Medo de se convencer de que o passado também não era nada. Ele queria morrer, eu sentia nos olhos dele. Era quase um pedido. Eu já voltei muitas vezes lá, para ver se consigo entender o que aconteceu. Como foi possível ele morrer assim, diante de mim, sem que eu pudesse fazer nada. Num lugar onde nós estávamos tão acostumados a nadar e brincar. O açude fica na fazenda de uma amiga minha, perto do nosso sítio. Ele adorava nadar lá. Nós ficávamos horas brincando. Era tão bom! Eu acho que só agora eu aprendi o que é solidão, e aí entendo, ele foi a pessoa de quem mais gostei na vida, ao mesmo tempo nunca tive tanto ódio por

⁵⁰ DELVAUX, Paul. **The drawings of Paul Delvaux**. New York: Grove press, 1968. 112 p.

alguém, um ódio cego. Nos últimos tempos ele mexia com alguma coisa dentro de mim que me despertava uma verdadeira fúria. Agora eu sei que ele era uma pessoa incrível, única, mutável, fugidia. Ele era capaz de ser maravilhoso e desprezível, mas nunca me deixou indiferente. Às vezes a gente se amava com uma espécie de obsessão, com loucura, então ele era mau, queria agredir, queria ser desagradável e era. No começo eu me assustava, depois me acostumei, depois gostei, e passei a esperar aquele ritual, aquele jogo, e às vezes eu era cruel com ele, ele gostava disso também. Isso me atraía muito! Mas eu queria que isso fosse só para mim, eu nunca tive certeza de nada com ele. Essa foi a única verdade dele que eu não pude devolver, ficava sempre em dúvida, jamais conseguia saber o que se passava na cabeça dele, nem se ele realmente gostava de mim, isso eu não podia perdoar, era uma derrota dura demais para mim. Ele era terrível, difícil, leviano, mas só ele sabia ser terno e envolvente. Eu estava sempre lá, pronta para ser escrava e animal para ele.

Ana: (numa expressão de fastio e fechando o livro de Delvaux) Te entendo muito bem! Só que para mim não houve ninguém maravilhoso, nem repulsivo, nem envolvente, nem nada. Só uma decepção atrás da outra. Depois que eu deixei do Jacques, lembra dele? Resolvi enlouquecer. Resolvi? Não sei! Eu só sei que bateu uma loucura tão grande, um desespero de querer aproveitar a liberdade. Se eu te disser que virei promíscua, acho que não estou exagerando não. Eu acho que eu estava fora de mim, entrei numa tão errada. Tudo o que você possa imaginar, eu fiz! Fiz! E o pior não é isso, o pior é que eu descobri que essa maldita educação que me deram marcou muito mais fundo do que eu pensava. Ficava sempre com a sensação de pecado, de sujeira, de coisa errada, um sentimento de culpa muito maior do que qualquer emoção que eu pudesse ter. E afinal, não houve emoção alguma. Eu ficava era o tempo todo me punindo e me castigando. Concluindo: você está olhando para uma burguesa, 25 anos, com mil grilos, livre desde os 17, quatro anos de Europa, viajada, estudada, vivida, experiente, o que sobrou? A sensação de estar sempre me flagelando. O pior é que eu morri de saudades da minha mãe, até do meu pai, do meu irmão que é um chato. Agora já estou me achando uma idiota por ter voltado, mas eu não aguentava mais ficar lá. E também não posso ficar aqui, e nem lá e nem em lugar nenhum. Ai, eu não sei o que eu quero. Quer saber? O que eu quero mesmo é continuar a olhar esse livro aqui. Vamos parar de falar e curtir isso aqui, tá? Amanhã a gente recomeça a fossa. (Ana se reacomoda na cama, reabre e folheia as páginas do livro vagarosamente, Eleonora a acompanha ao mesmo tempo em que divide o olhar para Ana e para o livro. Em uma das viradas de página, a câmera, de frente para o livro, foca num dos capítulos onde se lê: *Regner sur la mort* (Reinar sobre a morte em tradução livre). *Fade out*. (1975, minuto 41:03 ao 49:33).

O *Fade out* para transição de cena, é o corte mais abrupto em toda a montagem do filme. Logo antes dele, a câmera passeia sobre as obras impressas no livro, na captura de detalhes do feminino retratado. O título do capítulo é referência direta aos embates propostos, uma vez que a narrativa é atravessada não só pela morte, seus rastros e significativamente pela

memória. Esse diálogo de confidências e elaborações compartilhadas entre as duas revela não só as insatisfações como também as buscas de cada uma, incluindo experiências sexuais, experiências com o corpo. Eleonora em posição competitiva e controladora, a figura dominante incapaz de aceitar perdas. Ana e seu desejo de fuga pela emoção, a busca por novas emoções, talvez até como paliativo para uma realidade considerada sem sentido e claramente aborrecida, inerte, cujo objetivo é a autoaceitação e a autocompreensão de si mesma. Viver por si só não basta, e longe da suficiência, Ana é a matéria símbolo de uma sensibilidade circulante, frágil e perceptiva, um alguém em crise, um alguém cuja insegurança releva também desejos de pertencimento. Uma vida andante circulada por relações cujo vínculo, ainda que breve, revelam características tanto de si mesma como dos outros com quem se relaciona, por isso Ana é o ponto chave, o ponto de ligação e personalidade panorâmica, ampla.

O sacudir de emoções e o mais que é oferecido pelas experiências, como anunciado no livro de Delvaux deve “reinar sobre a morte”, e o que vem depois? Em meio às incertezas, da angústia de existir e compreender a perenidade das interações sociais resta reconhecer as marcas e seguir, mesmo cambaleante, em meio à confusão emocional, por caminhos bifurcados em escolhas que recolhem os pedaços de uma transmutação recorrente, na capacidade de reconhecer as feridas.

Ainda que indiretamente envolvida com Marcelo, aqui por meio do sonho, e das projeções narrativas no discurso de Eleonora, que permitem a Ana “imaginar” e elucubrar sobre esses acontecimentos, ficando claramente envolvida por meio da escuta com intervenções pontuais e provocativas. A interação de Ana e Marcelo se dá por meio do sonho, com uma relação sexual na cama do quarto do sítio para onde as duas vão fugindo do horror e do caos que a paisagem paulistana inspira, e onde o filme tem seu desfecho. Esse deslocamento de espaço também transita pela memória. A casa refúgio de Marcelo e Eleonora, “construída aos pedaços”, com ares idílicos, acaba por se tornar símbolo da simbiose do casal, que além da construção com a fração de cada um, evidenciada no discurso de Eleonora sobre a casa, quando ela diz: “foi quase uma luta entre eu e o Marcelo. A gente se agredia através da construção, com frases na parede, restos de demolição. E ficou inacabada, como tudo entre nós. É um pouco casa, um pouco fortaleza, um pouco prisão. Aqui eu passei os piores e os melhores momentos” (1975, minuto 1:06:53 a 1:07:22), e justamente para onde Ana se deixa levar e é peça de manobra para parte da tentativa dessas resoluções, não só de Eleonora, mas também como parte da descoberta de si, numa experiência na qual se dispõe

aberta a vivenciar, entregue e presente no reencontro com Eleonora, mesmo sem saber da dimensão que ele potencializa.

T.S. Eliot e os *Quatro quartetos* reaparecem nesse ambiente, agora nas mãos de Ana que lê o trecho, destacado em plano detalhe na câmera, numa espécie de subjetiva da personagem:

Aqui se atualiza a impossível
 União de esferas da existência,
 Aqui passado e futuro estão
 Conquistados e reconciliados
 Onde qualquer ação ainda fosse
 De outro modo, movimento
 Do que apenas é movido
 Sem possuir matriz de movimento
 - Guiado por demoníacos e ctônicos
 Poderes. E a justa ação será
 Livrar-se do passado e do futuro. (ELIOT, 1967, p. 220).

A partir desse trecho, e seu conteúdo a essa altura da narrativa, não preciso dizer mais nada acerca de influências, traduções e intercorrências. É no diálogo da cena seguinte que temos mais revelações nesse embolado anímico:

Eleonora: Eu estou para te contar uma coisa desde ontem...

Ana: O que?

Eleonora: Quando você chegou eu estava sonhando contigo. Lembra aquela operação mediúnica que nós fomos ver em Paris? Que a classe inteira do curso foi...

Ana: Ah, naquele porão, eu lembro sim.

Eleonora: Pois eu sonhei que aquele mesmo médium estava te operando os olhos, enfiando umas agulhas enormes, foi horrível. Eu te levei lá porque você estava quase cega. Eu queria te salvar. (Plano detalhe nos olhos de Ana) Era a única chance, senão você ia ficar totalmente cega e morrer. Aí eles te vendaram os olhos, e eu é que tinha que cuidar de você, te guiar, te alimentar, te dar banho, você dependia em tudo de mim.

Ana: Que bom! Ter alguém que cuida assim da gente. (Marcelo aparece ao fundo da cena, como memória recorrente de Eleonora naquele espaço do sítio para onde iam em busca de cuidados e tranquilidade, nem sempre conquistados. Na cena seguinte vemos as amigas na cama, no que se sugere uma relação sexual concretizada. Eleonora percorre o rosto e o corpo de Ana num olhar demorado, e temos então um corte para a cena com Ana no chuveiro, seguido das duas frente a um espelho, objeto simbólico, enroladas em toalhas de banho e novamente conversando - é dessa cena que o cartaz original é idealizado).

Ana: Estive pensando muito essa noite antes de dormir. O que me espera não é lá muito brilhante. O que eu posso fazer a partir de agora? Pensando bem, eu não sei fazer nada. Eu sou apenas informada, nada mais. Profissão: informada sobre quase tudo. E o

resto também, amor, sobrevivência. Eu não vejo nada. Nada, nada!
1975, 1:08:06 minuto ao 1:12:05).

O “nada” em eco, seguido da cena de Ana observando a correnteza de um rio é uma metáfora. A cegueira completa de Ana, impedida por Eleonora, revela traços do que ambas ainda estão em processo de descortinar, a venda tirada do olhar, sugerida primordialmente pelo que é sinestésico, de ambientação, sonho e memória. É Eleonora quem conduz Ana a cegueira total: a morte. A morte é elemento símbolo das buscas de Eleonora, suas reafirmações, justificativas e senso de controle e algum bem-estar emocional. As buscas de Ana, por sua vez, são interrompidas, e a sensação de vazio acaba por meio da concretização de sua morte por afogamento. Manipulada por Eleonora em um acesso de fúria egóica, Ana passa de amiga amante à vítima, dada as leituras de proximidade com Marcelo em seu estado existencial. A estilização dos problemas anímicos, que continuam sem solução, cercados por “jogos” de atração, repulsão, dominação, submissão. Eleonora atinge o ponto alto de seu egoísmo, ciúme e insatisfação principalmente ao ouvir o relato do sonho que Ana, influenciada pela enxurrada de relatos, teve com Marcelo. Esse próximo trecho transcrito exemplifica a dinâmica das relações e seus desdobramentos. Vemos Eleonora e suas elaborações com Marcelo, as projeções em Ana, que por sua vez tenta encontrar alguma sustentação que facilite sua evasão de sentimentos em torno do vazio e do nada. Vejamos a transcrição dos trechos para melhor ilustração:

Eleonora: Por que você acendeu o fogo?

Marcelo: Estou com frio.

Eleonora: Frio, hoje?

Marcelo: Frio por dentro.

Eleonora: (lixando as unhas em frente ao espelho). Você precisa se tratar.

Marcelo: Talvez...

Eleonora: Logo!

Marcelo: Vou quando eu quiser.

Eleonora: Você é um chato, irritante, desagradável. É horrível a gente viver com uma pessoa que a gente nunca sabe o que está pensando, nem o que quer, nem o que está sentindo. Não sabe nada!

Marcelo: (atenção para a grafia acima da lareira onde Marcelo coloca paus de lenha: PHENIX TWICE – duas vezes fênix em tradução livre – renascimento pelo fogo). A única coisa que eu consigo sentir é uma sensação de que eu estou caindo. Caindo! Eu não sei para onde. Não é o tempo, nem é a morte, é uma outra coisa, que eu não sei o que é.⁵¹

⁵¹ Único trecho do filme onde há associação explícita com o título original: *O Abismo*. A cena com o fogo na lareira acaba por também ser um rastro simbólico nas imagens de interesses de Khouri, rastros que já circulavam sua poética e ganhariam registros futuros. Segundo matérias de jornal (Folha de São Paulo e Estadão), anteriores ao seu falecimento inclusive, mais pesquisas e citações, das quais se destacam as que foram realizadas por

(A transição de tempos é feita com movimentos de câmera explorando a natureza e a paisagem do entorno da casa. Eleonora na janela olhando Marcelo na parte externa, ao virar o rosto, ela tem outro semblante, outro corte de cabelo, maquiagem e temos então o presente, com Ana deitada na cama, dormindo. Eleonora com expressões enigmáticas, sorrisos discretos, ela percorre todo o corpo de Ana com o olhar, até acordá-la. O diálogo segue):

Eleonora: Ana! As coisas se confundem tanto na minha cabeça. Sabe, eu acho que sem querer, eu te menti sobre ele. Quando ele queria ele podia ser tudo. Eu não quero aceitar isso, mas a verdade é que ele me dominava na carne, num ponto onde eu não podia resistir. Eu nunca quis admitir. Não quis admitir que era uma integração, mas era. Profunda, sensual. Uma integração na carne (cenas com Marcelo e Eleonora no passado, cortando o relato). Ele era como um homem tem que ser, pelo menos no amor. Um homem tem que esgotar a gente, tem que dar um prazer sem fim, e a gente se esvai. É um domínio, uma missão, mas é bom, é tudo. Ele era assim. (Foco nos olhos fixos de Ana em Eleonora e seu relato). Você não pode imaginar nos dias em que a gente estava bem, era um prazer louco. Por que é tudo tão competitivo? Eu sempre quis ter alguém totalmente, e é sempre choque, rivalidade, destruição. Sempre um machucando o outro. Ana! Eu preciso ser amada, amada com desespero, mas eu acho que eu é que não sei amar. Eu sou pior do que ele! Eu acabo odiando a quem me ama! (Eleonora chora, transição de cena – subentende-se que horas depois, após relação sexual, ambas nuas na cama, Ana mais uma vez folheia o livro de Delvaux).

Eleonora: Boa noite Ana!

Ana: Boa Noite!

(Manhã do dia seguinte, Eleonora abrindo janelas).

Ana: Bom dia! (Olhares enigmáticos, sorrisos maliciosos, breve silêncio entre uma e outra).

Eleonora: O que foi?

Ana: Tive um sonho incrível...com o teu marido! (Eleonora muda expressão, planos detalhe nos olhos de cada uma) você falou tanto nele ontem...

Eleonora: Conta!

Ana: Foi mais um clima. No sonho eu era casada com ele, e aquilo tudo que você falou, aquela integração, aquela coisa de se esvair, se aniquilar...

Eleonora: Em resumo, você estava fazendo amor com ele.

Ana: É, era isso também. (Plano com Eleonora lembrando da relação sexual com Marcelo, e imaginando Ana em seu lugar). Foi uma coisa estranha. Tão forte!

Eleonora (num rompante de raiva): Você não presta!

Ana: Por quê?

Eleonora: Você não presta! Será que sempre eu tenho que perder tudo? Eu estou cansada de perder!

Donny Correia, um dentre os roteiros inéditos deixados pelo cineasta, tem como título *Il Fuoco – O Fogo* em tradução do italiano. O centro da narrativa se definiria como uma “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” (2023, p. 11) como descreve Donny Correia em texto panorâmico e de apresentação da obra de Khouri para o catálogo da retrospectiva realizada na cinemateca brasileira em São Paulo em agosto de 2023.

Ana: Eu só te contei um sonho.

Eleonora: Você não vê que está me tirando as únicas coisas que eu tenho?

Ana: O que é isso? Está ficando louca?

Eleonora: Você está tirando ele de mim. E agora você está fugindo de mim!

Ana: O que é que há, não é possível?

Eleonora: É, é possível sim! Eu sempre perco tudo! Estou perdendo ele, estou perdendo você, sempre perdendo! Nunca tenho nada que me interessa, nunca sobra nada para mim! Nada! Nada para mim, e agora você me faz isso!

Ana: Deixa de ser ridícula, eu só te contei um sonho. Você não parou de falar no teu marido desde que eu cheguei aqui!

Eleonora: Mas não para isso!

Ana: Isso o que?!

Eleonora (apontando para a cama e os lençóis desalinhados): Isso, isso!

Ana: Vou embora daqui você é louca!

Eleonora (retornando a si): Não! Não, por favor, eu te peço, não vá embora. Me perdoa Ana! Eu não sei o que aconteceu comigo. Eu tenho pesadelos, eu não estou passando bem! Por favor, me perdoa! Eu juro que não vai acontecer de novo, eu vou melhorar. Que tal se a gente fosse dar um passeio? Andar a cavalo ou nadar, eu tenho certeza que isso vai me acalmar.

Ana (entre indecisa e pouco convencida): Se você quiser a gente vai. (Transição de cenas, as duas a caminho do açude onde Marcelo morreu e onde Ana também morrerá pelas mãos de Eleonora. Curiosidade: Lilian, por receio de água, teve a filha Julia Lemmertz como dublê na cena do afogamento). (1975, minuto 1:19:06 ao 1:31:24).

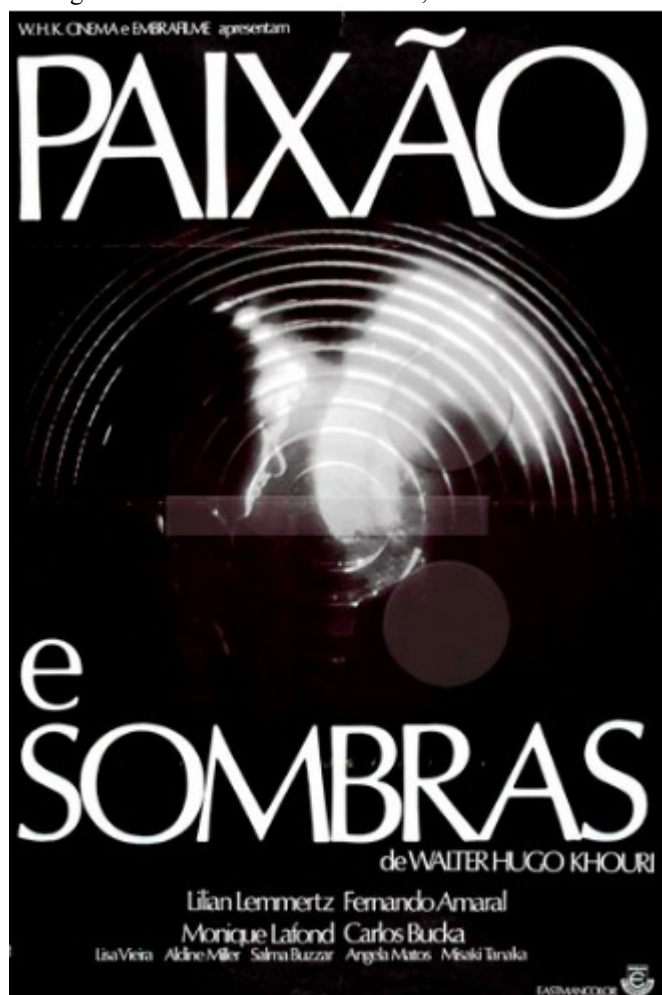
As Ana's da década de 1970 têm em comum a densidade dos questionamentos psicológicos e aura investigativa, de um mergulho na alma a fim de amenizar a sensação de deslocamento, falta e ausência. Uma fuga da fragilidade que as circula.

A próxima Ana, ainda nesse escopo dos filmes dessa década, se destaca pela inserção numa narrativa altamente confessional e íntima, onde transita entre figura de apoio basilar da figura masculina. Novamente associada a Marcelo, porém sem a carga passional ou sexual a que geralmente está situada quando perto ou em cena com esse personagem masculino. Em *Paixão e Sombras* vamos ver um Khouri num exercício altamente personalista, fortemente ancorado no real para fazer ficção por meio da imagem, trazendo para a cena, um apanhado poético e condensado sobre seu ofício. Ana, nesse caso, é a figura feminina de suporte, como vou mostrar.

3.5 ANA EM PAIXÃO E SOMBRAS (1977)

Khoury atinge o ápice de sua crítica e personalidade, auge também de sua criatividade, na década onde sua obra é acompanhada de densidade, sem expressivas preocupações comerciais. Essa década de produção se encontra com as tentativas sucessivas de expressar suas inquietações e interesses de modo arrojado e inteligente. *Paixão e Sombras* é uma produção essencialmente artesanal, minimalista e confessional. Khouri como realizador confesso do cinema de arte, alvo fácil aos olhos e ataques da crítica especializada.

Figura 13 - Cartaz original do filme *Paixão e Sombras*, 1977



Fonte: Acervo cinemateca brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/cartazes/451188>

Ao entrelaçar o ofício cinematográfico à ruína de um sistema de produção vigente, perdendo fôlego e estrutura, *Paixão e Sombras* se configura como um lamento autoreflexivo — ou melhor, uma carta de amor ao cinema que se recusa a morrer, ainda que o mundo que o

sustenta esteja sendo vendido, explorado por outras perspectivas de futuro e visto como comercial, almejando lucro, um cinema fabricado como um produto rentável, até um caminho fácil, dissolvido na conjuntura do entretenimento e do consumo.

Marcelo (Fernando Amaral reprisando o papel), o protagonista, cineasta em plena crise de criação, opera num estúdio à beira da demolição, prestes a se transformar em supermercado; o cenário em si já denuncia o colapso da indústria nacional, ou pelo menos uma de suas eras que atravessava dificuldades e buscava alternativas de sobrevivência. A metalinguagem é evidente: o diretor-filme dentro do filme denuncia os bastidores da produção, a precariedade técnica, as dificuldades de viabilização, competitividade com a popularização da televisão, a mundanização do lugar simbólico do estúdio. Khouri transforma sua frustração — a de ver o que restou dos estúdios da Vera Cruz, do qual era um dos proprietários e esse seu espaço de criação, ameaçado pela lógica de mercado — em matéria-prima estética. O pesar inconformado do possível desaparecimento de parte importante da história do cinema brasileiro, e a desvalorização de um sistema de produção que poderia ser reativado e melhor aproveitado — visões idealistas deslocadas para impulsos criativos.

Mas o que torna este filme especialmente singular na prateleira khouriana é a articulação entre crítica ao “sistema” e a análise íntima da criação, uma espécie de autoleitura, a ficção fortemente ancorada na realidade. Ao longo da narrativa, uma das lamentações de Marcelo é o abandono descompromissado, com ares de desvios de interesse, de sua musa e atriz favorita Lena (Lilian Lemmertz), que decidida aceita a tentadora oferta para iniciar sua carreira televisiva. A oferta, mais vantajosa, é acompanhada de mais estabilidade e confortos para o ofício de atriz — e como metáfora, essa partida aponta para a migração da arte para o lucro rápido, da criação para o entretenimento de massa. Para Marcelo, o filme sem Lena é impossível. Como evidência do real que é retratado no ficcional (apesar de nem tanto), Donny Correia, na publicação sobre o cinema de Khouri, a partir de seus estudos e acesso ao acervo do cineasta resgata dados valiosos e bastante significativos que colaboram para melhor situar o período dessa produção:

Por volta de 1974, Khouri havia pedido a construção do cenário que acabaria usando para *Paixão e Sombras* dentro de um dos estúdios da Vera Cruz. À época ele pretendia rodar seu novo filme com a presença de sua atriz mais querida, Lilian Lemmertz. Provavelmente, tratava-se de *A Viúva*, como alguns periódicos chegaram a anunciar, ou *O Desconhecido*, que se tornaria *Amor Voraz*, em 1984, e já existia como ideia para uma futura produção desde os dias de *A Ilha*. Foi quando Lilian recusou o papel, pois havia acabado de assinar contrato para atuar no teatro e na TV. Há também a possibilidade de que o

projeto em mente fosse *As Filhas do Fogo*, visto que alguns recortes de jornais do Acervo Walter Hugo Khouri registram os planos do diretor para aquele filme, que só seria feito em 1978. Além disso, um dos datiloscritos de Khouri traz como título “*Paixão e Sombras* ou *As Filhas do Fogo*”, o que causa certa confusão sobre as decisões que o cineasta teve de tomar diante de limitações e possibilidades alternativas [...]. Seja como for, Khouri e Lemmertz tiveram um atrito importante nessa época, e o cineasta resolveu suspender a produção de seu filme, alegando não poder realizá-lo sem a atriz. Anos depois, os dois se reconciliaram e Lilian concordou em participar de um novo projeto, pensado por Khouri para ser sua obra mais autoral e também um manifesto contra os problemas que enfrentava como gestor dos estúdios Vera Cruz. Seria um desabafo contra a crítica e contra seus colegas de profissão. Sem escrever um roteiro prévio, Khouri fez de *Paixão e Sombras* uma *masterclass* sobre sua metodologia de trabalho e sobre sua visão do que a arte cinematográfica deveria ser. Trata-se de um filme jazzístico, não somente pela presença de *Alabama* (1963), de John Coltrane, que permeia a obra com seus acordes densos e tensos, mas porque a essa referência se juntam Marquês de Sade, Fellini, Truffaut e Fra Angelico. Sendo um manifesto, Khouri recheou a obra de pequenas ironias, não só na diegese do filme, mas nos créditos, que escondem nos nomes a denúncia de uma indústria desmantelada, e desequilibrada graças às idiossincrasias da Embrafilme. [...] Khouri fez do filme seu lazer em momento de picardias e protestos rasgados contra seu meio. (2025, p. 208, 209).

Filmado sem roteiro prévio, Khouri assumindo praticamente todas as funções técnicas (câmera; direção de arte; fotógrafo de cena; trilha sonora - atribuída a Marcelo Rondi o personagem do filme e alter ego masculino, animus) - sob os pseudônimos já conhecidos, alguns utilizados desde a década de 1960. Ou seja, é um título da filmografia cujo controle total e absoluto da produção, seja por escolha, seja por condições não das mais viáveis e adequadas – hipótese mais plausível considerando o histórico – ficaram a cargo do realizador. Um artista imerso nas artesanias, sem se deixar esmorecer por completo e concluir sua obra mais particular. Um Walter Hugo Khouri solitário, na contracorrente, crítico, resistente, afrontoso e responsivo.

Sobre parte do conjunto de referências mencionadas por Correia no trecho citado, retomo logo mais, ao longo do texto, o modo como elas têm especial importância para estruturação do filme a partir da recriação. Novamente um conjunto de referências sendo utilizado, como prática criativo-tradutória, na concepção de uma obra. E ainda mais, uma obra envolta no momentâneo, sem roteiro base, sujeita a imediatismos, mudanças repentinas, atenção ao fluxo criativo e experimentos.

A relação profissional e afetiva de Khouri e Lilian, por sua vez, tem aqui contornos e contribuições interessantes. Como mencionado por Donny, os dois tiveram um atrito ao longo da longa parceria. Sobre esse atrito, mas não só, acho pertinente trazer, a título de colaborar complementarmente com a discussão, o contexto feito por Cleodon Coelho⁵², biógrafo de Lemmertz, sobre a colaboração dela em oito filmes, bem como o resgate de entrevistas e depoimentos. Num deles Lilian declara: “Eu não me encuco muito para fazer cinema. Ou a gente confia ou não confia no diretor. E com Khouri eu trabalho de olhos fechados” (2010, p. 88). Do período anterior às filmagens de *Paixão e Sombras*, seguido dos últimos filmes com a participação da atriz, até 1981, Coelho comenta:

Por pouco, a parceria de Lilian e Khouri não foi rompida. Com o tempo tomado pela novela *Xeque-mate*⁵³ e a peça *Roda Cor de Roda*⁵⁴, dois grandes sucessos do mesmo ano de 1976, a atriz quase ficou de fora do filme seguinte a *O Desejo: Paixão e Sombras*. A ideia era rodar em Gramado, no Rio Grande do Sul, sonho acalentado há anos pela gaúcha. Como ela não podia se ausentar de São Paulo, Khouri sugeriu: “Ah, você morre na novela e pede substituição na peça”. Ela não aceitou, os dois brigaram e só depois de um tempo é que voltaram a se falar. “Tá legal, não vamos fazer o filme em Gramado, mas na Vera Cruz você pode?” indagou o cineasta. Ele reabriu os históricos estúdios da Companhia, em São Bernardo do Campo, e ela não teve como recusar. O curioso é que, ao ler as cenas, Lilian percebeu que a história falava da relação que os dois viviam naquele momento. “É sobre um diretor de cinema que trabalha sempre com a mesma atriz. Ela está afim de atuar na televisão e se recusa a participar do novo filme dele. Os dois passam o filme inteiro fazendo, digamos, um levantamento de sua vida cinematográfica e brigando. Todas essas discussões que esse diretor e essa atriz têm são as nossas discussões. É muito engraçado porque é um filme autobiográfico”, contou ela à Gazeta de Vitória. Espécie de manifesto do diretor contra a extinção da Vera Cruz, cujos estúdios estavam prestes a virar supermercado, o roteiro de *Paixão e Sombras* era criado praticamente na hora. Ele entrava num trailer e escrevia tudo em sua máquina de escrever portátil. Os atores perguntavam: E a cena de amanhã? E ouviam: Ah, já, já a gente vê. Na realidade, ninguém sabia o que ia fazer no dia seguinte. O elenco contava ainda com Monique Lafond, Aldine Müller, Lisa Vieira e, mais uma vez, Fernando Amaral. [...] “Lilian era uma pessoa doce, por mais que parecesse durona. Mas ela não

⁵² COELHO, Cleodon. **Lilian Lemmertz**: Sem rede de proteção. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

⁵³ Novela escrita por Walther Negrão e Chico de Assis, contou com direção de David Grimberg. Exibida originalmente no horário das 20h na extinta TV Tupi entre março e outubro de 1976 em 161 capítulos. Lilian Lemmertz interpretava a personagem Nancy Lemos no núcleo principal. Informações e curiosidades disponíveis em: <https://observatoriodatv.com.br/teledramaturgia/xeque-mate/> Acesso em: 01/11/2025.

⁵⁴ Dramaturgia de Leilah Assumpção, direção de Antônio Abujamra, estreou no teatro Itália em São Paulo em 1975, e cumpriu temporada até 1976. Lilian interpretava a personagem Marieta e dividia a cena com Irene Ravache, Rolando Boldrin e João José Pompeo. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/181135-roda-cor-de-roda> Acesso em: 01/11/2025.

pegava leve com o Khouri. Se tivesse que brigar com ele, brigava mesmo”, conta Monique [...]. Após essa longa parceria, com oito trabalhos consecutivos (incluindo a dublagem de *O Palácio dos Anjos*), diretor e musa ficaram alguns anos afastados. Nesse ínterim, Khouri realizou três longas: *As Filhas do Fogo*, *O Prisioneiro do Sexo* e *Convite ao Prazer*. Eles só se reaproximaram em *Eros, o Deus do Amor*, de 1981. Não fossem companheiros de longa data e não tivesse o filme sido feito antes da novela *Baila Comigo*⁵⁵, os desavisados poderiam até acusar o cineasta de oportunismo. De certa forma, a visibilidade conquistada com a personagem Helena era uma boa credencial para o cinema personalíssimo do diretor de conquistar novas e amplas plateias. Tanto que Lilian participou da turnê de lançamento [do filme], viajando por algumas capitais. (2010, p. 92-95).

Impossível não apontar esses acontecimentos como traduções, recriações na narrativa do filme. Todos esses acontecimentos estão presentes em *Paixão e Sombras*, o conflito entre atriz e diretor, no filme, dá uma ideia do nível das discussões – e também críticas – a que, dado o grau de intimidade e parceria, ambos poderiam fazer um ao outro. Acho bem possível que o embate na cena em que Lena comunica que não vai fazer filme, deixando Marcelo num misto de irritação e frustração, se aproxime bastante do que foi esse período de afastamento entre os dois. Uma correção quanto à informação do biógrafo: incluindo a dublagem de *O Palácio dos Anjos* em 1970, a parceria soma 9 trabalhos, entre 1966 e 1981. Os filmes são: *O Corpo Ardente*; *As Amoras*; *As Deusas*; *O Último Êxtase*; *O Anjo da Noite*; *O Desejo*; *Paixão e Sombras*; *Eros, o Deus do Amor*. Simbólico que Lilian Lemmertz seja a atriz de maior recorrência nos filmes da década de 1970, sem nunca ter interpretado uma das Ana's. Os papéis de Lilian, muitos ligados a Ana, são papéis de força e dominância perante a uma Ana frágil e vulnerável.

O cinema é aqui declarado arte de lampejo, de risco, feito na precariedade — e simultaneamente experimenta a própria culpa de sua marginalização. E isso tudo num período bastante simbólico em termos de cinema feito no Brasil. A década de 1970 é, no entanto, especialmente curiosa em muitos termos, num misto de produções que apresentam:

⁵⁵ Novela de Manoel Carlos exibida originalmente entre março e setembro de 1981 em 165 capítulos no horário das 20h. Estrondoso sucesso, Lilian Lemmertz interpretou a primeira Helena, personagem que ganharia popularidade nas tramas do autor, reaparecendo em nove novelas dando unidade ao conjunto de obra do dramaturgo. Julia Lemmertz, filha de Lilian, interpretou a última aparição da personagem na novela: *Em família* de 2014 como uma homenagem à mãe por ter iniciado o ciclo da personagem recorrente nas tramas de Maneco, como o autor ficou carinhosamente conhecido. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/baila-comigo/noticia/curiosidades.ghtml> Acesso em: 01/11/2025.

autoraldade, crítica social, entretenimento com disfarces, expressividade cultural e mediocridades, filmes de importância questionável.

Esteticamente, Khouri mantém suas inclinações para criação de ambiências: luzes que oscilam entre o sépia e o carmim avermelhado, além das sombras do título, planos que privilegiam a dilatação do olhar, a constante espera, a incerteza, o vazio. Em *Paixão e Sombras*, essa estética assume tom de elegia: ao mostrar corredores vazios, cenários em construção, câmeras ociosas, ensaios interrompidos, a câmera nos mostra a dissolução do espaço pensado como uma fábrica de sonhos, pensada também como sinônimo de orgulho e referência em difusão do que era produzido no Brasil. Ainda assim, não vejo um rancor cru na direção, e sim uma elegância melancólica ao tratar de fantasmas, assombros e períodos delicados: o espaço decadente do estúdio torna-se personagem ativo. A Vera Cruz e seus últimos suspiros diante do olhar esperançoso e até otimista, para não dizer idealista, de seu realizador. Novamente arte e ofício em alinhamento.

O filme traduz a situação do cinema brasileiro dos anos 1970: a transição entre um cinema de vanguarda ou de autor e o predomínio de uma lógica econômica que reduz o filme, o cinema a produto. Khouri não apenas retrata essa transição, ele a traduz cinematograficamente: o olhar sobre o estúdio na mira da especulação imobiliária, com potencial para se tornar um supermercado, a estrutura que racha e declina, o desejo do criador que não encontra mais espaço de expressão sem dificuldades.

E Ana? Ana (Monique Lafond) aparece como a assistente de Marcelo, emerge como a voz que acompanha a trajetória artística de um cineasta em crise, angustiado, ressentido e levemente reativo, até impaciente — sua dimensão ganha contornos sutis, porém com força: a mulher como imagem de resistência ao colapso. Ana é mais do que a assistente é a estrutura, o porto seguro sereno e obstinado, e traz consigo o que está ausente no parceiro, e busca no parceiro o que está ausente nela, uma vez que confessa sua atração e admiração por Marcelo. Há uma cena que explica, não só a relação dos dois nesse filme, mas também dá argumentos que se conectam às outras ocasiões em que os personagens se relacionam.

Ana: Sai dessa Marcelo, afinal de contas você está trabalhando, está escolhendo o que faz. Eu acho até ridículo que você fique nesse estado por causa de um problema de uma atriz.

Marcelo: Ana, a coisa é muito mais séria. A atriz é só um lado do problema. A questão é que eu não estou mais convicto de nada, estou num corredor, numa crise, eu não gosto dessa palavra, mas é isso. Eu não consigo mais acreditar em nada.

Ana: Será?

Marcelo: Você não percebe?

Ana: Às vezes sim e às vezes não. Eu chego a ficar com inveja de você, dessa sua convicção, essa coisa que você tem, ou pelo menos aparenta que tem. Não. Tem sim! Esse teu elã, dessa espécie de paixão. É isso que eu gosto em você, o resto você sabe que eu não aceito.

Marcelo: É isso que eu não consigo mais sentir. Acho que alguma coisa está acabando, nada consegue me tocar.

Ana: Isso passa, deve ser uma fase.

Marcelo: A minha vida tem sido uma neurose contínua. Eu nunca consegui me sentir totalmente bem, inteiro, definido para mim mesmo. A única felicidade, completa, total ou perto disso é o trabalho, é essa coisa: cinema. É quando eu estou trabalhando ou então imaginando meu próximo trabalho, o cinema foi sempre quase tudo para mim, mas de uns tempos para cá, está tudo tão diferente. Eu não sei o que se passa comigo, nem o porquê desse cansaço. Deve ser esse negócio da idade. É aquela história de 70% de saúde 30% de talento.

Ana: Deixa de falar besteira Marcelo! Você sabe que não é isso. Eu nunca vi alguém com a existência física que você tem, tomara eu ser assim!

Marcelo: Mas é isso também, um pouco. Sabe qual é a única coisa que eu tenho pensado? Em ir para casa e deitar, só tenho pensado nisso, em dormir, esquecer. Desde quando eu era muito jovem eu sempre pensei em cinema, como podendo ser uma coisa tão profunda quanto literatura, filosofia. Ser como Nietzsche, Espinoza, Camus, Borges, Proust. Algo que abarcasse tudo.

Ana: E é! Não é?

Marcelo: Eu acho que é, deve ser.

[...] (No andamento da cena os dois se descolam para o grande estúdio, ao lado do que estão ocupando, que vai virar supermercado).

Marcelo: Quem diria, um estúdio desse tamanho virar supermercado!

Ana: Mas é fácil entender Marcelo, pensa um pouco. Você vai entender.

[...].

Marcelo: Aqui era a piscina, onde a gente fez a cena do afogamento da Lena. O único filme meu que eu acho que você gosta.

Ana: Não é o único, é o único que eu gosto por inteiro, totalmente. Os outros eu gosto de partes, partes maravilhosas, incríveis, mas sou contra o que eles querem dizer.

Marcelo: Então você é contra mim, porque eles são eu!

Ana: Eu te falo tudo isso porque eu gosto de você, eu te admiro! Quero tirar você daqui, das tuas obsessões, das tuas atrizes, dos teus estúdios, das suas ascetes!

Marcelo: E você quer fazer o que?

Ana: Não sei ainda, mas eu vou descobrir. E é isso que eu quero aprender com você, mas sem absorver essa carga pesada e escura que você passa. (1977, minuto 34:35 ao 43:07).

Toda sua movimentação e postura prática ao longo do filme mostram características de quem conforta, oferece visões esperançosas a ponto de não deixar que os projetos de Marcelo sejam interrompidos. Ana é a lucidez e a praticidade no processo criativo cerebral e atormentado de Marcelo. É alguém que também enfrenta dificuldades, já que está envolvida na produção do

filme, mas vê ainda como possível a concretização de um projeto autoral e confessional, mesmo na ausência de Lena, com quem não simpatiza. Revela-se também consistente na continuidade da parceria com o cineasta criador em situação delicada, assumindo até mesmo a postura de quem pretende salvar, transformar, elevar a outros patamares. Sua intenção é a de contribuir com o olhar sob outras perspectivas, um resgate das qualidades e originalidade de Marcelo. É Ana quem questiona o endeusamento que Marcelo atribui a Lena, é Ana quem destrona Lena, e a derruba do pedestal, a coloca numa posição frente a uma realidade que precisa ser considerada, dadas as condições de trabalho, a idade da atriz e a boa oferta como garantia de estabilidade. Ana é empática com a situação. É de certa forma, otimista na continuidade do trabalho e na crença do talento de Marcelo e no apoio que está disposta a dar. Há nuances de rivalidade entre as duas, porém, para mim, Lena é a relação idealizada, a projeção do sonho, do fazer artístico de Marcelo, é Lena quem consegue materializar e expressar suas lucubrações, ela dá forma, declara e exterioriza. Ana é o real, é a parte que falta, organiza, planeja, manipula e contribui para a conclusão perseverante não só do filme, como da vida de Marcelo, numa retomada de si mesmo durante um período de crise e incertezas. Ana acredita, não só em si, mas em Marcelo e no filme, independente da participação de Lena. Ana também é o contraponto, ainda que não entenda claramente o que Marcelo quer dizer com os filmes – e destaco os filmes da década inteira, a década do “veneno de bilheteria” - em seu modo de expressão ela tenta se aproximar da compreensão pelo sentir a que Marcelo tanto almeja, como é possível identificar claramente em outra cena, complementar a que citei acima:

Ana: Se eu fosse você eu me desligava de tudo e começava a pensar em outra pessoa.

Marcelo: Outra pessoa quem?

Ana: Sei lá, deve existir alguém.

Marcelo: Nós já fizemos um levantamento juntos, você mesma concordou, sem ela esse filme não tem sentido.

Ana: O filme é você acima de tudo, você sabe disso!

Marcelo: Eu e o resto! É a cara que a gente põe em frente da câmera que é mais importante. Nós já falamos tanto disso.

Ana: Mas você nunca me convenceu Marcelo!

Marcelo: Você não entende? O filme precisa dela, é chato que seja assim, mas é. É, não adianta, eu vou ter que pensar em outra história, outro filme.

Ana: Então começa a pensar já, porque ela não vem mesmo.

Marcelo: É fácil falar, faltando uma semana para começar.

Ana: E daí? Você já fez isso antes.

Marcelo: A esse ponto não, eram mudanças parciais, pequenas improvisações.

Ana: Mas Marcelo, você tem a sorte de trabalhar com um produtor que nem sabe direito o que você vai filmar, que deixa você fazer qualquer coisa.

Marcelo: Isso tudo é muito relativo. Qualquer coisa, desde que se filme tudo aqui dentro, para não gastar mais em viagens e locações. Desde que o elenco não custe mais do que uma mixaria, qualquer coisa que não ultrapasse essa miséria que a gente vai gastar.

Ana: Eu sei, são limitações. De qualquer jeito, é uma forma de liberdade.

Marcelo: Sim, mas até quando? O primeiro filme que for interditado ou ficar na prateleira ele pode mudar de ideia. Eu tive sorte até agora, mas quanto tempo ela vai durar? Pode ser muito tempo, pode terminar amanhã.

Ana: Poxa, você já me contou tantas histórias maravilhosas! Por que você não inventa uma coisa qualquer? Sei lá, com as tuas ideias, um filme louco. Marcelo, você está precisando enlouquecer! É, enlouquecer mesmo!

Marcelo: Você já pensou no que é que ele vai dizer depois do que gente já gastou de dinheiro nesta casa?

Ana: Uhum, eu sei, ele vai ficar louco, não é? Então começa a pensar numa coisa para aqui mesmo. É, desse cenário, você não se livra mais.

Marcelo: E quantas histórias você acha que eu sou capaz de bolar, numa casa vazia?

Ana: Hummm. É duro, né?!

Marcelo: E nesse filme, a casa vazia tem todo um sentido. Ela é toda uma simbologia. É uma coisa templária.

Ana: Templária Marcelo?!

Marcelo: É, templária! (A conversa é interrompida por Buda – Carlos Bucka – o chefe da maquinaria e o responsável pela construção do cenário, parceiro da confiança de Marcelo e com quem trabalha em longa data. Essa é outra evidência das representações reais deslocadas para o ficcional. Após a interrupção e diálogo com Buda, Marcelo e Ana seguem) [...].

Marcelo: Vai ser uma pena se esse filme não se fizer! Está tudo dentro da minha cabeça...

Ana: Sabe Marcelo, não quero que você fique zangado comigo, mas eu preciso te perguntar uma coisa... O que você está pretendendo, exatamente, dizer com essa fita? Eu acho que até hoje eu não entendi.

Marcelo: Não é uma questão de dizer, eu não estou querendo dizer nada. É transmitir uma ideia de sublimação, de ascese, você entende?

Ana (suspirando): Ascese...

Marcelo: Mas é tudo muito simples ao mesmo tempo, é tudo enxuto e despojado. Só a ideia central, a ideia não, o sentimento central é que deve prevalecer. Nada mais!

Ana: E você acha que as pessoas vão entender tudo isso Marcelo?

Marcelo: Eu acho que sim! Ela quer alugar uma casa para a mãe, que mora junto com ela desde que ela se casou. Ela acha a mãe dela uma chata! A causa de todos os problemas que ela tem com o marido, com o filho, com tudo. Na verdade, é mais uma tentativa ingênua que ela faz de resolver uma angústia essencial que traz dentro de si. Depois de procurar muito, ela chega a esta casa, atraída por uma placa de aluguel já quase apagada pela chuva e pelo tempo (a partir daqui, inicia a composição de Torelli na ambientação sonora, em som crescente, junto da entrada de Lena em cena). Logo de início, ela sente alguma

coisa, uma sensação pesada e fascinante ao mesmo tempo. Uma coisa que a prende, que a atrai. Uma espécie de voragem sutil começa a envolvê-la desde que ela avança por esse corredor. Nesse lugar ela vai encontrar alguma coisa que ela mesma não sabe o que é. Acho que é uma forma de liberdade, de integração com ela mesma. Para ela vai ser uma espécie de anúncio.

Ana: Para com essas palavras Marcelo.

Marcelo: Mas é isso mesmo o que tem que ser.

Ana: Eu sei! Eu sei também que você mandou o cenógrafo fazer o cenário com as cores e os arcos do Fra Angelico. Eu sei por que eu ouvi você falar, porque eu trabalho com você. Eu te pergunto outra vez: você acha que alguém vai entender tudo isso?

Marcelo: Se não entenderem pelo menos poderão sentir. É isso o que eu quero. Eu não quero compreensão, quero recepção, se houver.

Ana: Mas pode ser muito pouca gente Marcelo!

Marcelo: Tanto faz.

Ana: Ou ninguém!

Marcelo: Paciência! Aí fui que errei. Não vou me modificar por causa disso.

Ana: Bom, problema é teu.

Marcelo: Eu sei que é meu. Esse trabalho é um ato solitário, mais do que qualquer outro!

Ana: Eu fico chateada de dizer tudo isso a você, mas é que eu precisava.

Marcelo: Você ainda não entendeu porque que é que só pode ser ela.

Ana: Não, não entendi. Não entendi mesmo!

Marcelo: Ela vai alugar a casa, mas para ela própria, e vai deixá-la assim, vazia, nua como a encontrou. E vai ficar aí o maior tempo possível, longe de tudo. Você está entendendo por que é que só pode ser ela? São tantos os climas que é preciso criar, às vezes vai ser um êxtase quieto e profundo, que vai tirá-la de si. [...]. Ela não vai poder ficar longe dali, volta sempre. Ela caminha pela casa através do silêncio aterrador e vivo do lugar. É um pulsar gradativo, que aos poucos torna-se audível, dominando tudo, como se a casa tivesse sangue latejando. (Cenas que esboçam a imaginação/memória de Marcelo dos trabalhos com Lena povoam a explicação para a Ana, e ele elabora um diálogo com ela):

Marcelo: O que você achou?

Lena: Eu acho que não vai ficar muito claro do jeito que está escrito, ninguém vai saber direito o que essa mulher quer, é uma coisa muito abstrata Marcelo. E nem sei por que é que você está me perguntando. E nem sei por que é que eu estou respondendo, você vai acabar fazendo do teu jeito mesmo! E é assim que tem que ser. Faz da tua maneira (beija o rosto dele). (1977, minuto 10:46 ao 30:10).

A cena também esboça um Khouri falando através de seu alter ego masculino, suas intenções, seus propósitos a cada criação de um filme. O chamado atendido dos filmes, que segundo ele, o diretor criador, se faziam por meio dele, sem necessariamente ter um argumento prévio, “a coisa vem” e muito ancorada em suas vivências, interesses, vinculadas às leituras e repertório, a continuidade de um projeto autoral, que foi sua obra em um todo, e aqui, expressão máxima

em confluência. Curioso pensar, e concluir com olhar atento sobre esse filme, Ana na luz do possível alter ego feminino, a âlma de Khouri, a projeção de encanto e do que está, por vezes, ausente no cineasta, que usa da metalinguagem para se reafirmar, para protestar. Ana e Marcelo num mesmo filme, e justamente no filme mais pessoal e autobiográfico da carreira. Ambos vinculados numa relação tanto profissional quanto afetiva, uma vez que há sugestões de um relacionamento consolidado, permeado por diálogos além do âmbito profissional. Aliás, profissional e pessoal aqui são quase indissociáveis.

Quer dizer, Ana reafirma a postura que o Walter Hugo Khouri idealista gostaria de ter, usa a presença feminina para argumentar e se posicionar com praticidade e certo otimismo, sem levar tanto em consideração as limitações, dificuldades e entraves do ofício e especificamente da ocasião, valorizando a trajetória, o talento, o significado. É talvez a Ana mais sólida em consonância com a realidade e com os traços de uma personalidade em proeminência.

Figura 14 - Monique Lafond como Ana em *Paixão e Sombras*, 1977



Fonte: Fotograma do filme, minuto 08:15, acervo do autor.

É curioso também observar pelo contraste entre o discurso de crepitação da arte e o discurso do mercado: a televisão que atrai a atriz, o supermercado que ocupa o espaço do estúdio, a câmera que não roda porque as condições técnicas falham, são precárias e insuficientes, o cenário que não fica pronto por falta de material e a disponibilidade de uma equipe enxuta. Khouri filma essa tensão entre fazer cinema e sobreviver como cineasta num país onde a produção sofre deslocamento e perde autonomia. Assim, o filme assume um viés crítico arrenegado, não apenas à indústria cinematográfica, mas à cultura que abandona o risco em favor da repetição.

Revendo *Paixão e Sombras* hoje, identifico o filme como um documento, uma obra de resistência e resignação, uma carta de amor escrita nas mais baixas vibrações do terreno da arte, de quem vive de arte e encontra sentido na imagem, e no cinema como mecanismo de expressão e acesso, partilha de ideias e concepção de mundos. Mesmo como um dos exemplares da safra do “veneno de bilheteria”, na acepção do próprio Khouri, permanece como um testemunho daquilo que o cinema brasileiro poderia — e talvez ainda possa — ser: reflexão, imagem densa, história preservada, tradução entre universos sociais, simbólicos e estéticos. E nesse gesto, as sombras que se insinuam no título não são apenas as das luzes que quase se apagam, mas as da memória de um cinema que se recusa a ceder. Um cinema que se debate, mas acontece — porque filmar, para Khouri, mesmo em situações delicadas era também um modo de traduzir o invisível, um ideal, o superlativo.

Em relação ao conjunto de referências para recriação e tradução do universo khouriano - pessoal e personalista – identifico a música, a literatura, as artes visuais e o tema sacro, e sobretudo, o cinema. A música, a cargo do fiel parceiro Rogério Duprat, com o resgate de trechos da trilha de *Noite Vazia*, ao lado do *Concerto opus 8, nº 7, em ré menor* do compositor italiano do período barroco, Giuseppe Torelli (1658-1709), e o jazz de John Coltrane (1926-1967) com a faixa *Alabama*, gravada pela primeira vez em 1963, período de consagração e maturidade do músico. Considerado o maior sax tenor do gênero, e cai como uma luva na ambientação de protesto, a música traz em seus acordes e execução, claro numa leitura sonora bastante subjetiva minha, toda a paixão e assombramento, cercado de tensões e incertezas, além de nuances tempestuosas.

A literatura fica a cargo de Eugene O’neil (1888-1953), em citação na abertura, após os créditos iniciais: “Amor, paixão, êxtase... Em que distante vida estiveram eles vivos? ”. A frase é uma das falas da peça *Estranho Interlúdio*, finalizada em 1923, mas só publicada em

1928 e rendeu à O'neil o prêmio Pulitzer na categoria drama, prêmio que venceu em mais de uma ocasião, além do Nobel de literatura em 1936. No Brasil, a publicação mais recente⁵⁶, traduzida por Alípio Correia da Franca Neto é da EdUSP, de 2010, como parte da *Coleção Em Cena* da editora. É uma das peças mais longas do dramaturgo americano, com montagens com certa de 5 horas de duração. Nela, o autor explora personagens marginais e suas ambições fracassadas. Tem uma figura feminina como personagem central, e por meio de solilóquios, expõe o caráter da personagem e sua relação com os três homens que a circulam. Influenciado pelo realismo de Strindberg, Ibsen e Tchekov, a dramaturgia questiona a linguagem e os fluxos de consciência da personagem central. Dá para entender, a partir de algumas conexões, as motivações de Khouri em citar O'neil, e relacionar-se diretamente ao fluxo de consciência interposto por incertezas, nebulosidades, paixão e êxtase, tudo isso está presente no filme.

Nas artes visuais: Fra Angelico (1395-1455), bastante citado ao longo dos diálogos - logo alusão explícita - além da recriação de enquadramentos baseados nas obras do pintor italiano. Similar a um cartão postal, a têmpera *Anunciação* (1435) aparece solitária fixada numa das paredes do trailer dentro do estúdio. Evidências discretas prontas para serem vistas. O cenário das filmagens também tem relação direta com as composições do artista, conforme dito por Ana em um dos diálogos, a obra – têmpera em painel - *A Apresentação de Cristo no templo* (1434), atualmente exposta no Museu Diocesano de Arte Sacra em Vizcaya na Espanha, é a referência direta. Beatificado pela igreja católica, Angelico é considerado o artista mais relevante dos períodos que coincidem o gótico com o início do renascimento. Curiosamente, a aura sacra das telas de Angelico está impressa na ambientação do cenário do filme de Marcelo e até nas cenas da chegada de Lena, e nas conversas com Ana enquanto analisam as condições do espaço de trabalho, confirmando as limitações e os improvisos a que estão impostos.

Na mesma linha sacro-mística aparece a pintura do pré-Rafaelita Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): Beata Beatrix, de 1872. Direcionando a atuação que esperava de Lena, Marcelo tem em mãos uma gravura, reprodução dessa obra. E comenta que a interpretação de Lena deve ser inspirada no êxtase da Beata e nos contornos atribuídos por Rossetti, “esse êxtase de alguém que está subindo ao céu, mas com um ar sensual, de prazer físico também, as duas coisas ao mesmo tempo. Isso é muito importante. Você entendeu mesmo?”. (1977,

⁵⁶ O'NEIL, Eugene. **Estranho interlúdio**. Tradução de Alípio Correia da Franca Neto. Coleção Em cena. São Paulo: EdUSP, 2010. 320 p.

minuto 31:11). É nessa cena, com a interpretação de Lena na filmagem de um dos filmes de Marcelo, que trechos do *concerto para violino em ré menor* de Torelli rompe a cena e dialoga diretamente com *O Corpo Ardente*, a trilha é a mesma, a busca pelo êxtase descrito, pelo sentir com essa concepção, também. Khouri se autoreferencia, um dos momentos da paráfrase de si mesmo tanto na narrativa de *Paixão e Sombras* como fora dela.

Já com o cinema: o filme é uma homenagem a Joseph Von Sternberg (1894–1969), cineasta com o qual Khouri tem forte identificação estética, além da coincidente relação ora conturbada ora frutífera com as atrizes com quem trabalha. No trailer onde Marcelo escreve e registra ideias, sobrevoando suas neuroses, até comparando a escrita com o cinema, há nas paredes fotografias de Sternberg, Marlene Dietrich – a atriz com quem mais Sternberg trabalhou – bem como Odete Lara, Norma Bengell, Barbara Laage e da própria Lilian Lemmertz, atrizes com quem Khouri trabalhou. Similaridades temáticas com o italiano Federico Fellini (1920-1993) e seu *8 e ½* (1963), e o francês François Truffaut (1932-1984) e seu *A Noite Americana* (1973), ambos os títulos com forte relação metalinguística, são de fácil assimilação com este aqui. Uma inspiração sem viés comparativo, oportunidade de um cineasta brasileiro, influenciado pelos europeus, tendo a coragem de escancarar as condições e os percalços do fazer cinematográfico, em meio às limitações, crises e modo crítico de sobrevivência de um sistema que se revela falho num país em eterno desenvolvimento. Diferente do surrealismo de Fellini e da objetividade de Truffaut, Khouri se mune do niilismo direto. Da fantasia e da idealização.

Por fim, nas palavras de Marcelo, que são, por sua vez, também as palavras, e a tradução do pensamento de Khouri:

O que vai acontecer com todos os filmes, os meus inclusive? O tempo não vai parar, a terra caminha para sua extinção, assim como talvez todo o universo, mas nem é preciso esperar tanto. Basta uma radiação, um calor maior, uma alteração violenta de temperatura, e pronto! Foi-se tudo! Como tanta coisa já foi, e a película é uma coisa tão frágil, mesmo multiplicada por mil não adiantará muito. E talvez não seja preciso esperar por fenômenos físicos e meteorológicos, basta uma revolução cultural qualquer e pronto. Tocam fogo, queimam tudo. E acabou! (1977, minuto 46:36 ao 48:12).

E o tempo não parou, e apesar das sombras, de algum pó e esquecimento, a profecia não se concretizou, Senhor Walter Hugo Khouri, nem tudo se foi, nem tudo acabou ainda. As películas existem, se preservam e também existem tentativas de resgate com similar paixão. Cá estou, tentando, com a mesma pessoalidade e entrega, flertando com seus filmes e com a sua Ana.

3.6 ANA EM AS FILHAS DO FOGO (1978)

Inteiramente filmado fora de São Paulo, exceção quase rara na filmografia, Khouri se desloca para o sul do país, nas cidades de Gramado e Canela especificamente, no estado do Rio Grande do Sul, para filmar, novamente, um roteiro com elementos do terror. Segunda incursão do cineasta no gênero, iniciada em 1974, forma uma trilogia gótica fantástica junto dos títulos *O Anjo da Noite* e *Amor Voraz*, onde é possível identificar características da figura feminina inserida no horror psicológico, acontecimentos sobrenaturais e fantásticos. Todos, filmes essencialmente femininos, com protagonistas femininas. Nesse, vemos a segunda aparição de Ana sob as influências de fenômenos paranormais ancorados em fundamentos da parapsicologia, lembrando que Ana é protagonista e papel de destaque nos três títulos.

Em *As Filhas do Fogo*, Khouri explora a libertação, o aprisionamento e o desabrochar da maturidade, o movimento de busca por compreensão e o processo de afirmação como indivíduo, explorações e autodescobertas, refletidas em três personagens com nomes em eufonia, num crescente de vocábulos: Ana, Diana e Mariana. Sem citar ainda a presença da mãe Sílvia, que se projeta como espírito, e de Dagmar interessada em parapsicologia e fenômenos paranormais por meio de gravações de fitas – contato com vozes espirituais.

No filme vemos uma confraria feminina em volta da natureza e das paisagens frias do Sul, e a conjuração/invocação de algo que é próprio do universo feminino. Essa comunidade “fechada” de mulheres é observada pelo olhar masculino de um personagem, um andarilho angustiado e insatisfeito, interpretado pelo ator Serafim Gonzalez, e seu desejo impulsivo de viver o que lhe resta como um mendigo, dependente da bondade alheia, e da caridade para poder se alimentar e ter as necessidades básicas satisfeitas, apesar de ser um homem rico e sem razão aparente para a escolha desse modo de vida, característica não aprofundada na narrativa do personagem além do discurso quase justificativo num diálogo. Essa escolha, porém, recai diante da prerrogativa recorrente nas personagens khourianas, incluindo as masculinas: a vivência dos instintos mais primitivos atrelados a uma busca por se sentir vivo, abstraindo, ou tentando abstrair o sentimento de vazio sem dar importância à matéria e ao capital, que mesmo essenciais para satisfazer caprichos se mostram incapazes de promoverem algum contentamento. Diana, a protagonista, também se mostra insatisfeita e alheia aos privilégios de que usufrui. Além desse personagem masculino, que acaba morto por desafiar a imposição feminina, é também pelos olhos do próprio diretor que assina o

argumento e o roteiro que vemos um filme onde o olhar masculino sobre o universo feminino e suas potencialidades ganha alcances de relevância. O oculto a ser desbravado, eventos paranormais, mortes misteriosas, espiritualismo, atmosfera de tensão psicológica e suspense, psicanálise freudiana e muita simbologia. Um filme de mulheres, sobre as forças do feminino, entretanto.

Figura 15 - Cartaz original do filme *As Filhas do Fogo*, 1978



Fonte: Acervo cinemateca brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/cartazes/450100>

Pela sinopse do filme, já é possível identificar características que definem a obra como um marco na carreira de Khouri, não unicamente pela locação, mas também pela temática. Ana (Rosina Malbouisson), jovem paulistana, viaja a serra gaúcha para encontrar Diana (Paola Morra), a namorada (nomeada como amiga), filha da elite local, neta de um

alemão ex-combatente de guerra, partidário dos acontecimentos históricos que envolvem o país, e o responsável pelo reflorestamento do jardim após o próprio atear fogo na propriedade para posterior reconstrução, como uma espécie de materialização de um refúgio não só desejado como planejado, e figura pela qual Diana é fascinada, também pela identificação com o desejo de isolamento em meio à natureza. Órfã da mãe Sílvia (Selma Egrei), morta em ocasiões não muito explicadas, tida como suicídio, e o pai ausente e distante – apenas mencionado ao longo da narrativa, sabemos que existe, mas não aparece em cena - um aristocrata fascinado pelos acontecimentos da primeira guerra mundial, em viagem constante, e por quem Diana é abandonada, e a quem ela se refere como um vagabundo. Diana volta à casa do pai na serra gaúcha para uma temporada de férias, sem tempo de permanência e fica sob os cuidados e mimos de Mariana (Maria Rosa) uma espécie de governanta da propriedade, onde a mesma cresceu herdeira da profissão da mãe e é afeiçãoada ao lugar. Num passeio pelos arredores, Ana e Diana encontram Dagmar (Karin Rodrigues), amiga da mãe de Diana, Sílvia com quem manteve um relacionamento (também nomeado como amistoso, a afetividade homoafetiva é igualmente evidenciada). Interessada em fenômenos ocultos e paranormais, Dagmar, com auxílio de gravadores de áudio, faz experimentos para se comunicar com pessoas mortas, em especial com Sílvia. É a partir desse encontro que estranhos acontecimentos sobrenaturais se desenrolam e as duas, Ana e Diana, se veem imersas num processo de independência e amadurecimento obrigatórios.

Escolhido como filme de encerramento da sétima edição do festival de cinema de Gramado, realizada entre 22 e 27 de janeiro de 1979, como uma espécie de homenagem por ter sido rodado na cidade. Uma das locações, a casa de Dagmar, edificação histórica do início do século XX, e uma das primeiras residências de Canela, construída por descendentes de alemães, abriga hoje um museu sobre edificação com influências europeias e a chegada de imigrantes alemães na região. O Castelinho Caracol⁵⁷ é mantido pelos familiares dos moradores que o idealizaram, ponto turístico na cidade. Apesar do acesso dificultado, mantém atrativos como: viagem no tempo, arquitetura histórica, visita aos cômodos da casa, contato abundante com a natureza por meio de passeio no parque onde está localizado, e ainda degustação de um café com receitas tradicionais alemãs, com algumas opções do cardápio preparadas em fogão à lenha centenário. Em seu acervo constam fotografias e peças de divulgação na ocasião das filmagens, motivo de orgulhos para os moradores locais. Na

⁵⁷ Informações no site do museu. Disponível em: <https://www.castelinhocaracol.com.br/> Acesso em: 10/06/2025.

entrevista⁵⁸ que Selma Egrei me concedeu, ela comenta especificamente sobre a locação, a personagem que interpretou e as filmagens, bem como o deslocamento da equipe:

O filme foi gravado em Gramado (Rio Grande do Sul), [...], eu não sei se ficou claro no filme, eu não lembro mais, mas era um pouco a história da Hilda Hilst. Certo? Eles eram amigos. Essa coisa de uma mulher que gravava vozes, e queria se comunicar com espíritos, vem da Hilda. Ele quis colocar isso. E também foi muito mágico, não só por ter sido filmado em Gramado, fora de São Paulo, também num ambiente rural, a locação era muito, muito estranha. O local era muito estranho, era um castelinho em Canela (Rio Grande do Sul), daqueles lá dos primórdios da história do Rio Grande do Sul, não sei nem se ainda existe, mas era todo feito de placas de madeiras encaixadas, não tem um único prego...um único parafuso, nada... Meio estilo colonização alemã. Três senhorinhas bem idosas moravam, gerenciavam o que era tipo uma casa de chá, ...lugar mágico, apesar de estranho. A gente chegou até a ver objetos não identificados, numa noite, uma coisa assim. E no meio disso tudo, um gerador que parou de funcionar e de repente as coisas ficavam piscando sem parar, e aí diziam que eram alienígenas, e eu não sei dizer se era ou se não era. O Khouri mesmo afirmava que viu um, enfim...tudo muito estranho. (risos). E o filme já tem toda uma ambientação né?! Uma coisa mais sombria, sobrenatural...essas características. [...] O Khouri brigou para que eu fizesse o papel. E só por exigência dele é que eu acabei fazendo. Tinha uma cena, que eu acho que foi até cortada da versão final. Era uma cena que reproduzia a morte em Hamlet (de Shakespeare), era minha personagem afogada num lago, como o afogamento de Ofélia no rio. Uma referência explícita. Acho que isso não entrou no filme, mas a cena foi gravada. [...]. É um filme essencialmente de mulheres né?! Esse é o universo do Khouri. O universo dele é o feminino! São as mulheres... (risos). [...]. As equipes do Khouri eram pequenas, era tudo muito artesanal, e além de tudo num lugar difícil para ser uma locação de cinema, né? Depender de um gerador funcionando, lidar com contratemplos, tudo muito complicado. Logística. O gerador parou e quebrou e tudo, por conta desse objeto não identificado, vai saber...enfim...era tudo bastante complicado, mas fazia parte, acabou fazendo parte do clima misterioso do filme. Nós ficamos hospedados em Gramado, e na ocasião do festival também, [...] e de lá a gente se deslocava diariamente para Canela, para filmar nessa casinha, nesse castelinho que não tinha condições de hospedar ninguém. (2024).

Assunto bastante popular na década de 1970, EVP – fenômeno da voz eletrônica⁵⁹ – ganhou destaque em muitas publicações periódicas, jornais e programas de variedades na televisão. Como mencionado por Selma na entrevista, a poeta e escritora Hilda Hilst (1930-

⁵⁸ Generosa entrevista registrada em áudio concedida em 22/10/2024. Transcrita a partir da matriz em áudio, organizada em dezoito páginas.

⁵⁹ Matéria publicada online na revista Superinteressante em 30 de abril de 2005, com atualização em 31 de outubro de 2016, na qual discorre sobre o histórico do fenômeno e suas ramificações. Disponível em: <https://super.abril.com.br/comportamento/vozes-do-alem-os-mortos-querem-falar/> Acesso em: 11/06/2025.

2004) teve não só seu interesse amplamente divulgado como também alguns de seus experimentos com os gravadores e os registros em fitas cassetes. Período em que praticamente abandonou a poesia, entre 1974-1978, dedicando-se integralmente a essas experiências, considerando até mesmo superior a sua escrita. Hilda Hilst participou de colóquios de parapsicologia, estreitou contato por meio de correspondências com pesquisadores na Universidade de Friburgo e o Instituto de psicologia de Dublin. O assunto, levado a sério, tinha respaldo científico. Esses estudos revelam Hilst como uma inconformada com a finitude, algo que pode ser traduzido em outra linguagem que não a poética, onde podemos identificar esses mesmos interesses. Num olhar mais aprofundado, é possível estabelecer paralelos da obra da autora, seu desejo de ser lida e publicada, dado o longo período em que sua obra permaneceu à sombra do esquecimento e do desinteresse, lido com incompreensão e falta de identificação por parte do público leitor, como esses experimentos. Enfim, um possível objeto de pesquisa, merecedor de maiores desdobramentos, ficando aqui, apenas como um preâmbulo e menção.

A revista *Planeta*⁶⁰, edição nº 58, julho de 1977, publicou entrevista bastante esclarecedora sobre as intenções de Hilst com as gravações. Dois anos depois, com o assunto ainda em evidência, foi ao ar uma matéria no programa *Fantástico* da TV Globo⁶¹, edição de 18/03/1979, dando oportunidade a poeta de novamente apresentar abertamente seu experimento com a gravação de vozes e as tentativas de contato com o inanimado. Nessa mesma matéria, o filme *As Filhas do Fogo* é divulgado, elogiado como uma das melhores produções de Khouri até então, e a amizade entre ambos também é mencionada. Apesar dos interesses em comum, a matéria esclarece que o filme não é inspirado nas experiências de Hilda Hilst, e que o viés dado ao assunto difere no trabalho de um e outro. Ao passo que Khouri o usa como impulsionador criativo de atmosferas, e Hilst na dissociação da ideia de terror e fantasmagorismo, embora reconheça como motivador de interesse, mas está mais inclinada aos aspectos científicos, fortemente influenciada pela obra e estudos do cientista sueco Friedrich Jurgenson (1903-1987) e sua obra *Telefone para o além* (1964) em título traduzido para o português brasileiro. As experiências de Hilda antecedem as filmagens e o lançamento do filme.

⁶⁰Matéria completa, seguida de entrevista, publicada na revista em versão digitalizada. Disponível em: <https://www.angelfire.com/ri/casadosol/transcom.html> Acesso em: 10/06/2025.

⁶¹ Reportagem exibida no programa dominical *Fantástico* – o show da vida em 18/03/1979, na íntegra em canal do YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_gCrEITRXR4 Acesso em: 10/06/2025.

O fato desses experimentos terem sido tão marcantes na vida da autora, realizados na Casa do Sol, residência de Hilda por muitos anos, hoje Instituto Hilda Hilst⁶², no interior da cidade de Campinas/SP, onde o acervo e o legado da escritora estão preservados, foi material para a cineasta Gabriela Greeb, rodar na antiga residência o documentário *Hilda Hilst pede contato* (2018). Fruto de cerca de sete anos de estudo e realização, Greeb se deparou com um acervo de mais de 100 horas de gravações em fitas com as tentativas de contato de Hilda Hilst com o mundo espiritual⁶³. Nessas fitas foram encontrados registros da escritora mencionando familiares próximos, como a mãe, e amigos como Clarice Lispector (1920-1977), Cacilda Becker (1921-1969) e até o escritor franco-argelino Albert Camus (1913-1960).

Referências e materiais à parte, chegamos à Ana. Interpretada pela atriz portuguesa Rosina Malbouisson, que teve sua estreia no cinema brasileiro no filme dos trapalhões (*Simbad, o marujo trapalhão* -1975) e carreira solidificada no Brasil na década de 1970 e início de 1980, participando de produções diversificadas, indo da comédia aos filmes eróticos da boca do lixo. É seu único trabalho com Khouri, onde é inegável não mencionar sua contribuição como um dos rostos símbolo, quando se trata da mulher khouriana na estética do horror. Seu trabalho de atriz versátil é mais do que suficiente, e altamente consistente na incorporação de Ana em suas habilidades interpretativas versáteis. Além da beleza e mais um rosto a entrar na galeria do cineasta, nesse período, década de 1970, já bastante conhecido por privilegiar as atrizes com quem trabalhava, e no caso de Rosina, uma atriz de calibre internacional, mesmo em início de carreira.

Com bom tempo de tela, é inclusive a figura de Ana que abre o filme ao lado de Diana num cômodo, um tipo de sauna, e dispara a tensão psicológica que envolve sua personagem em toda a narrativa. Ao descrever seu percurso na viagem até chegar ao destino na serra gaúcha e encontrar a namorada, Ana evidencia em seu discurso a sensação tensa de estar sendo constantemente observada. Vemos closes da janela do piloto no desembarque do avião, nas flores, nos troncos e cascas de árvores, no teto e nas paredes de madeira da sauna e até nos objetos de decoração da casa, onde olhos observadores ganham materialização metafórica. Um estado de angústia permanente, como se alguém a sondasse para se manifestar

⁶² Informações sobre o instituto disponíveis em: <https://campinas.com.br/guia/instituto-hilda-hilst/> Acesso em: 10/06/2025.

⁶³ Curiosidades sobre produção do filme foram publicadas em matéria da revista Cult em 30 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quando-hilda-hilst-tentou-falar-com-os-mortos/> Acesso em: 10/06/2025.

a qualquer momento e transformar radicalmente seu estado e seu equilíbrio, e ao mesmo tempo a impedisse de alcançar a até então desejada contemplação, muito também pelo que a motivação da viagem ao Sul, contato com natureza, paisagens bonitas e tranquilas, pessoas receptivas e a proximidade com Diana pudessem proporcionar. Viagem essa, descrita para Diana como causadora de ansiedade, uma vez que estava “louca para vir”, apesar de considerar desistir antes mesmo de chegar a finalizá-la no encontro com Diana no jardim da casa, envolta na sensação de angústia, vigilância e pesar. Nos primeiros minutos de filme, com cenas entrecortadas das paisagens, closes no rosto entre preocupado e atento de Ana, junto do diálogo com Diana também ouvimos sua voz em *off*, com cenas entrecortadas, a descrição do que sente durante o percurso:

Ana: Cheguei às oito e meia, saí correndo do aeroporto e peguei o ônibus das nove. Foi tudo uma correria, mas valeu. [...]. Não avisei de propósito para ninguém desconfiar. O pessoal lá em casa pensa que eu estou em Florianópolis na casa da Helena.

Diana: A tua mãe continua a não gostar de mim?

Ana: Ela leu uma das tuas cartas, não sei como. [...]. Você precisava ver o escândalo, minha mãe te acha uma louca, tarada, sem vergonha, perdida.

Diana: Perdida?! Han. Pode ser que ela tenha razão, as mães sempre têm razão. São sempre donas da verdade. Acho que só a minha era diferente, apesar de fazer tanto tempo que ela morreu. Eu lembro muito bem que ela não falava nada, não censurava, não julgava, ninguém sabia direito o que se passava na cabeça dela. Parceria estar vivendo num mundo diferente. O que os outros faziam ou diziam não importava muito. Não vamos mais falar disso. Ana, eu precisava muito que você viesse.

Ana: Eu sei, eu também estava louca para vir. Minha vida anda tão horrível, tão medíocre, tão vazia. Nada é bom, nada é agradável. Além de tudo eu ando sentindo uma coisa tão estranha nos últimos tempos. É difícil explicar. É uma espécie de sensação de pânico permanente, de angústia. Quando desci hoje do avião, senti isso mais forte do que nunca. Parecia que eu estava chegando num lugar estranho e distante, longe de tudo. E que havia alguém ou alguma coisa me observando, me olhando fixamente. Eu me sentia fora do mundo, e havia algo me rondando, me cercando, observando tudo o que eu fazia. Quando eu já estava no ônibus, subindo a serra, voltei a sentir a mesma coisa. Foi horrível. Aquela sensação de estar sendo levada para não sei onde. Eu já nem sabia como tinha vindo até ali. Era tudo como nas fotografias que você me mandou. Tudo lindo, perfeito, agradável. Sol, as ruas, as flores, o ar limpo e fino, mas eu com aquele aperto dentro de mim. Pensei até em voltar, e você nunca iria saber que eu tinha chegado até aqui, mas continuei apesar de tudo. Parei no caminho, não queria chegar daquele jeito. E voltei a me sentir tão mal, aquela sensação não passava. Havia sempre algo me olhando, me seguindo, me controlando. O jardim da tua casa era tão bonito como eu imaginara. O gramado enorme, o ruído dos pássaros, mas nada parecia acolhedor. As pessoas pareciam me olhar de uma distância enorme, agressivas e indiferentes, os jardineiros, e também a Mariana. Tive vontade de

fugir, aí apareceu você saindo de não sei onde, e você também estava diferente, não parecia a mesma, a que eu conheço. Você não parecia humana, não tinha sentimento algum, ou melhor, parecia cruel, muito cruel, mas quando você me abraçou tudo pareceu desmanchar. Você pegou a minha mão então, e aí eu percebi que a sua mão estava incrivelmente fria. Fria! Depois tudo melhorou, mas não estou bem até agora, ainda tenho a sensação de que estão me observando, me seguindo. Até as paredes parecem me olhar aqui dentro. (1978, minuto 2:16 a 7:31).

O texto de abertura não só nos apresenta traços de Ana como também evidencia sua fragilidade psicológica e emocional, a narrativa no entorno da personagem também ganha amplitude a partir desse relato. Assim como em *O Anjo da Noite*, filmado quatro anos antes, vemos a repetição do nome e outra Ana envolta em simbologias que nos direcionam a psicologia, estados emocionais e certa fragilidade. Esses aspectos sensitivos de Ana se tornarão cruciais para as cenas com as vozes e as gravações de áudio nos gravadores de Dagmar, já que Ana terá sensibilidade auditiva e ouvirá as vozes já na primeira audição. Dagmar a definirá como sensitiva, e numa interpretação bastante ampla, Ana pode ser vista como elo com o inanimado, presença essencial para efetivação das projeções e tentativas de comunicação com o outro lado – em sua fluidez e projeção - bem como a sensibilidade, evidente na sua personalidade, capaz de estabelecer vínculos com o não diretamente explicado. Ana é um dos tópicos onde a explicação atravessa, e é canal de manifestações visuais, auditivas e sensoriais.

O clima de tensão na personagem é crescente, até ao clímax, já nas sequências finais quando Ana enfim enxerga Sílvia e entra em colapso que a levará a morte, ou, numa outra interpretação possível, sua projeção para o outro plano metafísico. Vejamos o texto no diálogo de Dagmar e Ana no trecho em que uma atende aos interesses e curiosidade receosa da outra com as gravações:

[...]

Dagmar: E Diana onde está?

Ana: Está lá em cima experimentando a fantasia.

Dagmar: Ah é verdade!

Ana: Será que eu posso ouvir um pouco?

Dagmar: Pode, mas sabe, é preciso ter um pouco de prática porque essas vozes, às vezes, não são muito claras. Existem vozes do tipo A, B, C, dependendo da clareza.

Ana: Mesmo assim, me deixa ouvir?

Dagmar: Uhum! (coloca a fita para rodar) Você conseguiu ouvir alguma coisa?

Ana: Uns gemidos, e uma espécie de chamado. Alguém murmurando numa língua meio estranha.

Dagmar: Você conseguiu ouvir isso também, logo da primeira vez. Isso é um bom sinal. Isso quer dizer que você é uma pessoa sensível, receptiva, qualidade que poucas pessoas têm. E se você conseguiu ouvir, você também vai conseguir... ver! As coisas importantes que há ao redor de nós. E se você conseguir ver, você poderá transportar-se, é a única salvação que nos resta, se projetar, fluir. Ouça essa fita agora. (Dagmar troca a fita, Ana posiciona os fones de ouvido. No decorrer da cena o rosto de Ana ganha expressões mais assustadas, a trilha sonora entra na ambientação e o rosto impositivo e enigmático de Dagmar é intercalado com os objetos do escritório, aparições de Sílvia na escrivaninha e a perturbação crescente de Ana. O conteúdo das vozes na fita não é apresentado ao espectador). (1978, minuto 51:40 ao 57:30).

Figura 16 - Rosina Malbouisson como Ana em *As Filhas do Fogo*, 1978.



Fonte: Fotograma do filme, minuto 56:08, acervo do autor.

Para um filme que não privilegia a palavra nem o discurso dialógico, a expressão facial se torna chave reveladora e amplamente comunicativa. O título passa a ganhar ainda mais amplitude de sentido por meio dessas cenas no escritório de Dagmar, cercada de fotografias, a invocação de Sílvia, objetos de arqueologia, máscaras, pesos de papel, fitas cassete, gravadores, jarras de chá, ervas, caduceus. Referências sutis para livre e efetiva associação à bruxaria, experimentos com o oculto.

O espelhamento de mãe e filha, na sequência final, cada qual com seu par, cada qual em um plano metafísico, morte e vida, espectro e vivacidade, o frio da paisagem e o quente do elemento símbolo parecem também expressar os conflitos freudianos e os aprisionamentos. E os pares, bastante significativos: uma pesquisadora empenhada em vivenciar os fenômenos pela qual é interessada, ainda, como dito pela própria, lhe façam mal, diante de um propósito maior, o do reencontro com pessoas em outro plano noutra dimensão, e o desejo de explorar estados de angústia inevitáveis; e uma jovem sensível, que em sua fragilidade vulnerável, na busca por melhoria de seu estado emocional, encontra no interior gelado do Sul, na companhia da namorada o refúgio para dissipar o horror que sente. É Ana quem assume o posto central de materializar as personagens femininas do gênero fantástico, seu peso é grande e sua presença imprescindível. O peso dessas Ana's, no entanto, as do gênero fantástico, nas narrativas dos filmes onde aparecem com destaque e protagonismo, se assemelham às aparições das outras quando se relacionam com os personagens masculinos, tendo em si mesmas, aspectos de ligação, desconstrução e estruturação de vínculos justificativos por meio da personalidade, da investigação do ser, seus anseios e suas buscas. Ana é elemento de reforço desses contextos, em *As Filhas do Fogo* é evidente sua participação nesse sentido. Um olhar poético do criador sobre o amor e morte, em relações homoafetivas. Não é novidade, nem será a última vez que Khouri voltará seu olhar para o relacionamento entre mulheres, e retratará, com especial particularidade, sem utilitarismos e proposições fetichistas, diferente de outros títulos das produções da Boca do Lixo, que o desejo de vínculo, nesse estar com o outro independem de gênero e são atemporais. Tema tabu na época, a ousadia de Khouri merece menção. Em produções seguintes ele voltaria ao tema como parte essencial da narrativa.

São poucas as cenas em que Ana não está presente. Em termos de texto, seus diálogos são breves, quase objetivos; trata-se de um filme que privilegia silêncios e trocas de olhares em sintonia com as atmosferas, mais do que discursos monológicos ou descrições extensas. As exceções ficam por conta dos monólogos de Ana na abertura, da relação de Diana com a figura do avô, das justificativas apresentadas pelo andarilho e da explicação de Dagmar sobre seus experimentos com as vozes — passagem que complementa o texto de Ana e é central para a construção narrativa e para a definição das atmosferas que dão o tom do filme. Nos diálogos a seguir, é possível identificar alguns eixos temáticos fundamentais:

Diana: Estranho, eu tinha a impressão que a sua casa era em outro lugar e não aqui. Também, faz tantos anos, eu era uma criança. Eu vim aqui só uma vez com a minha mãe. Olha uma foto dela ali.

Ana: Deixa eu ver.

Diana: Linda não?

Ana: É, mas aí ela está muito triste. Eu gosto mais daquela do álbum. (Para Dagmar) O que a senhora faz com tantos gravadores?

Dagmar: São pro meu trabalho.

Ana: Tantos assim?

Dagmar: Não são tantos, cada um para um tipo de coisa.

Ana: A senhora grava o que? Pássaros?

Dagmar: Também, às vezes. Mas o que eu gravo mesmo são vozes.

Diana: Vozes? Que vozes?

Dagmar: É difícil explicar e se te falar é capaz de você achar graça. Um dia eu te explico com calma.

Diana: Por que um dia? Explique hoje...

Dagmar: Porque eu teria que te contar muita coisa.

Diana: Mas agora estou curiosa para saber... (Tia Gertrudes, interpretada pela atriz Mara Husemann⁶⁴, uma das mulheres que vivem com Dagmar interrompe o diálogo e aparece em cena. Figura emblemática como a costureira das fantasias para a festa, um tipo de culto ritualístico que acontece nos arredores da casa).

Dagmar: Essa sim Tia! (Referindo à fantasia que ela veste).

Tia Gertrudes: Gostou dessa?

Dagmar: Muito bonita! Essa é minha tia Gertrudes, ela está usando uma fantasia para o baile da colônia. É a festa da entrada do verão, uma festa muito bonita. Tia Gertrudes é quem faz quase todas as nossas fantasias há muitos anos.

Diana: Ah eu sei, é a festa que está na fotografia no álbum da minha mãe. (Para Ana) aquela que você viu.

Dagmar: Isso mesmo, só que, naquele tempo, a festa era uma coisa linda, os colonos mais antigos, seus descendentes, só alguns estranhos. E aquelas fantasias maravilhosas tiradas de gravuras antigas. Os músicos, tocando velhas canções. Pareciam todos irmãos. Sua mãe era sempre a mais bonita. Sempre! Agora já não é a mesma coisa, nada mais é a mesma coisa sem a sua mãe, mas nós continuamos, todos os anos, e será assim enquanto eu viver.

Diana: Quando é a festa?

Dagmar: Depois de amanhã. Logo ali, atrás da cachoeira, naquela clareira enorme, naquele terreno que faz divisa com o bosque da sua casa.

Diana: Será que eu posso ir?

Dagmar: Poder pode, mas eu não sei se você vai gostar porque não é propriamente uma festa, é uma outra coisa, é uma celebração.

Diana: Sabe Dona Dagmar, desde que eu era criança, eu sempre tive vontade de ir à festa da foto da minha mãe, mas aquela festa da fotografia e não outra, mas como é impossível, eu vou nessa mesmo.

Dagmar: Nada é impossível Diana.

Diana: Posso ir então?

⁶⁴Modelo e atriz de descendência alemã, casada de 1955 até o ano de seu falecimento, 2007 com o ator Serafim Gonzalez, que interpreta o andarilho. Mara esteve no elenco de mais três filmes de Khouri: *O Prisioneiro do Sexo* (1979), *Convite ao Prazer* (1980) e *Amor estranho Amor* (1982), todos em papéis secundários e pequenas participações. Sua contribuição à filmografia de Khouri é relevante e merece menção como rosto também recorrente, apesar do contexto pontual e pequeno tempo de tela como aqui em *As Filhas do Fogo*.

Dagmar: Claro que sim!

Diana: (Para Tia Gertrudes) A senhora faz uma fantasia pra mim?

Dagmar: (Respondendo pela tia) deve haver alguma coisa que ela possa adaptar para você.

Diana: E uma para a Ana também!

Dagmar: Antes eu gostaria que vocês provassem esse suco feito com frutas do quintal (um líquido verde esmeralda em copo e uma jarra de cristal. Ana bebe maior quantidade do que Diana). (1978, minuto 24:42 ao 28:52).

Na cena seguinte vemos o ateliê de Tia Gertrudes, onde mulheres trabalham com costura e coloração de penas de gansos. Há cenas de corte, inseridas na montagem, com mãos extraíndo penas de gansos vivos. Nessa mesma cena, vemos diálogos não traduzidos em alemão e a visão de Dagmar com a projeção de Sílvia, com a prova de uma das roupas da festa e rememorando a figura da ex-amante já pronta para a celebração. O reflexo de Sílvia não aparece no espelho quando Diana está posicionada diante dele, também provando uma fantasia. Na sequência, de volta ao escritório vemos:

Diana: Eu estou realmente curiosa para saber o que a senhora grava com esses aparelhos. A senhora não quer me contar?

Dagmar: Eu... Eu gravo vozes... De pessoas... De pessoas mortas. E eu já sei qual é a reação das pessoas quando eu falo nisso, é sempre a mesma. É por isso que eu não gosto de falar nesse assunto. (Ana chega e para ao lado da porta) É realmente é estranho e parece loucura, mas é tudo verdade. E é uma coisa que muita gente importante, inclusive cientistas, vem fazendo no mundo inteiro.

Diana: E por que a senhora faz isso?

Dagmar: Porque esse assunto sempre me interessou desde os tempos de faculdade, e eu tive a sorte de a minha família morar nesse lugar, porque nessa região acontecem fatos estranhos, coisas que seriam difíceis de imaginar para uma pessoa que não fosse sensível ou que não tivesse a consciência aberta para esse tipo de coisa, mas eu sei, e agora vivo só para isso. Para tomar consciência dos universos paralelos e das coisas que estão junto a nós e que nós normalmente não vemos ou não queremos ver. Hoje eu sei que os universos são múltiplos, e as dimensões do tempo também. Tudo acontece sempre em sincronia. A nossa dimensão terrena é muito limitada e mesquinha. Agora, se de um lado as minhas experiências com as vozes me deprimem, de outro lado, as minhas outras experiências, as minhas outras tentativas de alcançar outros mundos, têm sido maravilhosas. Talvez vocês sejam muito jovens para compreender. Tudo começou logo depois da morte da sua mãe. Um dia, logo depois da morte dela, eu tive que gravar uma aula para datilografar, e quando eu fui ouvir e conferir a fita, a voz dela apareceu entre as minhas palavras, falando meu nome, me chamando. Era uma coisa quase imperceptível, mas depois de ouvir muitas vezes foi ficando mais clara. A verdade é que, apesar do fascínio disso tudo, as minhas experiências com as vozes me fazem muito mal. De um lado me vem à certeza de que a morte não existe, e essa é uma certeza total e definitiva. Mas pelo que eu pude ouvir dos mortos, uma coisa ficou

patente, a angústia e o desespero continuam mesmo depois que a morte física chegou. Todas as vozes que eu gravei nesses últimos dez anos me soaram angustiadas e inquietas. Se o que a eternidade nos reserva é isso, então a humanidade é uma coisa mais trágica ainda do que se sua sorte fosse um final total e definitivo. Cessam as alegrias do corpo, e continuam a angústia, o medo e a solidão. O *post mortem* é só isso. (1978, minuto 33:12 ao 37:25).

Nesses dois trechos transcritos, elementos chave na narrativa são mencionados, bem como o monólogo de Dagmar sobre suas experiências com as vozes. A menção à festa, livre associação aos costumes e tradições, organizada por mulheres, dialogam com os acontecimentos. As projeções de Silvia, presente não só nas fotografias e lembranças constantes, como uma espécie de ritual celebrativo, culto pagão ou espaço onde os mortos se materializam. Não muito depois, chegando ao local onde a festa seria realizada, as duas jovens se deparam com uma figura masculina – o andarilho que morreu no lago com o corpo enrolado em vegetação – mantém uma enorme fogueira acesa e oferece vinho, porém as duas se anteciparam no horário do início das festividades. Dali, na última visita de Ana e Diana à casa de Dagmar, na intenção de aguardarem o início da festa, elas são informadas pela própria que a mesma não acontece há anos, Tia Gertrudes, morta há muito tempo sem que ninguém a substituísse na fabricação das fantasias, e ambas Ana e Diana estão fantasiadas com as roupas feitas por Tia Gertrudes e que a fotografia no álbum de Silvia, e a festa a que tanto Diana gostaria de ir foi de fato a última. O caos se instaura e o clima de tensão atinge seu clímax quando Ana vê a mãe de Diana, prenúncio de sua morte, envolta em susto e desespero, pois atingiu o grau máximo de sensibilidade. Ou então como já dito anteriormente, mais do que a morte, sua projeção. A morte de Ana é a projeção para outro universo.

As fotografias, bastante mencionadas, a exemplo na transcrição dos trechos, também se releva como elemento de afirmação da presença forte do passado, associado às lembranças e certa idealização. A fotografia de Silvia grávida, a favorita de Diana, alude à volta ao útero materno, ilusão de segurança e uma espécie restrição, aprisionamento, voluntário na fase adulta, diante da realidade externa, e passa ser a confirmação da idealização da figura materna, a experiência esquecida da permanência no útero materno, mas metaforicamente transportada para o desejo de isolamento junto à natureza, conforme confidenciado à Ana. É com a mesma vestimenta da fotografia, e grávida que Silvia se projeta para Diana, e finalmente, após a morte de Ana, ela enxerga a mãe grávida além-morte. É nesse espelhamento, ao se deparar consigo mesma na barriga da mãe, na reconstrução presencial da fotografia de que tanto gosta, seu desejo é também concretizado. O clímax de Diana é

atingido com a morte de Dagmar, provocada pelos tiros da suposta peça símbolo do pai, uma arma antiga, dos tempos da guerra que ele conserva como peça decorativa numa das paredes da casa, com a qual Diana complementa sua fantasia para a festa. Um tiro atinge Dagmar, e a casa, agora vazia se mostra como a materialização dos desejos de Diana, aprisionada numa casa cercada por vegetação resistente, a mesma casa, peça de decoração em formato de gaiola que Ana tanto observava na casa de Dagmar. Uma volta desesperada ao útero, o aprisionamento criado por suas próprias idealizações. Os terrenos da dúvida, típicos nas narrativas fantásticas, estavam todos postos no enfrentamento com o sobrenatural.

Esse conjunto de elementos inseridos no âmbito diegético, ganham relevância como modos de tradução, e também inclusão de referências no decorrer da narrativa. A criação de ambientações se dá por meio de elementos referenciais. Alusões aos interesses do cineasta, materializados em seus propósitos de trabalho, os filmes são materiais que concretizam suas aspirações e ideais. Na entrevista concedida ao jornalista Jairo Ferreira, publicada na edição do jornal Folha de São Paulo de 05 de março de 1979⁶⁵, quando o filme já estava em cartaz em algumas salas da cidade, como Cine Ipiranga, Paissandú, Cinespacial, Belas Artes, Astor e Top cine⁶⁶, Khouri, versado no universo fantástico, afirma:

O meu fascínio pelo clima fantástico, pelo irreal e pelo insólito vem desde as minhas leituras de infância e continuou pela adolescência e pela idade adulta, ali já abrangendo todos os domínios da arte: literatura, artes plásticas em geral, e, naturalmente cinema. Desde muito cedo me familiarizei e me apaixonei por autores como Edgar Allan Poe, Henry James, Sheridan Le Fanú e Lovecraft. [...]. Dentre as novas pesquisas surgidas e divulgadas em anos mais recentes (apesar de sua origem remontar a muito tempo) a que mais me fascinou foi a que se refere ao registro de vozes de pessoas aparentemente mortas em gravadores de fita magnética. A conjunção de um elemento de alta tecnologia eletrônica e de um fenômeno parapsicológico marcante e estranho me pareceu algo fascinante e aterrador [...]. Foi sempre minha intenção captar o sentido poético e trágico que o fenômeno das vozes de pessoas mortas registradas em aparelhos eletrônicos sugere. E, a partir dessa posição concebi uma história de clima fantástico e atemporal, onde as épocas e os acontecimentos se misturam e se sucedem

⁶⁵ FERREIRA, Jairo. Os mundos paralelos de Khouri. Folha de São Paulo, 05 de março de 1979. Disponível em: <https://edicaodigital.folha.uol.com.br/?done=http://acervo.folha.uol.com.br/digital/leitor.do?numero=6875&anchor=4230580&origem=busca&originURL=&maxTouch=0> Acesso em: 10/06/2025.

⁶⁶ De acordo com informações consultadas na base de dados da cinemateca brasileira. Disponível em: https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah%2Fiah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=ID%3D002199&format=detail&lang=p&nextAction=lnk&utm_source=chatgpt.com Acesso em: 10/06/2025.

em sincronicidade, ampliando, assim, o espectro dos fenômenos parapsicológicos além do registro das vozes. Assim, também a premonição, os universos paralelos, os elementais, a percepção extra-sensorial e muitos outros fenômenos coexistentes no filme, num clima de fantasia poética e mórbida, envolvendo todos os personagens. (FERREIRA, Folha de São Paulo, 05/03/1979).

Em outra entrevista, dessa vez concedida ao também jornalista e crítico de cinema Rubens Ewald Filho, para a edição do Estado de São Paulo de 04 de março de 1979⁶⁷, Khouri diz: “O gênero fantástico é tradicionalmente simbólico, mas acredito que *As Filhas do Fogo* realmente tenha uma carga inusual de cifras visuais, de símbolos, nem sempre desvendados, que não poderão ser percebidos por todos” (EWALD FILHO, 1979). Não há dúvidas quando a direção de Khouri dividida com Geraldo Gabriel na fotografia, e na cenografia e direção de arte de Marcos Weinstock, supervisionada por Khouri, tenham cuidado minucioso para a transposição das atmosferas do filme. Nada é proposital e gratuito, os detalhes conversam com os diálogos, olhares e ambientações, do mesmo modo que também os representam.

O horror também pode ser bonito, elegante, retocado, e ter sua poeira e estereótipos espanados. O fantástico, tão na moda na época, também encontrou em Walter Hugo Khouri terreno fértil para ganhar novos formatos e ramificações. O horror em sua forma poética. Peça rara (e brilhante) na historiografia do cinema brasileiro quando se trata de terror. José Mojica Marins (Zé do caixão) inventou, até de modo reinventado, o gênero em terras brasis, mas não é o único a ser aplaudido e venerado após a sessão. Está mais do que finamente acompanhado, *As Filhas* o saúdam...

⁶⁷KHOURI, 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. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19790304-31892-nac-0046-999-38-not> Acesso em: 10/06/2025.

3.7 ANA EM O PRISIONEIRO DO SEXO (1979)

“Uma gaiola saiu à procura de um pássaro” Franz Kafka, é com essa frase que Walter Hugo Khouri abre seu “problemático” *O Prisioneiro do Sexo*. Por meio da frase e do título sugestivo do filme, fazemos ligações em relação à trama e intuímos previamente a que o cineasta veio. Em linhas gerais, a narrativa é um crescente em torno de uma crise conjugal de Marcelo Rondi (Roberto Maya) e Ana (Sandra Bréa). O contorno das insatisfações, a busca por estabilidade e o retorno para que “as coisas voltassem a ser como antes” é reforçado por Ana e sublimada com a sugestão impositiva de Marcelo para que eles experimentem o modelo de relação aberta, dada à compulsão sexual de Marcelo e os casos extraconjugais que mantém com outras mulheres, incluindo sua secretária (Aldine Müller) e o forte interesse em Glória (Maria Rosa) uma modelo em ascensão por quem Marcelo se sente imediatamente atraído e vê com oportunismo o trabalho que a moça fará num comercial de divulgação da construtora/escritório de arquitetura, do qual ele é um dos sócios junto de seu irmão, para estreitar contatos e dar vazão aos seus desejos.

Glória, logo se revela como ponto estratégico de ligação entre o casal, mas não desperta a simpatia de Ana de imediato, que mesmo aceitando, ainda que relutante, a proposta de Marcelo, se vê numa espiral confusa de sentimentos e se coloca à prova se é realmente capaz de tudo, como diz ser, para sustentar a todo e qualquer custo sua relação com Marcelo, na esperança de resgatar sentimentos e ter a sensação segura de que as coisas voltaram a ser como antes. E indo além, a disposição da mulher para “servir” um homem. É por meio dessas experiências, dessas tentativas até meio desesperadas e em certa medida envoltas em desesperança de encontrar a síntese e o sentido de tudo, vemos Ana imergindo mais intensamente no mundo de Marcelo e compreendendo em profundidade seus questionamentos e insatisfações. Olhando a interação das personagens, fico me perguntado o que seria esse “voltar a ser como antes” a que Ana se refere?

Ana toma para si o desafio de não só entender melhor Marcelo, mas também deslocá-lo de suas compulsões e taras, vemos aqui Ana não abrindo mão da sua coragem e disposta a enfrentar, apesar das dúvidas e relutâncias, seus desconfortos e insatisfações. Quando se dá conta de que é vítima das manipulações de Marcelo, Ana se sente usada, prevê seu fracasso e crê no amor que dá e sente por Marcelo como aquele que é possível de salvação e redenção, mas ainda assim não corta por completo o vínculo com o marido. Ana diz que “o amor não é lógico nem racional”, Marcelo rebate e diz que “a construção do amor pode ser lógica e

racional” e o combinado em concordância para viverem a experiência com Glória, tem o objetivo de acertos e superação na relação entre os dois. E de evolução talvez? Marcelo precisa de Ana para alcançar respostas mais consistentes sobre seus conflitos existenciais, ao passo Ana não precisa de Marcelo para entender o que sente e aonde quer chegar. Ana aceita viver a experiência na intenção de mostrar a Marcelo que ela é suficiente, capaz de desviar as compulsões e taras, interessada em outros caminhos ao lado dele. Marcelo, no entanto, não se mostra disposto a grandes sacrifícios e mudanças, se alguém tem que ceder é a mulher.

A experiência dita transcendental, libertária e integrativa se desenrola na casa de campo do casal, no interior de São Paulo, um lugar onde o sossego, belezas naturais, cachoeiras abundantes, serviçais à disposição e sujeitos a unicamente mimar e satisfazer os donos da casa colabora com a ideia e dão todo o suporte para que tudo corra bem e seja amplamente agradável por uns dias, só que não!

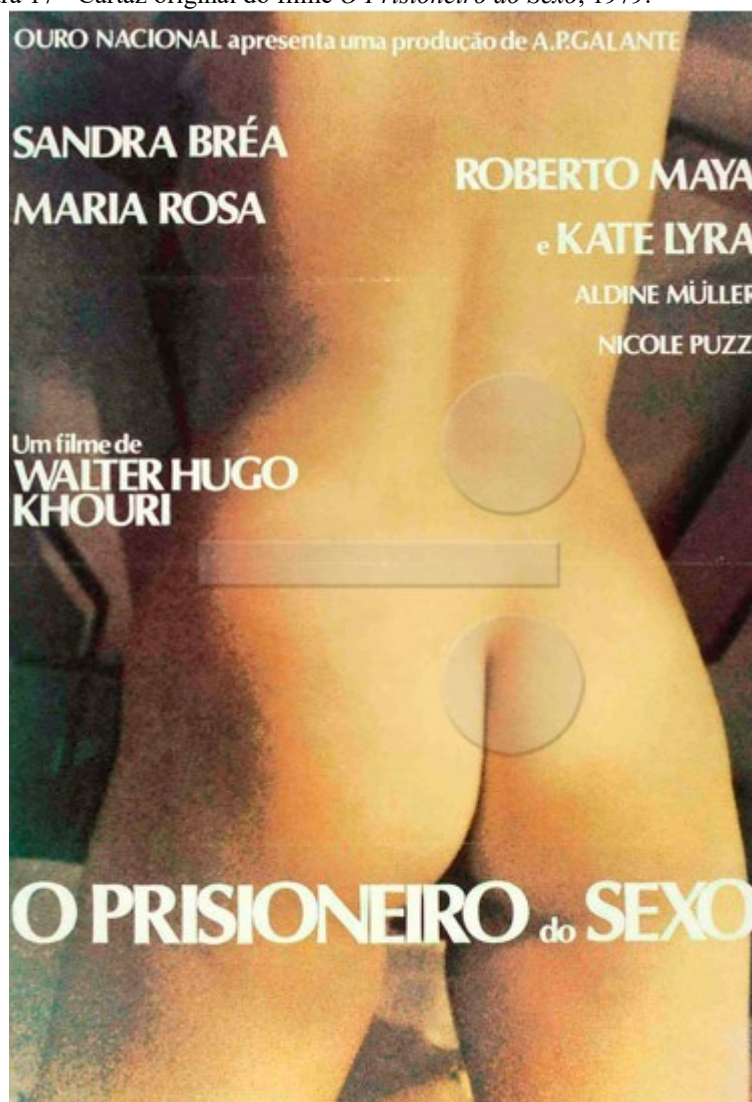
Os desconfortos de Ana e Glória são ao mesmo tempo abafados e maximizados pela necessidade insistente de Marcelo em ter essas vivências, como um teste, uma saída (talvez fuga do mundo real onde as coisas importam), um caminho de “salvação” das angústias que ele mesmo desenha e manipula a seu bel prazer, e é no feminino, pelo sexo que ele tem ancoradas suas necessidades. Sozinho, sem passar pelas mulheres com quem se relaciona, em suas ideias distorcidas a respeito de seus desejos e pensamentos compulsivos carregados de questões e do nada onde ele próprio acredita estar, Marcelo não conseguirá atingir o status elevado que tanto deseja. E aqui reside outra premissa do universo khouriano, seja nas personagens masculinas ou femininas. Tanto Marcelo quanto Ana almejam a ascese, embora ambos percorram caminhos distintos e tentem por vias diversas, às vezes em colisão, alcançar esse objetivo, reduzido a uma única palavra: sentir.

É por meio das divagações que Marcelo registra num gravador (sequência que será resgatada, com a mesma ambientação sonora – Schubert - e com o mesmo tom declamatório e confessional, interpretados pelo mesmo ator inclusive, na abertura de *Eros o Deus do Amor*) dos livros que ele lê e estão espalhados em alguns cômodos da casa de campo onde a narrativa majoritariamente se desenvolve ou observando mais atentamente as reações do marido, seja ainda nas conversas confidenciais que tem com a vizinha e amiga Ellen (Kate Lyra), uma tradutora recém-separada mente aberta, meio besta e abobalhada e supostamente livre de convenções com quem Ana compartilha suas angústias, identifica sua prisão subserviente e o desejo profundo de ser a escolhida pelo homem que ama para poder viver um estado mais completo de felicidade. Ao passo que nesse todo, Ana se mune de referenciais consistentes

para entender seu lugar e sua real condição ao lado de Marcelo, e nesse conjunto de descobertas e confirmações Ana faz sua escolha e ferida se distancia largando mão da experiência, da casa e do vínculo promissor com Glória, porém é na sua expressão de decepção que reside sua incapacidade de se distanciar completamente de Marcelo.

A construção civil e a arquitetura, entretanto, são características que sugerem metáforas. A edificação de estradas e viadutos projetados e concebidos por Marcelo, na maior cidade da América Latina, sugere que são esses mesmos caminhos de concreto, cercados por desvios, dimensionam os desejos por onde o personagem percorre e percebe sua prisão. Caminhos sempre possíveis, mas sempre insuficientes para esse personagem que se considera destemido e onipotente. O slogan “nós criamos as veias e as artérias do país” da campanha publicitária do escritório, nas mãos de Marcelo ressoa com sua personalidade.

Figura 17 - Cartaz original do filme *O Prisioneiro do Sexo*, 1979.



Fonte: Acervo cinemateca brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/cartazes/450138>

A discussão de outros formatos de relação não era comum no cinema e na TV da época, e era mais das vezes, interpretada como escandalosa, imoral, cercada de preconceitos e impressões distorcidas. É esse talvez, um dos trunfos do filme, Khouri tocar, mais uma vez, em temas espinhosos e tabus, e os colocando como realidade e pauta de discussão das conveniências nos dilemas sociais da burguesia paulistana do fim da década de 1970.

Figura 18 - Sandra Bréa como Ana em *O Prisioneiro do Sexo*, 1979.



Fonte: Fotograma do filme, minuto 1:26:53, acervo do autor.

Vemos aqui uma das investigações recorrentes de Khouri, os conflitos conjugais, o vazio existencial, insatisfações, reflexões sobre o sentido da vida e o que fazer no mundo, desejos amparados num tímido desespero inicial e a típica busca de algo sempre inalcançável, indisponível, além da falta de consciência clara de privilégios, que são por ora reduzidos a um único questionamento: para quê? A clara expressão de ter tudo e ao mesmo tempo nada, já que os benefícios de uma vida com luxo e onde é possível fazer o que se bem entende de

acordo com as vontades, sem grandes entraves ou dificuldades. Ao passo de Ana questionar Marcelo:

... afinal o que está acontecendo conosco Marcelo, o que é que está faltando? Qual é o problema? De repente tudo é bom, mas nada é bom. Por que você não responde? Sempre que eu toco nesse assunto você não fala nada. Por que é tudo tão difícil? Sabe... Às vezes eu penso que não existe nada, nenhum sentimento, nenhuma noção... parece que é água fugindo das mãos da gente. Às vezes eu tenho a impressão de que você não tem mais nada para ter, para viver, a não ser essa loucura. (1978, fala de Ana em *O Prisioneiro do Sexo*, minuto 09:01 ao 11:03).

Como se tudo que os circulassem não bastasse, longe de ser suficiente e satisfatório. É Ana quem busca caminhos de ajuste com mais sobriedade, pois pretende manter seu vínculo com Marcelo, ainda que isso implique em sacrifícios e tentativas sem qualquer segurança. A tentativa da experiência com Glória também implicará consequências a ela mesma, ao passo que seu objetivo cairá por terra e ela entenderá mais profundamente a problemática do marido e a extrapolação de limites. Novamente Ana se vê obrigada a escolher e mais uma vez ser aquela que se movimenta e é capaz de renúncias, porém jamais renunciando a si mesma e o que acredita. Ana acredita no amor e quer vivê-lo em plenitude. Ana é órbita, Marcelo um ponto fixo a ser orbitado.

Noutra vertente, sem se distanciar muito de seu centro, o filme revela suas facetas problemáticas e incorretas. Em muitas cenas podemos identificar assédio, machismo, subalternidade excessiva na relação patrão-empregado, falas abusivas e mais posturas de um meio social burguês entediado a quem é dado poder, não só de voz, e a quem tudo é permitido, situações essas certamente vistas com naturalidade dada à época em que foi filmado e lançado. Não envelheceu bem em seus mais de 40 anos de existência. Em recente ensaio, a pesquisadora Andrea Ormond⁶⁸ observa as características do *O Prisioneiro do Sexo* panoramicamente e comenta:

O prisioneiro do sexo estreia em São Paulo no dia 16 de abril de 1979. [...] o Khouri cinquentão crescia a passos largos como gestor de cena. O Prisioneiro – era o título original do filme – tem composições memoráveis, em planos que lembram o diretor japonês Yasujiro Ozu⁶⁹, versão priápica. [...] As expressões de Bréa não eram pouca coisa. Os diálogos são pueris, mas quem se importa com diálogos, quando se tem Bréa? [...] Tudo é sexo, troca de fluidos, corpos se tocando. Maya emula o figurino de um cafajeste europeu, óculos

⁶⁸ ORMOND, Andrea. **Walter Hugo Khouri o ensaio singular**. Rio de Janeiro: edição da autora, 2023.

⁶⁹ O cinema japonês e alguns de seus mais proeminentes diretores, entre eles Yasujiro Ozu, Akira Kurosawa, Mikio Naruse, são outra forte influência no cinema de Walter Hugo Khouri.

escuros, sorriso de canto de boca. Que Glória (Maria Rosa), a amante introduzida no lar infeliz, seja uma atriz negra, podemos inferir muitas coisas. Não estou dizendo que o filme apresenta um contraste racista. Apenas que a sugestão pesa no ar. A disputa feminina é posta sob diferentes níveis. Nos olhares que se tocam; no porte de Glória, que é majestoso, digno e confiante, enquanto Ana agoniza, humilha-se, ombros retraídos. Sob a direção de Jean Garrett, as mulheres da boca do lixo sempre levavam a melhor, criavam alianças, ainda que ingênuas. No Khouri dessa fase (1979-1981) mulheres sequer são protagonistas de si mesmas. O que torna óbvio um recorte para que toda a obra khouriana pareça indefensável no presente. [...] Ambas dependem do homem, servem-no. Quando é a escolhida, Ana renasce. Adélia, a empregada da casa diz que o patrão não tem culpa. “O senhor é um homem, está no seu papel”. A vergonha é sempre das mulheres. “Tudo mudou e nada mudou”, Marcelo vaticina, a luta do feminismo expurgada por um esgar cínico. [...] Com todo repertório que demonstra, com toda a técnica que exprime, Khouri poderia matar Marcelo e entregar o filme a quem pertence de direito. Glória não tem esse nome à toa. Em outra chave de interpretação, as mulheres são o aspecto saudável das mentes doentes (Khouri e Marcelo), que não as merecem. (2023, p. 45-47).

Ainda que Khouri demonstrasse maior segurança e maturidade nos modos de filmar e produzir uma obra, seu *O Prisioneiro do Sexo* é uma expressão um tanto confusa e em estruturação naquele que seria o primeiro título de uma trilogia a destacar seu maior personagem masculino. Ana, por sua vez, acompanha essa estruturação e também estará presente nas obras de sequência. Em *Convite ao Prazer* (1980) Bréa reprisa o papel numa sequência direta aos acontecimentos de *O Prisioneiro*, porém noutra postura, mais consistente e melhor posicionada. Já em *Eros* (1981), com Bréa ausente no elenco, Ana se ramificará em três personas distintas, Marcelo, o mesmo Roberto Maya, extrapola a criatividade de um diretor inquieto e emerge radicalmente envolto por um elenco feminino numeroso. Ana, relacionada a Marcelo, também atingirá seu ápice nas narrativas de ambientação.

Dada à aparição de personagens de recorrência, Berenice (Nicole Puzzi), filha de Marcelo, também está presente em *O Prisioneiro do Sexo*. Tem papel determinante, como extensão do masculino refletida no feminino, e simboliza, nesse filme, a pureza e inocência daqueles que guardam em si desejos em transformação, passíveis de serem corrompidos e manipulados, até mesmo da forma mais torpe e perigosa. Ela surge como interessada no universo que circula o pai, dado seu fascínio e ligação forte, ainda que não completamente consciente da complexidade que exista por trás desse vínculo. Khouri vai resgatar e aprofundar, alguns anos mais tarde, a relação pai e filha em *Forever: Juntos para sempre*. A sequência da conversa entre Marcelo e a empregada Adélia (Mara Husemann) revela-se como

premissa de inserção acertada e bastante interessante de Khouri ao apresentar uma personagem e as problemáticas que se desenvolverão com e ao redor dela. É uma personagem em formação, que também manipulada por Marcelo é vista lendo os livros sugeridos por ele (numa das cenas Berenice lê *Mulheres Apaixonadas* de Lawrence), e vemos um jogo erótico e lascivo de observação, desejoso de consumação entre pai e filha. A densa ligação de Marcelo e Berenice será diretamente abordada de modo crescente nos filmes *Eros o Deus do amor, Eu* (1987) e *Forever: juntos para sempre* (1993). Em conversa com a atriz Nicole Puzzi⁷⁰, ela comenta orgulhosa da relação não só profissional, como de afeto que mantinha com Khouri, e que o nome da personagem para esse filme foi sugestão sua, e foi prontamente acatada, dando à atriz plenas liberdades de criação frente a um direcionamento já antevisto. Nicole também comenta de quando Khouri conheceu seu pai, um homem simples, de hábitos comuns e do interior do Paraná, a receptividade foi mútua. Aos olhos de Khouri, a visão de mundo do pai de Nicole era acompanhada de uma profunda consistência filosófica, descrito como sábio, mesmo vindo de uma pessoa de escolaridade limitada, a ponto de o cineasta reelaborar uma das conversas que tiveram e incluí-la no roteiro do filme *Eu*, outro título onde Nicole aparece no elenco, ganhando uma personagem escrita especialmente para ela.

Por meio das referências que compõem a estética e arte, além do recurso textual traduzido nos diálogos, podemos entender melhor a problemática que circula toda a narrativa do filme e o modo como flexiona o comportamento de alguns personagens. Não me parece gratuito Khouri optar por movimentos de câmera, planos detalhe e estáticos que percorrem pilhas de livros, obras de arte e detenha momentaneamente o olhar neles a fim de reforçá-los como referencial. Os títulos de algumas obras vistas nas cenas do filme colaboram com possíveis leituras de interpretação e sugestionam como podemos melhor compreender aquilo que vemos. Títulos como: *Mulheres Apaixonadas* de D. H. Lawrence; *Le zen*; *Isto é Gestalt* de John Stevens; *Reason and existenz* de Karl Jaspers; *Angústia culpa e libertação* de Medard Boss; *A negação da morte* de Ernest Becker; *Plexus* de Henry Miller; *O estrangeiro* de Albert Camus são obras que, apesar da presença marcada, não pertencem unicamente à resultante de *O Prisioneiro do Sexo* enquanto mais um na filmografia, mas pertencem ao conjunto de referências que se enumeram e se complementam dialogicamente no referencial bibliográfico

⁷⁰ Na ocasião da temporada da peça *Mergulho no mistério dela*, de Leilah Assumpção, no teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo no dia 15/10/2024. Nicole era uma das protagonistas ao lado de Kate Hansen, duas musas de Khouri juntas no teatro.

do processo criativo de seu realizador. Sua aparição nesse ou naquele filme não é mera casualidade, mas convergência de interesses e reforço nas hipóteses, material de apoio para o tema recorrente, para a narrativa da vez. Reitero com a fala do próprio cineasta de que “os filmes se fazem através de mim”. Coube a ele o direcionamento de abordagem para esse fazer respaldado em seus referenciais.

Ana tem presença constante e é vista num grande número de cenas. Seu tempo de tela, numa avaliação mais quantitativa, é pouco menor que a de Marcelo, o protagonista. Apesar da condição a que as mulheres são colocadas nesse filme, não é um filme menor, nele Khouri insere os primeiros esboços que ganharão aprofundamentos em obras posteriores, mas é nesse que o diretor imprime sua marca de aprofundamento de encenação, onde o lado intelectual, característica de suas obras da década de 1970, quase em totalidade, ganha relativo descanso. Aqui o artista cinematográfico emerge e testa novas abordagens.

O escritor Eduardo Haack, entre os anos de 2022 e 2023, publicou em blog pessoal – Walter Hugo Khouri por Eduardo Haack⁷¹ – uma breve revisão de toda a obra de Khouri. Com comentários bastante lúcidos, Haack reforça os pontos positivos e singulares do cineasta e sobre *O Prisioneiro* ele é enfático:

[...] dos três filmes de Roberto Maya, é o mais rudimentar, às vezes parecendo um rascunho tosco daquilo que Khouri realizou com grande brilho e nitidez em seu filme seguinte, *Convite ao Prazer*. Mas até por ser tosco, por usar do mau gosto declarado em sua feitura (e por ser conduzido por um grande vilão), o filme impacta o espectador não só por sua discursividade dramática, mas também pelas vísceras. O repulsivo, quando operado por um grande artista, expressa uma tensão moral que não teria como ser atingida de outra forma. Ainda que sintamos, aqui e ali, certa falta do Walter Hugo Khouri esteta e certa falta do *joie du vivre* khouriano em *Prisioneiro* etc., não temos dúvida de que ele realizou, ali, um filme único por sua explicitude e agudeza. (HAACK, 2023, página da internet).

A Ana de Sandra Bréa merece destaque por sua interpretação. Tendo vivido duas Ana's, a mesma persona, inserida num mesmo contexto, revela camadas do amadurecimento gradativo e da posição a que mulheres se impõem dentro de uma relação. A Ana de Bréa tem força para resolução, testa limites, os seus próprios inclusive, e não é completamente submissa, ainda que nesse esteja presa e dependente de Marcelo para alcançar seus objetivos.

⁷¹ Disponível em: <https://walterhugokhourieduardohaack.blogspot.com/2023/02/prisioneirodosexo.html> Acesso em: 12/09/2024.

Sobre a condição feminina e as relações afetivas vista nessa obra, Andrea Ormond lança uma discussão da qual também sou entusiasta:

Nelson Rodrigues dizia que, no fundo, a mulher é a lésbica de si mesma. De fato, a sexualidade feminina é interiorizada, vivida mais no imaginário que no momento prático. Se para o homem heterossexual a mulher é o continente, a realização do todo, para a mulher o homem é sempre um acessório a ser encaixado ou afastado. Khouri demonstrou saber disso ao longo da carreira – *O Corpo Ardente, As Deusas, As Filhas do Fogo* –, mas me parece bizarro como em *O Prisioneiro do Sexo* transforma a adoração em uma angústia confusa e chauvinista. Embora se tornem amigas, Glória e Ana nunca serão livres. Não há paz para elas, apenas a intermediação viscosa do masculino. Repartir Marcelo, em um discurso de submissão, começa a uni-las como xifópagas. A amiga Ellen (Kate Lyra) chega a tratá-las como “ela-ela”. Dez anos antes os hippies pretendiam anular a posse dos corpos. Em 1979, *O Prisioneiro do Sexo*, sugere tornar ilegítima a alteridade feminina. No final das contas, é a traição de Marcelo que dará fim ao conluio “ela-ela”. A imagem de Berenice surgirá casta, a sugerir que, enquanto a filha não se corromper, Marcelo tem salvo conduto para destruir o mundo. (2023, p. 47).

Como homem e homossexual não tenho propriedade para discutir os termos das relações heterossexuais. O que entendo e as associações que faço são com as resultantes de atração - de apego e repulsão - inerentes a qualquer gênero e formato nas relações, e que há sim dinâmicas de encaixe e afastamento entre duas ou mais pessoas com interesses em comum. No que pode desencadear descobertas e também sensações a respeito da sexualidade, troca e retenção de características alimentadas por meio do outro, das vivências com o outro. Não concordo plenamente com a hipótese lançada por Ormond de que nem Ana nem Glória podem ser livres nem encontrar paz, acredito que o desejo aqui envolve bem mais do que a simples sensação de liberdade, me parece ser mais uma questão de alcances emocionais em objetivos pessoais pela transformação, às vezes radicais, a que algumas relações nos submetem. A legitimidade do feminino reside em sua crença em si mesma, e nesse caso, Ana acredita em si mesma e naquilo que sente, permite, ainda que titubeante, explorar outras configurações a fim de recuperar a sensação de segurança e satisfação ao lado de Marcelo. Mesmo sabendo que o que pode encontrar é penoso e exigente.

No âmago, em confluência com sua gênese, Ana se revela uma mulher consciente do seu desejo de liberdade, e que para libertação ampla e completa, ela precisará abrir mão da ligação na qual tanto acredita com o masculino que diz amar, mas como? Quer ela de fato

abrir mão desse vínculo? Carregada de humilhações, subserviência, uso e manipulação a que está imposta, Khouri esboça nessa Ana, o renascer num breve porvir, não o renascer que ela expressa ao ser escolhida e desejada por Marcelo, mas um renascer de si mais consistente e consciente, com mais nitidez, brilho e altivez, numa postura menos abalável e carente, como poderá ser visto na Ana de *Convite ao Prazer*.

3.8 ANA EM CONVITE AO PRAZER (1980)

Se *O Palácio dos Anjos*, filmado uma década antes, pode ser apontado como um filme de transição, *Convite ao Prazer*, é o ápice que expressa esse caminho e aponta nova virada de década. É com ele que Khouri se permite transitar por vias pouco ou não exploradas nas narrativas anteriores, de modo bastante acessível e até popular, ainda mais quando se trata de Marcelo Rondi (Roberto Maya), presente aqui, e figura central na narrativa, o anfitrião do prazer. O filme é levemente despido das densas cargas psicológicas e existenciais, e se infiltra nos terrenos do cômico, do irônico e veste deboche. É uma paródia das relações interpessoais, principalmente as que sobrevoam o mundo egocêntrico e narcisista de Marcelo, na qual a angústia está camuflada no farsesco e o prazer importa, a distração importa e as insatisfações são temporariamente varridas para debaixo do tapete, até alguém resolver sacudi-lo. Não por acaso quem sacode esse tapete é o feminino, o feminino seguro e até, em certa medida, controlador e empoderado, disposto a acabar com a farsa e escancarar a verdade e tocar nas feridas das emoções, e claro, aquelas feridas exclusivamente pertencentes aos terrenos das relações, sujeitas à traição, infidelidade, desencontros, ausências e desconexões, neuroses e também desejos. A satisfação conjugal plena (se é que é em algum nível possível, independentemente de gêneros) parece inalcançável, mesmo diante de condições que se assemelhem ao contrário. Atravessado por escolhas e impulsos, o convite é similar à fuga, o prazer, à culpa, ao tapa buraco, uma distração do real, do cômodo, do incômodo.

Há quem identifique pontos de confluência, e até uma releitura de *Noite Vazia*, e assim como no filme de 1964, visto como obra-prima, aqui o sucesso também é alcançado. É Khouri abrindo a década de 1980 selando, mais uma vez, a paz com os números de bilheteria, tendo reconhecida sua atuação como um dos grandes cineastas, e mais, acessando o grande público, também com êxito de crítica. *Convite ao Prazer* alcançou marcas expressivas logo nas primeiras semanas de exibição e, segundo dados da ANCINE – Agência Nacional do Cinema⁷², figura até hoje numa lista como um dos títulos de maior bilheteria do cinema nacional, um total de 1 944 273 de espectadores, superando títulos como *Bye Bye Brasil* de Carlos Diegues; *O Jeca e a égua milagrosa* de Mazzaropi e *Na estrada da vida* de Nelson Pereira dos Santos lançados no mesmo ano, os dois últimos com forte apelo popular e de massa. Ocupar, em anos específicos, a posição de liderança dos filmes com a marca de mais de um milhão de espectadores na historiografia do nosso cinema, feito que Khouri repetiria

⁷² Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/acesso-a-informacao/dados-abertos> Acesso em: 17/10/2025.

com *Eros*, *Amor estranho Amor* e *Eu*, na mesma década, revelam a importância de um cineasta autoral, multifacetado e capaz de concessões sem perder a essência. É nessa década que os louros chegaram e foram devidamente apreciados após uma década inteira à sombra da invisibilidade e da falta de compreensão: os filmes de autor dos anos 1970. Khouri comprova (em termos de apelo comercial, acesso ao grande público e bons olhos da crítica) que é vendável e atrativo.

Figura 19 - Cartaz original do filme *Convite ao Prazer*, 1980



Fonte: Acervo cinemateca brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/cartazes/450364>

Apesar de, hoje, pouco lembrado, talvez até pouco visto na renovação das gerações, o filme tem seu legado e importância, ainda mais pelas distinções na narrativa quando colocado ao lado dos outros da filmografia. É Khouri (re)acendendo para o prestígio do público, visto sob outras perspectivas e sustentando seu ideário criativo por outro viés,

diferente das produções da década de 1970 inteira, não à toa essa foi sua década mais produtiva, autoral e confessional, na qual acesso ao público, comercialização e sucesso não eram necessariamente objetivos. Aqui o negócio é diferente, toma outros rumos. Donny Correia⁷³ também faz reflexões sobre a produção desse título e se alinham de modo efetivo, a complementar com bastante pertinência o que apresento, ele diz:

Os borderôs de seu último filme⁷⁴ nem haviam sido apurados, mas Khouri já sabia que o resultado positivo o colocava ainda entre os nomes mais importantes do cinema nacional. O “veneno de bilheteria” acabara, e ele já se dedicava à escrita de um roteiro denso e altamente sensual intitulado *Eros Acorrentado*. Era a sua volta ao filme de arte após a experiência comercialmente reverenciada. Antes, porém, surgiria nova oportunidade de sedimentar seu sucesso de público e, dessa vez, com muito mais conforto e menos autocobrança. Podia até mesmo se dar o luxo de resgatar o casal Marcelo (Roberto Maya) e Ana (Sandra Bréa) do filme anterior e colocá-lo numa subtrama que permeia o enredo central da nova produção, nascida sob o título genérico *Vênus*. Além disso, por que não imaginar Luis e Nelson, de *Noite Vazia*, reencontrando-se dezesseis anos depois nas peles de Marcelo e Luciano (Serafim Gonzalez), numa época muito mais afeita à permissividade gráfica de um cinema consolidado a partir do que havia de muito popular ao brasileiro? Por que não, agora, dois ridículos de meia-idade com uma velha relação mal resolvida, transitando entre a inveja e o tesão? [...] Marcelo é um cínico. Sua esposa sabe da *garçonnière* [...] e não demonstra importar-se. Além disso, tem com ela uma vida de “prisão livre”. O prisioneiro agora se ressentido de tudo poder e nada ter. São os deuses, rindo daquele que disse ser inteiramente livre, quando sua alma está pregada com tarraxas enferrujadas a um muro impalpável. [...] Ana, mesmo depois de confrontar a sogra sobre a velha mania de seu marido nunca se sentir feliz com nada, muito menos quando se trata de mulher, decide que essa questão, tão mundana e pequeno-burguesa, não é importante para ela e seu Marcelo [...]. No final das contas, *O Convite ao Prazer* é a comédia na filmografia de Walter Hugo Khouri. [...] O cineasta mostrou assimilar a tendência da pura comédia popular e, ao povoá-la de subtextos e temas existenciais, encontrou um excelente equilíbrio entre a autoralidade e o industrialismo. (2025, p. 218-224).

Em termos de narrativa, já para falar dessas distinções e diferenças no universo de interesses do cineasta, e a autopermissão de se aventurar por outros modos de acesso, diálogo mais direto e acessível com o grande público, há nesse título um humor beirando ao cínico, toques de acidez, insinuações de homossexualidade entre os dois personagens masculinos, na típica amizade entre homens heterossexuais: Marcelo e Luciano (Serafim Gonzalez). No seu *ensaio singular* Andrea Ormond traz apontamentos pertinentes a esse respeito:

⁷³ CORREIA, Donny. **O cinema de Walter Hugo Khouri**. São Paulo: Cosac edições, 2025.

⁷⁴ Refere-se a *O Prisioneiro do Sexo*, filmado em 1979.

O segundo trabalho com Roberto Maya acirra os espaços internos, o machismo infame, a cultura de motel, e a *misancene* elaborada do artista na meia idade [...]. A alusão homossexual é fácil. Marcelo é o macho mais forte e Luciano cede ao amigo sua conquista, [...] têm um pacto, repartido de forma silenciosa por décadas. Uma das amizades masculinas, difusas, que normalmente só se sustentam pelo óbvio interesse homossexual latente entre uma (ou as duas) partes. Luciano inveja em Marcelo seu dinheiro, seu poder, suas conquistas. Marcelo gosta de se ver mais bonito refletido na admiração de Luciano. As mulheres são desnecessárias no conluio: os dois, apaixonadamente, se completam e se amam. Rememoram festas, histórias do passado, dissertam de tudo um pouco. Marcelo, o pavão, convida o amigo para uma nova rodada de voyeurismo explícito, dessa vez no edifício em que mantém uma *garçonnière*. Há toda uma lenda envolvendo a famigerada *garçonnière*, contada de forma mais atraente em *Eros*. O apartamento guarda móveis de fino trato e o *jazz* na vitrola faz alusão ao passado nostálgico dos velhos lobos. Marcelo contratou algumas prostitutas. Em horários alternados elas chegam e servem, servem sempre. Trocando olhares furtivos e sexo em posições de Kama Sutra, a vida é passada na plenitude e gozo. (2023, p.49-50).

Essa plenitude mascara prisões e as fugas a que a dupla de amigos se submete. As cenas de sexo ganham mais tempo de tela, a nudez, no entanto, ainda mantém ares refinados e não caem no banal, nem no vulgar, embora algumas dessas cenas na *garçonnière* de Marcelo deem todos os indícios disso, a cama perfeita para amplitude dessa expressão. O vulgar e o vazio não têm vez, com exceção do vazio existencial, enquadrado com mais sutileza, menos peso e evidência, mas ainda assim presente. Transcrevo a seguir o diálogo logo após o reencontro dos amigos, ainda no início do filme. É bastante esclarecedor acerca de algumas movimentações ao longo da narrativa com a qual faço conexões:

Luciano: Você sempre com a mania do *jazz*! Me conta como é que é a tua nova mulher?

Marcelo: Melhor do que a outra.

Luciano: Mas desta você gosta afinal?

Marcelo: Gosto. Muito. Detesto. Muito. Amo, odeio, feliz, cheio, guerra, paz. (Riso cínico)

Luciano: Eu não entendo porque você foi casar de novo, depois de um divórcio tão difícil, tendo tanto dinheiro e podendo levar uma vida livre.

Marcelo: Livre de que?

Luciano: Livre de controle, de...

Marcelo: Você? É livre?

Luciano: Comigo é diferente, casei pela primeira vez, aos 40 anos, e depois eu não tenho tanta grana assim, desse jeito como você.

Marcelo: É ou não é livre?

Luciano: Bem, digamos: liberdade vigiada!

Marcelo: Então eu, digamos: prisão livre! (Os dois riem)

Luciano: É tudo a mesma droga, não é? Escuta, você ainda está naquela mesma casa que era do seu pai?

Marcelo: Sempre! Aquela casa está incrustada em mim. Eu acho que eu vou morrer nela.

Luciano: E a piscina? Continua a mesma?

Marcelo: A mesma, com umas reforminhas.

Luciano: A única coisa que eu me lembro direito. Dias desses, você precisa me convidar para dar um mergulho lá. Foi uma das grandes emoções da minha vida. Entrar pela primeira vez numa casa daquelas e de repente, ver aquela piscina ali, brilhando. Parecia coisa de sonho para um garoto duro como eu, e poder entrar nela. Isso foi quando? 45, 46?

Marcelo: Sei lá, eu não me preocupo com datas, mas eu acho que a gente devia ter uns 10 anos mais ou menos.

Luciano: Tua mãe até que era legal, deixando a gente ficar o dia inteiro na piscina.

Marcelo: E hoje raramente eu vou lá.

Luciano: Bem, eu vou indo...

Marcelo: Escuta, eu não vou convidar você para dar um mergulho na piscina já, mas vou te convidar para uma coisa melhor, para retribuir a tua gentileza de hoje.

Luciano: Mas para mim é impossível, você sabe.

Marcelo: Vai valer a pena, eu garanto. É fora do comum.

Luciano: Meu problema é o horário.

Marcelo: A gente marca de tarde.

Luciano: Isso é para você que só senta na cadeira e dá ordens.

Marcelo: Vale a pena, eu estou te dizendo. Invento uma desculpa lá no consultório, desmarca umas consultas, eu pago o teu prejuízo.

Luciano: Nada disso! O problema não é esse.

Marcelo: Você não sabe o que vai perder.

Luciano: Onde? Você sabe que eu não posso ser visto assim.

Marcelo: Não, não. Não se preocupe, ninguém vai te ver. É uma cobertura minha, que aliás fica a sua disposição para quando você quiser. É ótima, você vai ver! Só não tem a tua cadeira de dentista, mas se você quiser é só me dar o endereço que eu mando comprar e pronto! (Ambos riem).

Luciano: Gostou hein?! Eu também tenho as minhas boas ideias.

Marcelo: Eu te espero amanhã às quatro da tarde!

Luciano: Às quatro não dá!

Marcelo: Dá, dá. Quatro e quinze então? Eu vou te deixar o endereço. Você vai descer do elevador no último andar, vai subir dois lances de escada e é logo ali em frente. Bem em cima, em cima mesmo!

Luciano: Quero ver hein?!

(1980, minuto 15:37 ao 18:57).

Nesse curto trecho identifico alguns pontos: as relações de Marcelo, menções à primeira esposa, que apesar de não ser citada nominalmente, em termos do histórico do personagem, refere-se à Eleonora; Referência direta a Ana, apesar de também não citar o nome, situa resumidamente como se relaciona com ela, contando ao amigo a dinâmica do segundo casamento. O papo até então, despretensioso dos dois, tem relação explícita ao todo do filme, inclusive ao título: “o convite” catalisador aparece aqui; Marcelo como um homem rico,

independente e visto como alguém de vida fácil e que só dá ordens; Menção à mãe, que terá melhor enfoque em *Eros*, e aqui, além de citada, aparece em cena conversando com Ana (Sandra Bréa) sobre problemas conjugais. É outro diálogo bastante esclarecedor pelo olhar de Ana a respeito de Marcelo e do casamento dos dois, também vou transcrever essa cena mais adiante; Marcelo se referindo ao endereço da *garçonnière* como um lugar “bem acima, acima mesmo” simbolizando o ponto mais alto não só de seus desejos, mas, sobretudo de sua personalidade, e ponto de ligação com outros filmes em que o topo também está presente, caso de *Eros* junto da relação com a mãe, filme sucessor desse, *Eu e Forever* – as montanhas e lugares para sua suposta imponência; e por fim o *jazz* como trilha sonora e ambientação do personagem em seu todo.

Falando de trilha sonora, os acordes sombrios e misteriosos de Rogério Duprat na abertura e ao longo das transições, o próprio *jazz*, em presença constante nas cenas das relações sexuais, faixas como *Goodbye* de Benny Goodman, *A Gypsy without a song* de Duke Ellington, como dois exemplos que serão resgatados em filmes posteriores. As faixas *St Louis Blues* de Louis Armstrong; *Black and Blue*, também de Armstrong; *I can't believe that you're in love with me* de Benny Goodman e Edmond Hall são executadas pela *Traditional Jazz Band*, novamente presente em um filme, firmando as colaborações de recorrência. A música clássica do quinteto de cordas - Opus 163 de Schubert, mesma trilha que ambienta o filme anterior – *O Prisioneiro do Sexo* - e o posterior – *Eros, o Deus do Amor*, e aqui novamente acompanha Ana em suas investigações emocionais, similar à narrativa anterior.

Curiosidade na ambientação sonora: enquanto Marcelo ouve *jazz* na companhia de Luciano e cria atmosferas para as suas aventuras sexuais com outras mulheres, Ana ouve o clássico erudito, cercada de livros, ambiente confortável e de aparente sossego interno-externo. Ana em sua postura reflexiva, quase meditativa, porém inquieta em sua incursão nos terrenos da contemplação, em busca de algum entendimento, imersa num eterno elaborar.

Dá para entender as intenções de Khouri colocar o macho em posição dominadora, até agressiva em algumas das tantas e prolongadas cenas de sexo, onde as mulheres são colocadas como simples servas para o prazer da dominância que recai sobre elas, e há poucas expressões de prazer feminino verdadeiramente convincentes. Ao final é evidente que são as mulheres que desbancam os homens dessa posição, e por meio da sutileza e da elegância, elas assumem esse posto e desestabilizam quem antes supostamente as dominava e controlava. Jogos de poder, pois não?! Dissimulação, falsa entrega, articulação, a mulher sedutora, que

sugere equívocos e é até subestimada, mas na virada de mesa puxa para si o controle, o domínio e alguns artifícios de resolução. Anita (Helena Ramos), a esposa de Luciano, paralela a Ana é o exemplo concreto.

Pode também, com bastante propriedade — e há muitas evidências que se sustentam —, ser apontado como uma espécie de sequência direta do filme anterior, *O Prisioneiro do Sexo*, outro título que alcançou certa receptividade de público e dividiu a crítica, embora com predominância de avaliações positivas. Num panorama geral, a narrativa está, novamente, no entorno das problemáticas conjugais de Marcelo e Ana.

Roberto Maya e Sandra Bréa reprisam os papéis quase com a mesma plasticidade e desenvoltura do anterior. Hipóteses de que esse título é fruto do sucesso do anterior com pequenas alterações de ritmo e linguagem, como uma tentativa de prolongamento. É ponto curioso de ser observado, dado o histórico das últimas produções da década anterior, em especial *Paixão e Sombras* e *As Filhas do Fogo*, títulos alternativos, de 1977 e 1978 respectivamente, cercados pelos receios de Khouri ter sua carreira precocemente prejudicada por conta de fracassos sucessivos. A década de 1980 levanta fôlego e aciona o início de outra fase em consonância com as anteriores: novos exercícios de câmera, roteiro, aparato técnico, mantidos a mesma temática, os mesmos interesses, só noutra roupagem.

Ana, porém, têm variações mais significativas em termos de expressão e postura, as mudanças nela são mais nítidas, quando vista como continuidade, dadas à passagem de tempo e a verbalização de um casamento de cinco anos, como a segunda esposa. Porém a conexão direta com as buscas, tentativas e angústias vistas no filme anterior estão também de volta em cena, com pontos de ligação em alguns diálogos, postura e expressão. Como nesse primeiro diálogo com Marcelo:

Marcelo: Algum curso novo?
 Ana: Não.
 Marcelo: Nenhum?
 Ana: Marcelo, por que a agressão?
 Marcelo: Agressão?
 Ana: Você sabe que é!
 Marcelo: Eu só queria saber se você está fazendo algum curso novo, de alto interesse espiritual e cultura, é claro!
 Ana: Marcelo, para com isso! Você sabe muito bem que... (Levanta e sai de cena. Há um pequeno corte e transição de cena. Na sequência o casal está na sala de estar, e é Ana quem tem iniciativa de tentar um diálogo).

Ana: A nossa vida não está dando certo. Eu não estou vendo saída. Nós começamos tão bem, parecia que havia tanto amor, parecia, hoje eu já não sei. Agora está tudo se destruindo, assim, sem nenhuma razão aparente. Pelo menos sem nenhuma razão concreta. Nós estamos vivendo de ironias evasivas, subterfúgios, agressões, é uma insinceridade total. Isso tudo parece uma encenação, essa casa parece um cenário. Eu queria saber o porquê! O que, qual é o motivo? Parece ficção, uma coisa surrealista!!!

Marcelo: Pelo o que eu sei os teus pintores preferidos são surrealistas, portanto a coisa não deixa de ter certa lógica.

Ana: E você qual estilo prefere? Pelo o que eu vi você é eclético, todos os estilos. Ainda bem que você herdou essa casa com tudo pronto.

Marcelo: Bom, se você quiser, nós podemos tacar fogo nela. Vai ser divertido!

Ana: Pelo menos seria uma solução. Marcelo, nós precisamos de uma solução. Se você quisesse sentar, examinar a situação, nós chegaríamos a uma conclusão. Terminar? Continuar? O problema é que você não fala, não decide. Eu fico esperando que algum milagre aconteça, que alguma coisa mude, que tudo volte a ser como no começo, aquela integração, mas agora estou vendo que nada vai acontecer. A gente precisa decidir, qualquer coisa é melhor do que viver nesse inferno. (Ana percebe Marcelo cochilando no sofá sem dar atenção ao que ela acabou de dizer. Ela baixa a cabeça, e corta, próxima cena).

(1980, minuto 28:02 ao 31:06)

Ana encara a nova tentativa de ajuste com o mesmo desejo apegado, também verbalizado no filme anterior, das coisas voltarem a ser como antes, e veja bem, não voltam! Ao mesmo tempo Ana permanece paralisada, pensando, e junto de Marcelo. É Khouri explorando as angústias, o ego e as emoções humanas num caminho bastante universal e amplo, que atravessa as relações conjugais, interpessoais e individuais.

Falando em Ana, Sandra Bréa foi uma das poucas atrizes a reprisar o papel de Ana, Vera Fischer assume o posto em algumas produções posteriores a essa. Ambas conseguiram imprimir características de relevância para a personagem, tais como: independência; conflito, em sua maioria vitorioso, acima do masculino; desejo de plenitude e contemplação; e principalmente a disponibilidade para os afetos, traduzidas na universal dinâmica do amar e ser amada. O trabalho de atrizes do calibre de Bréa, nem tanto o de Fischer, fortalecem hipóteses dos motivos de terem assumido Ana em mais de uma ocasião em galáxias distintas. A mistura do místico e do sensorial, é melhor absorvido por Vera, ao passo que imposição, olhar em rosto enigma, dicção e convicção são impecáveis em Sandra. Porém, nenhuma atriz tem nível equiparado ao de Lilian Lemmertz, embora ela não tenha interpretado nenhuma das

Ana's, o que é bastante sintomático para uma atriz com profundidade. Sobre isso são outras questões...

O rosto da segunda Ana de Bréa é enigmático, e dá pano para manga em termos de leitura subjetiva e interpretação nas entrelinhas, que vai da convivência a resignação, do comodismo à indiferença. Mas, como dito, por baixo das entrelinhas, no contorno dos fios que entrelaçam Ana e Marcelo - e as duas Ana's de Sandra Bréa estão diretamente vinculadas ao personagem masculino - enaltecem a ambientação metafórica pelos referenciais imagéticos, artísticos e bibliográficos (filosofia e psicologia dando um alô! Mais uma vez!), e denunciam que a profundidade dessa relação não é tão aparente. Daí a frase (epígrafe) de (Baruch) Espinoza (1632-1677) - filósofo de origem judaico-portuguesa, nascido nos países baixos e um dos precursores do pensamento no iluminismo, associado à epistemologia dos racionalistas – que abre o filme: “A liberdade é o reconhecimento da necessidade”.

Isso posto, a genialidade de Khouri ganha ainda mais evidência aqui, ao resumir todo o contexto de um filme numa única frase, fortemente ligada aos seus interesses, a sua estética e ao universo que vinha construindo até então, com a presença de dois dos personagens de maior recorrência, num filme de apelo popular, acessível nos níveis da distração e do entretenimento, ancorados em forte referencial teórico, bibliográfico, artístico e visual. Também não é gratuita a escolha da obra do surrealista René Magritte (1898-1967), os *Amantes II*, óleo sobre tela de 1928, estampada na abertura do filme com os créditos iniciais e ao que Ana está diretamente vinculada, aparecendo em cena folheando livros de Arte e sobre esse artista, e até verbalizando num diálogo com Marcelo, a estreita ligação de suas emoções com o movimento artístico.

É Ana em um terreno difuso, surreal, de sonho, em busca de compreensão, mas incapaz de tomar atitudes mais drásticas e definidoras, porque no fim, ela gosta e é atraída pelo universo de Marcelo, e traz consigo o seu próprio, com a diferença de ser mais disposto e disponível do que o do parceiro. Ana, todavia, tem um universo próprio e similar ao de Marcelo. Essas expressivas evidências já mostram a que veio o *Convite*...

Figura 20 - Sandra Bréa como Ana em *Convite ao Prazer*, 1980



Fonte: Fotograma do filme, minuto 1:33:54, acervo do autor.

E o filme, num todo, dá nova extensão e continuidade às tentativas do casal em sua manutenção afetiva, mas não é otimista, e o desejo de conexão integrada não é alcançado, e o casamento é apenas confortável, emocionalmente dependente, frio, cercado por formalidades, visões e ideais inalcançáveis, e aqui temos um ponto de ligação com *O Prisioneiro* e as hipóteses de continuidade. Ana e Marcelo estão presos um ao outro. A saída de Ana da casa de campo ao final do filme anterior se revela transitória, já que aqui ela está casada, sabe da existência do apartamento para as farras e distrações de Marcelo, vive uma vida confortável, expressa comodismo e certa indiferença, e ainda verbaliza que a relação de ambos é uma necessidade. Ana precisa de Marcelo, e Marcelo precisa de Ana. Essa afirmação funciona até a página dois, quase como uma justificativa da maneira que encontraram de manter essa ligação, ainda que ela soe como inadequada e bastante libertária, até certo ponto ausente de controle e bastante divergente do modelo das relações tidas como mais “naturais” e “corretas”. Cabe lembrar: estamos falando de início da década de 1980, onde muitos valores mais conservadores ainda encontravam dominância. Característica já vista nos experimentos da relação a três que se desenrola no filme anterior.

É nítida a postura de Ana como aquela que concede liberdades, tanto a Marcelo quanto a si mesma, faz concessões, tem uma leve inclinação servil, é excessivamente

disponível e permanece na clausura contemplativa numa eterna investigação de si mesma, ao tentar entender o que a relação de fato representa, e até onde a acessa nos termos da satisfação, e sem nenhuma surpresa, ela não chega a lugar algum, é inconclusiva e fica praticamente tudo como está. Dilemas burgueses. Acredito que seja por aqui que os caminhos de encontro e bifurcação nas buscas e desejos de ambos os personagens, mesmo com divergências psicológicas, indicam um único ponto: encontro e conexão, integração e segurança, a tal história dos universos particulares que dialogam e mantêm suas individualidades, e por fim, a tão desejada ascense. O diálogo de Ana com Eugênia (Linda Gay) a sogra, também contribui para esclarecer a posição e os desejos de Ana, sua visão sobre a relação e sobre o marido em si. A mãe de Marcelo se mostra categórica, até um tanto truculenta e demonstra não ter um vínculo lá dos melhores com o filho, é uma mulher de postura firme, pertencente à elite, fumante e bastante convicta. Transcrevo o trecho que reforça essas hipóteses e dialoga de frente com o perfil de Ana nessa narrativa:

Ana: Dona Eugênia está?

Empregada: Está sim senhora, eu vou chamar. Licença.

Ana: Oi dona Eugênia, tudo bem?

Eugênia: Até que enfim!

Ana: Eu sei que eu estou em falta com a senhora, mas é que não tem me sobrado muito tempo.

Eugênia: Nem tempo, nem vontade, não é? Aliás, eu dou razão a você. Que prazer tem em vir ver uma velha sem graça como eu? E se o meu próprio filho não vem...vamos para a outra sala. O Oswaldo piorou nesses últimos dias e a gente não pode deixá-lo sozinho. Eu acho que ele já está mais pra lá do que pra cá. (Para Oswaldo). É a minha nora Oswaldo, a mulher do Marcelo o meu filho, a Ana, lembra-se dela? (Um homem idoso - subentende-se que companheiro de Eugênia - com sinais de debilitado encara Ana, mas não responde. Pequeno corte, e elas aparecem em outra sala, já acomodadas).

Eugênia: Eu acho que posso adivinhar quase tudo o que você vai falar: que seu marido piorou, ou melhor, que vem piorando cada vez mais, aliás, ele nunca fez outra coisa na vida. Que você já se encheu, não sabe o que vai fazer. Adivinhei não?

Ana: Dona Eugênia, eu acho que eu vou deixar o Marcelo, mas queria antes falar com a senhora.

Eugênia: Comigo? Por quê?

Ana: Não sei. Eu queria saber o que a senhora acha.

Eugênia: Acho que é melhor para você e acho que é pior para você, as duas coisas. Solução não existe mesmo. O Marcelo é igual ao pai dele, eu não posso ajudar em nada. Não consegui dar jeito no pai, quanto mais no filho.

Ana: Quer dizer então que a senhora acha melhor deixá-lo?

Eugênia: Você é quem sabe! Não existe coisa muito melhor também, não se iluda. O fim, de qualquer jeito, é o mesmo com qualquer outro. Não vê eu com esse (apontando para o cômodo onde encontram Oswaldo), não queria ficar viúva e sozinha quando o outro morreu,

apesar de tudo o que ele me aprontou, e você vê, solidão a dois é ruim, sozinha também é ruim, tudo é ruim.

Ana: Às vezes a senhora parece o Marcelo falando.

Eugênia: É, Marcelo herdou os defeitos do pai e os meus também, hã, a família sempre caprichou nos defeitos. Ele ainda tem aquele negócio no meu prédio, no teto?

Ana: Uhum, tem!

Eugênia: Só o Marcelo para inventar uma coisa daquelas, só na cabeça dele. Não sei como você aguenta.

Ana: Mas não é esse o problema Dona Eugênia. É mais uma questão existencial.

Eugênia: Que existencial que nada, não me venha com essas coisas! É sem-vergonhice mesmo!!! Malandragem de homem! Existencial? Eles querem é pegar essas vagabundas todas. Farra, vadiagem, variação, é uma a cada dia! E elas devem adorar entrar naquele horror! Parece arte de americano. Você já esteve lá?

Ana: Já!

Eugênia: E não quebrou tudo?!!

Ana: Pra quê?

Eugênia: Pelo menos dava despesa e trabalho para ele. Eu sou assim! Um dia, corri atrás do pai dele e de uma vagabunda na rua de guarda-chuva na mão, eu queria matar!!! Mas ao sistema antigo, sem existencialismo! (Corte. Seguem algumas cenas na *garçonnière* com Marcelo e Luciano em festa com as mulheres. Volta para a sala de Eugênia e elas ainda conversam).

Eugênia: E porque você foi afinal, se não era para fazer um escândalo? Eu não entendo você. Você é rica, não precisa dele.

Ana: Acho que a senhora nunca vai entender mesmo. E é realmente difícil de entender. Eu acho que eu fui lá por curiosidade, revolta talvez. Eu não sei o que foi, alguma coisa me arrastou até lá. (A cena se desenrola na *garçonnière*, como uma lembrança de Ana sendo contada a Eugênia. Ela e Marcelo conversam).

Ana: E os livros Marcelo, onde é que estão? Você não podia viver sem eles...

Marcelo: É, não podia, mas ainda tem alguns espalhados por aí. (Ana percorre o cômodo, encontra uma pilha de livros, e pega o primeiro, onde se lê o título em plano detalhe: *Death e sensuality: a study of eroticism and the taboo* – Georges Bataille⁷⁵).

Ana: Eu fui até o escritório, mas você não estava lá. Aí eu decidi vir até aqui. Eu sempre tive muita curiosidade de conhecer esse lugar. Eu

⁷⁵ Bataille é um pensador do corpo, e referência constante no universo khouriano. Esse é mais um dos livros a ganhar plano detalhe e enfoque como complemento do discurso de uma narrativa. Simbólico que seja um dos livros do qual Marcelo não consegue viver sem, e mais ainda, ser o que desperta atenção de Ana; e ainda, esteja no apartamento onde os encontros casuais e de distração acontecem, o lugar das fantasias sexuais e predatórias de Marcelo. Também um lugar de morte, anestesia e vazio. A obra dialoga diretamente com outra do autor: *O erotismo*, em edição recente, traduzida para o português brasileiro, publicada pela editora autêntica em 2020. É nessa obra que Bataille nos apresenta sua visão acerca do erotismo cuja fusão é seu sentido último, para além da revogação dos limites, ou seja, qualquer semelhança com o cinema de Khouri não é acaso. A edição que aparece em cena, não traduzida para o português brasileiro, foi publicada pela editora americana *Ballantine Books* em janeiro de 1969. Na capa, um pedaço da pintura de Hieronymus Bosch, *The Garden of Earthly Delights* (1490–1510). Bosch foi um pintor proeminente nos séculos XV e XVI, sua obra flerta com o figurativo e imaginário, o que favorece associações fáceis com o surrealismo, por exemplo. A ideia de pecado e tentação aparecem em alguns trabalhos, bem como a complexidade e o obscurantismo da idade média. Associar Bosch, Bataille e Khouri aqui, me parece bastante pertinente. Bosch ao lado de Magritte iluminam Ana.

tive medo de atrapalhar, você deve estar esperando alguém, não? (Para Eugênia) Ele realmente estava esperando alguém.

Eugênia: E eu sou capaz de adivinhar como terminou essa situação toda. Vocês foram para a cama lá mesmo, para ver como era, se era diferente, se era mais excitante, essas coisas que nós sabemos, ou seja, aquela velha situação batida. Acertei, não?! (Tomando chá e comendo biscoito).

Ana: Acertou só metade. Nós fomos realmente, mas não aconteceu nada. Foi horrível! Nós sempre nos demos muito bem nesse sentido, e ainda é assim quando acontece, mas ali, foi terrível. (Eugênia balança a cabeça negativamente).

(1980, minuto 50:11 ao 59:17).

Três pontos se sobressaem nesse trecho: a dúvida de Ana voltada para questões mais existenciais, a linhagem da personagem fortemente ancorada na psicologia como já visto em outras; Apesar de toda problemática conjugal, as relações sexuais são satisfatórias e talvez esse seja o aspecto que dificulte o distanciamento, pois justamente por meio do ato sexual que o desejo de integração se torna possível, e essa é uma busca tanto de um quanto de outro. A diferença está no ponto de que Marcelo é compulsivo, escapa por meio do sexo pelo sexo, uma fuga para evitar encarar suas nebulosidades. Já Ana, se afunda em elucubrações, e anseia respostas que fortaleçam suas decisões, mas ela não sai do lugar. O pensamento se inclina ao decisivo, o emocional é passivo e acredita na melhoria por meio desses encontros pontuais; e por fim, a curiosidade de Ana com relação ao apartamento, que para ela é até natural, o que não é natural é sentir-se como uma das mulheres que Marcelo vai se relacionar casualmente. A maior questão para Ana reside na insegurança, no nivelamento de emoções, e ela não quer o casual, e resiste em identificar confluências e cumplicidade com Marcelo nesse campo. E aí o prazer do título também envolve Ana, uma experiência entre o carnal e o voyeur, e ela fantasia, e eis o motivo porque ela não quebra tudo e não faz escândalos. Ana revelada como um complemento evoluído de Marcelo, o feminino em ascensão, menos instintivo e animalesco do que o masculino. Em termos de prazer, as mulheres também fantasiam, e com bem menos previsibilidade do que os homens. É Khouri dando um *zoom* sobre as fraquezas e complexidades das individualidades humanas e como elas se propagam em conjunto. Um exercício interessante observar o filme por esse viés, e plenamente plausível e coerente.

Em posição oposta a Ana está Anita (Helena Ramos em interpretação - e única colaboração com Khouri - que hoje soa até um tanto caricata, mas é preciso enaltecer o simbolismo de sua figura como uma das musas de maior recorrência e destaque na cena da

Boca do Lixo, e sua colaboração com Khouri marca os privilégios que as atrizes tinham nos enquadramentos. É um papel de confronto, e entre closes e planos detalhe, a beleza de Helena é notável na galeria de atrizes com quem o cineasta trabalhou). Ela representa o lado conservador e normatizado, o papel da esposa dedicada, servil, alinhada a moral e aos bons costumes tradicionais e conservadores, é também ciumenta e controladora, justamente por desconfiar das tendências do marido às aventuras, a se deixar levar pelo ávido desejo de liberdade total, despida de qualquer responsabilidade, e isso aparece no arco narrativo de Luciano. É Anita quem confronta não só o marido Luciano, o amigo Marcelo, e também Ana. É ardilosa e arquiteta um plano para defender o casamento do modo como acredita. No confronto com Ana, numa tentativa de tirar satisfação, Anita se rebela e toma decisões, ao passo que Ana também se mostra mais decidida e conformada. O trecho do diálogo das duas no fim do filme é outro que merece citação pelos pontos que fortalecem a posição de Ana no que venho comentando até aqui:

Ana: Sente-se, por favor. Você quer tomar alguma coisa, um café, um refrigerante, um drink?

Anita (olhando a casa entre o desconforto e a curiosidade): Não, não. Não quero nada. Eu quero é...

Ana (interrompendo): Como é seu nome?

Anita: Anita.

Ana: Uhum...

Anita: Sou a mulher do Luciano, amigo do seu marido. Você deve conhecer.

Ana: Só de nome. São amigos de infância, não é?

Anita: É isso mesmo. Vocês são casados há muito tempo?

Ana: Cinco anos. Eu sou a segunda mulher do Marcelo.

Anita: Eu logo vi que você é muito moça para...sabe, isso piora ainda mais as coisas.

Ana: Piora o que?

Anita: Você sabia que o seu marido tem um apartamento, um apartamento desses para farra, e que agora, há esta hora, ele está lá com o meu marido, você sabia?

Ana: É claro que sei! Quer dizer, eu sei que o Marcelo tem esse apartamento e que está quase sempre lá, só não sei exatamente com quem e não me interessa.

Anita (espantada): E você não faz nada?

Ana: Ele está lá porque quer.

Anita: E você deixa? Você fica aí nessa calma, não toma nenhuma atitude...

Ana: Eu já disse que ele está lá porque quer.

Anita: Só que agora ele está levando o meu marido, e isso eu não vou deixar!

Ana: Eu entendo bem você, eu já passei por tudo isso.

Anita: Casamento é casamento. Amor é amor. Se alguém gosta de verdade do seu marido, não permite que essas coisas aconteçam e fiquem por isso mesmo.

Ana: Olha Anita, eu acho que eu gosto mais do meu marido do que você do seu. (Corte. Aparecem novamente as cenas da curtição de Marcelo e Luciano no apartamento com outras duas mulheres. Na sequência, volta para a sala onde as duas conversam).

Ana: Eu acho que cada um tem o seu problema, e o meu deve ser diferente do seu. Eu preciso do Marcelo, eu gosto dele como ele é, e eu tenho certeza de que ele precisa de mim.

Anita: Precisa de você assim, desse jeito? Ficando na gandaia naquele apartamento? Uma amiga me disse que aquilo parece uma boate!

Ana: Eu sei, eu já estive lá.

Anita: Você já esteve lá?

Ana: Já!

Anita (incrédula): E não fez nada?

Ana: Não!

Anita: Gente rica é assim mesmo, não tem moral! Sempre me disseram isso, agora eu vi que é verdade. Você está achando graça, agora estou entendendo, você faz as mesmas coisas que o seu marido e depois os dois se arranjam...

Ana (ofendida): Nós não temos mais nada a conversar!

Anita (levemente alterada): Pois não temos mesmo! Se você gosta de ser corneada pelo seu marido o problema é seu! Eu não vou deixar ninguém fazer isso comigo! E agora quem vai resolver as coisas de outra maneira sou eu! E avisa o seu marido para se afastar do meu!!! Luciano sempre foi o marido perfeito, bastou encontrar um homem como o seu para tudo isso acontecer!!! Eu estou avisando, hein?!!!

(1980, minuto 1:32:48 ao 1:38:34).

Mesmo em lados opostos e com visões divergentes acerca do matrimônio (e também das relações afetivas) as mulheres triunfam. Anita em sua dominância e com espírito vingativo acionado concretiza uma armadilha bem-sucedida que dá fim às noitadas e, subentende-se, também dá fim à amizade dos dois machões. Ana, por sua vez, presencia o retorno de Marcelo machucado, rosto inchado pelos socos que ganhou de Luciano, e inerte após as orgias vazias em suas recorrências sem grandes novidades. Sobre isso, Ormond, no mesmo ensaio, discorre uma visão interessante sobre o filme e merece menção:

Marcelo tem a esposa, inevitável Ana, com quem disputa o título de mias infeliz e neurótico. Por outro lado, a esposa de Luciano, Anita, dá uma de detetive particular e caça o marido por São Paulo. Quando encontra provas suficientes de que ele sublimou a paz conjugal no apartamento do melhor amigo, arma uma cilada. Entre um bacanal e outro, Marcelo e Luciano brigam, para Ana acabar vitoriosa. Ok, dessa vez as mulheres vencem. Diferente da falta de escrúpulos de *O Prisioneiro do Sexo*, arrisco dizer que *O Convite ao Prazer* não é um filme sórdido. Em nenhum outro, Khouri sugeriu tanto a homossexualidade latente de seus protagonistas quanto aqui. Fica quase claro que Luciano e Marcelo se desejam. Por outro lado, também fica entregue o quanto Marcelo é uma projeção do super-homem brasileiro, na fantasia de poder, carisma e indiferença, que como em um grupo de predadores divide a classe masculina entre os

que vencem muito e os que, vencendo pouco, se sentem derrotados e excluídos. [...] *Convite ao Prazer* é uma curtição, desfile de belas plásticas femininas e decorativas. [...] Dentro de um contexto maior, continua a ser um esforço reacionário, anacrônico [...]. Mas a Boca do Lixo, e Khouri naquele meio, sempre exploraram os aspectos mórbidos da personalidade humana, os impulsos autodestrutivos, a culpa e a ruína. Mesmo na comédia, a Boca era impiedosa. (2023, p. 51-53).

Embora seja um filme com protagonistas masculinos, ambientações essencialmente pertencentes a esse universo, são as mulheres, que de início eram vistas como desnecessárias, servis, viram o jogo e assumem a dominância e o controle. Ana e Anita são os pilares dessa desestruturação do masculino, cada uma em sua proporção e conjuntura. Tudo isso para dizer que, como não é novidade, ainda mais em se tratando de um filme com a presença de Ana vinculada a Marcelo, é o feminino desestabilizando o masculino em sua fragilidade e pequenez, apesar dos vínculos aparentemente instáveis, mas estacionados em convicções complexas, sempre direcionadas a uma busca que se revela inalcançável. Idealizações e a suposta ideia de segurança numa esfera sempre vulnerável sujeita a atravessamentos imprevisíveis. Cíclico, como as emoções, pois há o que não consegue ser justificado, simplesmente acontece, e são as escolhas que determinam os desfechos, ainda que sem uma dimensão completa das consequências.

As próximas Ana's, a dose tripla, também circulando Marcelo, o mesmo Roberto Maya mais uma vez no papel, dimensionam ainda mais o universo da personagem e escancaram as simbioses emocionais a que estamos sujeitos. Em *Eros, o Deus do Amor*, uma das Ana's, ainda não como segunda esposa, ocupa lugar de amante, que conduz todo o relato e tensiona as memórias de Marcelo. Essa será a próxima galáxia a ser investigada.

3.9 TRÊS ANAS EM EROS, O DEUS DO AMOR (1981)

“Será que o sexo é onde começa a filosofia?”. É com a epígrafe de Norman Mailer⁷⁶ (1923-2007) que Khouri abre sua obra mais inventiva até ali. *Eros* marca a ruptura com um esquema de linguagem, a inovação de pautar uma narrativa inteira em câmera subjetiva, atribuindo ao expectador à visão do protagonista, novamente Marcelo, cuja aparição se dá, principalmente, pela voz do ator e por vultos. Não vemos a expressão facial de Roberto Maya, reprisando o papel pela terceira vez sucessiva. Três é um número significativo em *Eros*, são três as Ana's, vinculadas ao personagem masculino, orbitando seu universo e fazendo contrapontos aos seus ideais, discurso e visões de mundo utópicas e narcisistas.

É essencialmente um filme de solos femininos, sob interpretação de estímulos, linguagem em turbilhão, a imagem como narrativa sem perda de unidade. Nessa obra, Khouri enaltece ainda mais sua pessoalidade e marca um registro único no cinema brasileiro. O elenco feminino numeroso é uma espécie de homenagem do cineasta às suas atrizes, em sua maioria já com algum título do cineasta no currículo, causou furor na época de lançamento. Segundo Selma Egrei, na longa e generosa conversa que me concedeu, sobre as filmagens de *Eros*, que marca sua quarta e última colaboração com Khouri, ela comenta:

...pelo fascínio que ele tinha sobre o universo feminino, e o fato de ser extremamente gentil, atencioso e carinhoso, quer dizer, diz muito né? E a figura da mulher, para ele, era uma coisa muito importante [...]. Nesse filme, ele quis fazer uma homenagem a todas as atrizes que trabalharam com ele. Esse foi o impulso, ele queria as mulheres todas que participaram do cinema dele, nesse filme [...]. O universo feminino era uma coisa dele, ele era, além de sedutor, sensual. E acho que ele buscava isso nas mulheres também e queria retratar, registrar esse lado sensual... A busca de um encontro amoroso, eterno com as mulheres. De um homem amante das mulheres. Sedutor e amante...,

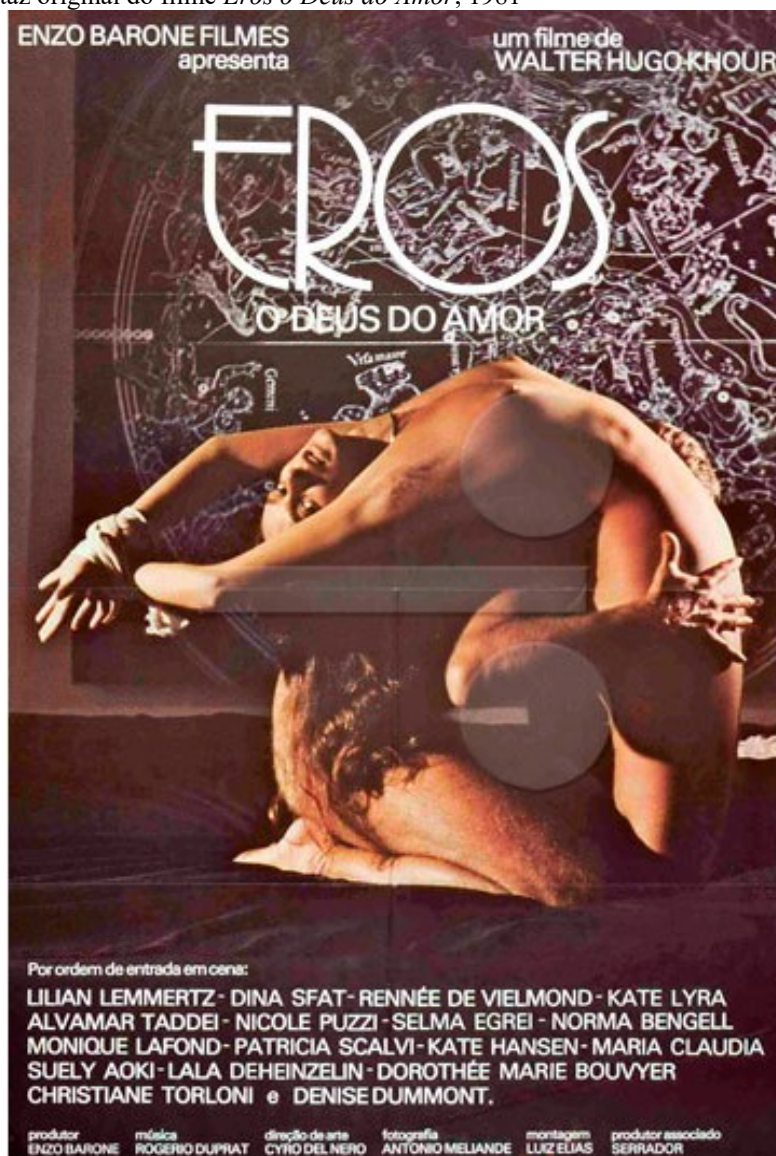
⁷⁶ Escritor e jornalista estadunidense, duas vezes vencedor do Prêmio Pulitzer. Ao lado dos também escritores Tom Wolfe e Truman Capote é considerado fundador do novo jornalismo americano, ou simplesmente escrita criativa de não-ficção. A frase usada como epígrafe não foi propriamente localizada, embora, dado o contexto, há aproximações com a ideia discutida no livro de ensaios críticos *The Prisoner of Sex*, de 1971 publicado pela editora Little, Brown & Company de Boston e ainda inédito em Português brasileiro. Ao longo dos cinco capítulos, Mailer analisa a segunda onda de forte manifestação do feminismo ao fim da década de 1960, início da de 1970, e critica textos e ideias de escritoras feministas e ativistas como Kate Millett. Mailer confronta visões reducionistas do movimento feminista sobre sexo, poder e literatura. Pelo tom provocativo e de engajamento com a teoria, Mailer e a obra contribuíram para intensificar debates culturais em território americano, e o autor apontado como uma voz de polarização e de forte contundência. Faz sentido no nome do escritor ser mencionado como epígrafe e estar entre os referenciais de Khouri, lembrando que o título do livro de Mailer, foi também título de um dos filmes de Khouri, embora lá, não se encontre qualquer menção explícita a essa obra, se há é de modo implícito e camuflado.

A primeira edição do livro na íntegra e no idioma original inglês está disponível em (*Internet Archive – open library*): <https://archive.org/details/prisonerofsex00mailrich/page/n9/mode/2up> Acesso em: 05/11/2025.

isso era o Khouri. Isso era o que ele buscava nas mulheres dos filmes dele. Um filme homenagem. (2024, trecho da entrevista a partir da transcrição de áudio).

Curiosidade: a cena em que Selma interpreta uma das amantes de Marcelo, uma dançarina que o seduz num misto de dança do ventre com sadomasoquismo, foi a cena escolhida que gerou um dos cartazes originais para divulgação do filme. Também de acordo com Selma, ela foi especialmente convidada por Khouri, para interpretar a Ana revolucionária, papel que, por imposição dos produtores, ficou com a atriz Rennée de Vielmond. Porém, a presença de Selma era indispensável e o papel da dançarina foi criado de improviso para garantia da atriz no filme. Um papel pequeno, sem fala, mas muito simbólico.

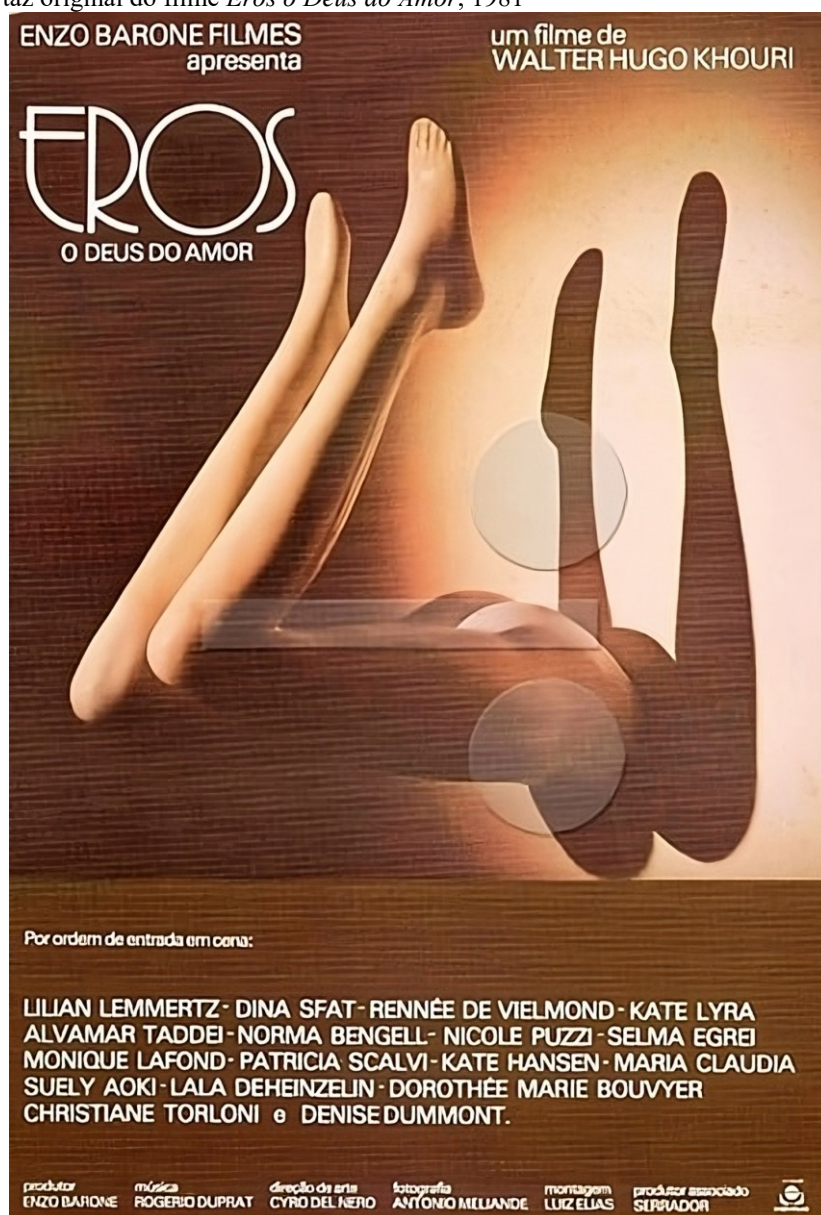
Figura 21 - Cartaz original do filme *Eros o Deus do Amor*, 1981



Fonte: Acervo cinemateca brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/cartazes/450504>

Com *Eros, o Deus do Amor*, Walter Hugo Khouri alcança um dos pontos mais sofisticados e autoreflexivos de sua obra. O filme é um mosaico, uma espécie de meditação fílmica sobre o desejo masculino, articulando fragmentos narrativos, memória e recorrências temáticas que atravessam toda a filmografia do cineasta. Nele, a personagem Ana — ou melhor, as três Ana's que o habitam — tornam-se, junto de Marcelo, o centro simbólico dessa constelação. Elas não são apenas três mulheres distintas; são três variações de um mesmo arquétipo, três traduções do feminino que, desde *As Amoras*, acompanha o percurso espiritual e erótico dos homens khourianos. E por sua vez, são as almas de seu criador.

Figura 22 - Cartaz original do filme *Eros o Deus do Amor*, 1981



Fonte: Acervo cinemateca brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/cartazes/451182>

Na abertura de *Eros*, além da epígrafe, o elenco feminino é apresentado por ordem de aparição em cena, Lilian Lemmertz abre e Norma Bengell fecha, duas das atrizes de maior recorrência, intercaladas com cenas que todas elas serão vistas ao longo dos 107 minutos de filme, e está posta a concepção do filme homenagem, muito embora não seja um filme de mulheres, mas sobre mulheres aos olhos de Marcelo, o personagem masculino de maior recorrência e o alter ego masculino. Nada mais do que a leitura do cineasta sobre o universo das mulheres pelo qual é fascinado. O monólogo de abertura na voz de Roberto Maya é também uma espécie de “carta de amor” a São Paulo, pano de fundo para os acontecimentos na narrativa de *Eros*, em consonância com os instintos sexuais e amorosos, memórias e inclinações do personagem. É também por meio de *Eros*, que Khouri explora mais uma vez, as nuances da personalidade de Marcelo. Sobre essa característica, cabe mencionar, o filme demanda análises que sobressaem Ana e recaem sobre Marcelo e sua personalidade, seu percurso na filmografia, bem como os aspectos de diálogo com alguns referenciais e elaborações da gênese do personagem à luz da filosofia, e encontra aqui, nessa obra, o ápice de sua expressividade e posicionamento em parte da filmografia. Sendo assim, acho pertinente manter a linha de raciocínio focada em Ana, de modo a não me ater tanto em Marcelo e nos meandros já discutidos a seu respeito. O trabalho de Renato Luiz Pucci Jr.⁷⁷, e a dissertação de Helena Maria Antonine Stigger⁷⁸ são exemplares nesse sentido.

Ana se fragmenta em três, essas Ana's funcionam como um espelho tripartido da obsessão de Khouri com o feminino que se relaciona com Marcelo — uma espécie de “trindade secular” que materializa o desejo, a memória e a idealização. Há a Ana da juventude pueril, a guerrilheira (Rennée de Vielmond) vinculada à pureza e à descoberta, a projeção da mulher ideal, uma concepção de um tipo de mulher associado ao místico, ao inexplicável com desafios de acesso, tendo muitos de seus aspectos associados à figura materna, ao complexo de Édipo e a iniciação. Uma Ana espectral, quase metafísica, figura que habita o imaginário masculino e o contamina desde a infância à idade adulta, na experiência do primeiro prazer – pelo olhar – que é muito atrativa, mas pouco ou não compreendida de imediato.

⁷⁷ PUCCI JR. Renato Luiz. **O equilíbrio das estrelas:** Filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

⁷⁸ STIGGER, Helena Maria Antonine . **Marcelo:** o imaginário burguês de Walter Hugo Khouri comunicação e psicanálise no cinema. 2007. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Área de concentração: Cultura Midiática e Tecnologias do Imaginário. Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4322> Acesso em: 05/11/2025.

Figura 21 - Renée de Vielmond como Ana em *Eros, o Deus do Amor*, 1981



Fonte: Fotograma do filme, minuto 25:19, acervo do autor.

A Ana amante interlocutora (Denise Dummont), que carrega o desencanto e a consciência de Marcelo ao acessar seu mundo de modo mais aderente e consistente, é a presença feminina que acompanha a narrativa em praticamente todo o filme. É a amante que ouve atentamente, como se buscasse melhor entender, e também acessar Marcelo, com quem acredita ter um futuro possível. É a única personagem em *Eros* com quem Marcelo atinge um nível de maior intimidade e transparência, a quase solidificação de um vínculo.

Essa Ana, assim como as Ana's de *As Amorasas*, *O Prisioneiro do Sexo*, *Convite ao Prazer*; e com nuances deslocadas no formato da relação entre os personagens em *Paixão e Sombras*, encontram confluência e o mesmo desafio: a conversão de Marcelo para uma postura mais humana nos relacionamentos afetivos, visões de mundo mais otimistas, e fortes inclinações argumentativas para as mudanças que anseiam, e assim o façam transitar para um lugar de segurança – emocional para elas, diga-se – com o rompimento total dos dias de sedutor e dos múltiplos casos com outras mulheres em relações casuais. O apartamento, a famosa *garçonnière*, colocada no alvo do esquecimento, a substituição para um lar concreto, na construção de algo substancial enquanto um casal. Tão logo se revelará uma ilusão, visto o caráter instintivo de Marcelo em conquistar outras mulheres.

Figura 22 - Denise Dummont como Ana em *Eros, o Deus do Amor*, 1981



Fonte: Fotograma do filme, minuto 1:54, acervo do autor.

Figura 23 - Christiane Torloni como Ana em *Eros, o Deus do Amor*, 1981



Fonte: Fotograma do filme, minuto 1:31:37, acervo do autor.

E a Ana jovem atriz de cinema (Christiane Torloni), - a última aparição quase no fim do filme, dentre o elenco feminino numeroso, num bar com uma apresentação da *Tradional Jazz Band*, o jazz na sonoridade - que também vai ocupar posição de amante num contexto fugaz, predatório e de distração, também como parte da busca de um encontro possível dentro de

uma normativa, daquele que persegue um ideário de fantasias e fabulações. Essa Ana provoca rupturas, liga-se ao lado sedutor e instintivo disparado em Marcelo. O encontro com essa última Ana, e o fato de ela ser atriz de cinema, estar atuando em um filme – leva Marcelo como acompanhante nas filmagens - e é no set, numa narrativa metalinguística, que ele defronta a junção de seu passado, suas memórias, vivências e iniciações. Ana o conduz a um filme, um filme dentro de um filme, dentro de outro filme.

O desdobramento da personagem em três corpos é mais do que um recurso narrativo: é uma tentativa de traduzir cinematograficamente o próprio processo de erosão de uma identidade, da afirmação de uma identidade, e de ruptura inclusive. Em cada uma dessas mulheres, há um eco do olhar do cineasta sobre o amor — um amor que não encontra suficiência no corpo, tampouco encontra transcendência, e aí reside a busca insistente, incasável e reflexiva numa elaboração eterna. Complexidades psicológicas.

A multiplicidade da personagem é, portanto, também a multiplicidade de Khouri. A angústia é o sentimento transposto em método, e o amor é o labirinto por onde o espectador transita ora como cúmplice ora como *voyeur*. *Eros* é o ápice desse labirinto em *looping*: um filme que não busca uma resolução, um filme que não tem uma resolução, apesar do contínuo movimento de projeção e recuo, de fascínio e impotência, de busca e concretização de seu personagem central. As três Ana's são projeções desse mesmo jogo — elas orbitam em torno de Marcelo, o protagonista, mas também o desnudam, o dissolvem, até que reste apenas o vazio que o desejo deixa, e o desejo é inerente a Marcelo, o vazio pertence a Marcelo, e o filme é, antes de tudo sobre Marcelo, logo também sobre o próprio Khouri e suas projeções - ânima e animus.

Do ponto de vista visual, Khouri acentua esse esvaziamento por meio de uma estética de quase clausura. O filme alterna interiores com poucas externas, iluminados com cuidado pictórico, longas pausas que fazem da fala um ruído residual, a voz de Roberto Maya dá ambientação e julgamos o personagem pela voz, junto das expressões das mulheres, dominantes no enquadramento da cena. O erotismo é contemplativo, com momentos explícitos; e a premissa que prevalece é a de que o olhar é que toca, não o corpo, a câmera subjetiva, pela perspectiva do espectador a quem o filme se destina, evidencia essa ideia. Nesse ambiente, as três Anas parecem flutuar entre a realidade e a projeção, a lembrança, fortemente ancorada numa memória de definição, e até sugestões ao delírio fantasiante, uma

fuga da realidade por meio dos prazeres e do gozo. O desejo é simultaneamente o impulso vital e a ruína de Marcelo.

A multiplicidade de Ana dialoga com o conceito de “tradução infinita” proposto por Julio Plaza⁷⁹ — a ideia de que toda tradução é um processo que nunca tem fim, um contínuo deslocar-se de sentidos e formas, passível de reformulações, cada Ana opera num sentido, num eixo, numa matriz dos complexos de Marcelo. Ana é isso: um signo em movimento, constantemente reescrito pelo olhar de um homem, dentro de um período específico e contextual. Em *Eros*, ela não é apenas personagem, mas todo um conceito, a tradução do feminino na obra de Khouri, a ânima de Khouri — fragmentada, refletora e reflexiva, e também inacabada, sem solução.

Eros, o Deus do Amor é o espelho onde Khouri contempla a própria falência do desejo. Ana, em suas três versões, simboliza a tentativa de recuperar algo que se perdeu — talvez a própria crença no amor como redenção. A conclusão: o que resta é a consciência melancólica da impossibilidade da realização emocional e o estado de angústia permanente, ainda que se busque o oposto.

Em entrevista a Susana Schild e José Carlos Avellar, na edição do Jornal do Brasil, edição de 21 de fevereiro de 1982⁸⁰, cuja matéria celebra estreia tardia de *Eros* no Rio de Janeiro, a matéria seguida da revista tem como título: “*Walter Hugo Khouri 51 anos, 30 de cinema, 20 filmes e um personagem: “O Marcelo de Eros, de um certo modo, sou eu”*”. Nessa entrevista, bastante esclarecedora a respeito da concepção do filme, Khouri, ao responder as perguntas, comenta:

Não, não é uma pessoa comum. Num certo sentido, digamos assim, a síntese de Marcelo sou eu. É óbvio. Sou eu, talvez o que eu seja, o que eu quero ser ou o que de repente eu sinto, ou o que eu não ponho para fora. Só sonho no filme [...]. E depois são as minhas experiências, as vivências de outras pessoas. No caso do Marcelo, eu estou percebendo, e inclusive estou um pouco preocupado, é até inútil negar, ele é uma coisa minha. E está num impasse, não consegue se resolver. Eu cheguei ao ponto de eliminar até o ator para tornar mais pessoal a coisa. É uma coisa tão minha que não pode nem haver ator, porque um cara iria atrapalhar. Pode até parecer uma coisa narcisista, mas não é. Eu eliminei o ator simplesmente porque as mulheres dizem que se tivessem que descrever o rosto dele não saberiam, porque ele realmente não tem face. Ele está cada vez mais perdendo qualquer tipo de consciência. Uma vontade de ascese, de subir, de escapar do

⁷⁹ PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁸⁰ Entrevista na íntegra disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pagfis=65208 Acesso em: 08/11/2025.

mundo, de fugir. O Marcelo é profundamente angustiado. Aliás, o problema dele é a angústia [...]. Nunca premedito meus personagens, eles nascem de dentro de mim, por isso acredito que sejam uma extensão minha. [...] Vi que Marcelo é um personagem sem solução, mas não sei se ele não faz nada para mudar, será que não faz? Neste filme, os deuses dele estão indo embora. Aliás, uma das frases que eu ia usar como epígrafe – eu gosto muito de epígrafes – é aquela velha história do Rilke: “se os meus demônios me abandonarem, os meus anjos vão embora também”. Na cena de *Eros* em que ele se lembra da frase de Platão, é uma justificativa que ele se dá. Platão diz que se deve amar todos os corpos belos e que o erotismo é uma forma de transcendência. Então ele acha o que está procurando. Ele diz: Eu vou transcender! Platão diz que a beleza de todos os corpos é igual, e Marcelo diz: vou amar todas as mulheres [...]. Quer dizer, a postura dele não é exatamente a minha. Eu não tenho o mesmo cinismo, nem sou tão predatório assim. De repente, talvez, eu gostaria de ser assim. Agora, eu nunca botei o Marcelo como herói, disso eu tenho certeza. Com a idade ele se tornou até mais predatório, e para representar essa violência eu coloquei o urso no filme, que está acorrentado, preso. A prisão dele, é a violência dele! [...]. (Perguntado sobre as mulheres e o relacionamento com as atrizes, Khouiri responde): Por incrível que pareça eu me dou otimamente com as minhas atrizes. Às vezes tenho brigas sim. A Lilian Lemmertz é uma pessoa com quem já briguei muito, até violentamente, a ponto de a equipe pensar que o filme havia terminado. Em *O Desejo*, por exemplo, tivemos bate-bocas terríveis. Depois a gente continuava normalmente. Praticamente todas as atrizes com quem trabalhei, aceitam fazer o filme até sem ler o roteiro. *O Desejo* foi feito sem roteiro. A Lilian entrou no filme sem saber o que ia fazer. Inclusive ela é muito crítica comigo. Acha que as minhas histórias são uma droga, ela acha, e já declarou isso, cansou de dizer que eu sou o melhor diretor e o pior escritor. Eu gosto das minhas atrizes, tenho uma afetividade enorme por elas. É uma contradição, não sei até onde o Marcelo tem afetividade [...]. Será que não usei o cinema como recurso para chegar ao que Marcelo está procurando com o *Eros* – esta ânsia de viver, que não é só sexo? [...] Cinema para mim é uma forma de sobrevivência não física. Jamais encarei como “é preciso ganhar dinheiro com um filme”. O que está no filme é verdadeiro. Pode ser um *puzzle* que ninguém está interessado em resolver, mas é verdadeiro. Eu acho que com a idade, por isso quero terminar com Marcelo, que é um peso muito grande, eu vi que eu lido comigo, que eu não me resolvo. Estou falando o mais sinceramente possível. (1982, Jornal do Brasil, caderno b, p. 6).

Ao analisar o filme pelo viés de possíveis visões de mundo, das relações e dos vínculos afetivos como parte de uma busca, de fato, a filosofia encontra terreno substancial para desenvolvimento de suas teorias, e formulações retóricas acerca do corpo, do gozo e da manutenção utópica de um estado de êxtase permanente. Filosofias do corpo e de um tipo de amor à luz do pensamento khouriano.

Bastante complexo e desafiante dado à personalidade do autor e toda sua bagagem em anos de cinematografia, *Eros* é o resumo contundente. Ana, por sua vez, quando vinculada a Marcelo, está em oposição, assume o posto de contestadora das ideias, ao mesmo tempo em que as ilumina por outras perspectivas. Contesta, de modo até lascivo, entre voyerismo e perversidade, as experiências que Marcelo teve com as mulheres anteriores a ela. Já quando sozinha em uma narrativa, assume o lugar do masculino em termos de extensão de seu criador, logo um alter ego, a ânima como recurso de expressividade.

3.10 ANA EM AMOR ESTRANHO AMOR (1982)

Vigésimo filme dirigido e roteirizado por Khouri e primeira parceria com o produtor Aníbal Massaini Neto. Inédito no quesito roteiro, pois nele Khouri explora pela primeira vez um fato histórico como pano de fundo: o golpe do estado novo e a república do café com leite ambientado numa São Paulo dos anos 1930. A produção contou com nomes de peso da época como Tarcísio Meira, Vera Fischer, Mauro Mendonça, Íris Bruzzi e a então estreante atriz Xuxa Meneghel. Foi bem recebido, sucesso de público e crítica, o que permitiu a Khouri continuar seu trabalho de retomada de uma boa relação e receptividade do público, iniciado com o sucesso do filme *Convite ao Prazer* (1980) atraindo bons números de bilheteria. Posteriormente, porém, *Amor estranho Amor* sofreria embargos e disputas judiciais para suas distribuição e comercialização, ficando mais de quarenta anos sem que sua exibição fosse possível, o motivo: Xuxa Meneghel.

À época de lançamento do filme em VHS, em meados dos anos 1980 a atriz já havia iniciado a construção de uma carreira bem-sucedida como apresentadora tendo como principal público o infantil. No filme Xuxa interpreta Tamara, uma jovem vinda do interior de Santa Catarina para ser dada de presente para um importante político numa festa no bordel onde a história se passa e Ana (Vera Fischer) é figura de influência, destaque e potência entre todas as prostitutas, pois é a única com exclusividade e melhor remunerada.

O conflito da imagem da atriz em seus trabalhos anteriores, com a imagem da apresentadora e já então nomeada rainha dos baixinhos gerou mais do que desconfortos, falsas especulações e muita polêmica. A famosa e deturpada cena de Xuxa com Marcelo Ribeiro, que interpreta Hugo, o filho recém-chegado para encontrar a mãe, Ana, vivida por Vera Fischer, sofreu com distorções, desvios de contexto, divagações desproporcionais completamente contrárias às que o filme se propunha apresentar e discutir. Uma problematização desnecessária que visava preservação de imagens e lucros em potencial, uma vez que o cartaz original foi alterado, com a inserção da imagem de Xuxa nua numa foto junto com parte do elenco, estratégia que visava maior apelo comercial, logo, também almejando vendas pós-exibição nos cinemas e se beneficiando do sucesso que a apresentadora já havia conquistado.

O filme foi tirado de circulação, tendo suspensa sua comercialização e qualquer exibição pública proibida, tornando-se alvo fácil de hipóteses, oportunismos e fofocas, ganhando até a alcunha de pornográfico. O que seguiu foi uma espécie de silenciamento e tentativa de apagamento de uma obra artística histórica e relevante.

Figura 24 - Cartaz original do filme *Amor estranho amor* para exibição nos cinemas, 1982



Fonte: Acervo Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/cartazes/451170>
Acesso em: 11 ago 2023

Foi somente em 2019 que Xuxa, no alto de sua maturidade suspendeu os acordos e financiamentos judiciais e a obra pode ser finalmente reexibida e ter a oportunidade de novas leituras, olhares e análises, inclusive os da própria Xuxa. O Canal Brasil, da rede de TV por assinatura, incluiu em sua programação a exibição inédita do filme na televisão em versão restaurada e digitalizada em alta qualidade. Muitas matérias ganharam luz, e o nome de Khouri voltou à mídia e à imprensa com mais força e merecimento.

Por ser vista como uma obra de destaque em sua filmografia, análises e comentários lúcidos de críticos e jornalistas, foram dedicadas em prestar esclarecimentos frente a todos os acontecimentos que o filme desencadeou, sendo ele próprio, o filme, um dos mais prejudicados, principalmente em termos financeiros, uma vez que a produção teve custos altos e esperava maiores projeções e reconhecimentos após sua exibição nos cinemas. O que se viu foi um arquitetado jogo de interesses onde a arte saiu para escanteio.

Figura 25 - Cartaz do filme *Amor estranho amor* alterado para divulgação e vendas no formato VHS, década de 1980



Fonte: <https://extra.globo.com/famosos/noticia/2023/07/cartaz-de-amor-estranho-amor-foi-modificado-apos-sucesso-de-xuxa-na-tv-veja-outras-curiosidades-do-filme.ghtml>
Acesso em: 11 ago 2023.

Em seu livro de memórias, Xuxa, ao comentar de sua contribuição para o cinema nacional em decorrência do sucesso estrondoso de filmes destinados para o público infantil, então seu público cativo, ela comenta:

Antes disso, em 1982, fiz um filme a pedido do Pelé, *Amor estranho amor*, do Walter Hugo Khouri. Apesar de ter Tarcísio Meira e Vera Fischer, odiei fazer. Foi uma experiência péssima. Cedi ao pedido do meu namorado da época e desde então aprendi a respeitar minha

própria vontade. Tanto que, vira e mexe, ficam falando desse filme. E acho que as pessoas não devem nem ter visto, para inventar tanta bobagem. Depois disso, só fiz filme para crianças, que era o que eu realmente amava fazer. O Walter foi um cineasta premiadíssimo. E tem gente que, quando quer me atacar, fala desse longa como sendo um filme pornô. Nada a ver! Como a maioria das pessoas nem o viu, vou contar a sinopse: eu faço o papel de uma menina de quinze anos que foi comprada no interior do Sul para ser dada a um político, pois a personagem “continuava virgem” por ter o hímen complacente. É uma história fictícia sobre uma garota que acabou vendida para um prostíbulo, o que, aliás é um problema muito atual... o número do tráfico de meninas e meninos para exploração sexual é enorme no nosso país. E é CRIME. É a realidade de milhares de crianças e jovens, mas não a minha. Aquela era uma obra de ficção. E de onde veio tanto falatório? De uma cena recorrente nos filmes do Walter, na qual o filho se apaixona pela mãe (no caso, interpretada pela Vera Fischer). E da cena comigo, claro. Nessa história, o filho vivia com a avó e depois de anos foi visitar a mãe, que era a preferida do prostíbulo. Ela o escondeu em seu quarto, para protegê-lo do assédio das outras moças, e minha personagem o achou e tentou seduzi-lo. Uma cena de um filme para adultos, entre um menino de treze anos e uma menina de quinze. Assistam ao filme. E não deixem que o mais importante dele se perca: que é necessário combater o crime de aliciamento sexual de menores para a prostituição, não importa se o sujeito é poderoso, se tem dinheiro, se é conhecido... é CRIME. Proponho a todos que, ao falarem desse filme, coloquem ao fim: “se vir ou vivenciar algo parecido, denuncie”. Esse debate, as denúncias, isso sim é necessário. (2020, p. 115-116).

Em nota do editor no livro de memórias de Xuxa há menção aos prêmios que o filme recebeu no festival de Brasília e prêmio Air France de cinema. Em ambos, Vera Fischer foi premiada como melhor atriz, e Xuxa venceu como atriz revelação mirim no prêmio Air France de cinema. (MENEGHEL, 2020, p. 116).

É louvável que a própria Xuxa reconheça a importância da obra e incentive, além de seu público fiel, que outros, incluindo quem a ataca, veja o filme. O caminho viável para desmistificação da narrativa paralela criada em cima da obra, é exibindo e reexibindo a fim de que ganhe alcances e outros horizontes de leitura. E de fato acredito que o espectador atento e despido dessas contaminações, tenha seus próprios filtros e conclua que todos os adjetivos pejorativos atribuídos ao filme reduzido à cena em questão em nada são compatíveis e em nada agregam ao marco que representa na filmografia de Khouri, muito ao contrário, limitam e fogem completamente da trajetória construída pelo seu criador.

A leitura e visões de Xuxa a respeito de *Amor estranho Amor*, ainda que válidas, são limitadas e também deturpadas. O que ela menciona como tráfico de crianças e adolescentes,

não é nem de longe a discussão do filme, tanto que em nenhum momento há menção explícita de que ela tenha quinze anos ou que tenha sido “comprada”, ou que existam trâmites burocráticos e clandestinos do tráfico de pessoas para fins sexuais, pelo contrário, subentende-se que todas ali são mulheres em busca de condições favoráveis, remuneração alta e dispostas a sacrifícios por certos luxos. Escolhas feitas em livre arbítrio ou única solução possível frente aos atributos que estavam ao alcance, apesar das consequências e privações às quais todas são impostas. Estamos falando de Brasil em 1930, a condição da mulher nessa época deve ser levada em conta, ainda mais no meio onde elas estão inseridas na narrativa do filme.

Delicadamente Khouri sugere essa via de interpretação, não por meio de texto ou de diálogos suplementares, mas sim por meio do uso objetivo da imagem, na captação de emoções como o olhar ganancioso e inescrupuloso de uma, o jogo de cintura de outra, ou ainda o choro e angústia de mais uma. No caso de Tamara, interpretada por Xuxa, há sim, menção de que é uma garota jovem, ambiciosa, vinda do Sul em busca de melhores condições de trabalho e dinheiro, quer subir na vida, pretendendo inclusive trazer a família para perto, inserir o irmão advogado em círculos mais oportunos, usando de toda beleza, dissimulação e jovialidade ao seu favor, além de suas características especiais: o hímen complacente, características citadas em cena por volta do minuto 37:05 da narrativa. Não demora muito para que as lentes de Khouri e a narrativa nos apresentem a contextualização da personagem e sua chegada promissora ao bordel, sendo cogitada como a próxima figura a ter regalias e certas exclusividades, ou nas palavras de Laura (Íris Bruzzi) a cafetina e administradora do bordel, “já tenho planos para você” (minuto 31:05), o que a coloca diretamente como rival de Ana, tudo isso em meio a um momento delicado e de definição, que coloca em jogo o futuro de todas ali, onde abrir mão de privilégios e boas posições não é opção considerada.

Ser dada de presente para um político influente é a resultante estratégica a qual as prostitutas estavam submetidas e tinham um papel determinante nos círculos políticos, afinal estamos falando de uma obra de época, num retrato social, embora fictício, ancorado em referenciais históricos. Um bordel de luxo numa São Paulo dos anos 1930 com a república do café com leite e um golpe de estado iminente, resultando no que viria a ser um dos governos da era Vargas, como pano de fundo.

A pauta levantada por Xuxa é relevante, mas não é completamente aderente ao conteúdo do filme, diz mais sobre a figura da apresentadora defendendo uma causa usando

sua imagem e seu trabalho como propulsores dessa discussão, na qual ela se insere com argumentos não muito sólidos e defende com veemência.

Assim como Tamara, a posição de Ana dentro do bordel vai se revelando durante todos os 120 minutos de filme. Ana também se mostra como uma mulher ambiciosa, que migra de Santa Catarina para São Paulo também em busca de condições favoráveis e da vida que considera justa e usufrui de sua beleza para atingir objetivos particulares. A chegada de Hugo, trazido do interior pela avó e entregue novamente a Ana, com poucas roupas e uma carta, reivindicando maiores contribuições em dinheiro para a criação do menino com a mãe ausente. Nessa sequência sabemos que Ana não tem boas relações com a mãe, que nunca a perdoou pelas escolhas profissionais, e mantém contato por interesses monetários. Esse conjunto de fatores reforça a inquietação de Ana e reforça também seu desejo por mudanças, considerando sua vontade, mostrada com evidência, da permanência do filho ao seu lado, porém em condições ideais, e não naquele lugar “onde ninguém vale nada” (minuto 1:04:42) do qual ela deixou de gostar. Seja pela exclusividade imposta por Dr. Osmar Paz (Tarcísio Meira), um político com nuances corruptas e sede de poder e à frente de um plano para chegar à presidência do país, adepto de alianças e conchavos com benefícios de mão dupla, inerentes ao meio político, porque quer experimentar outro modo de vida. Ana é colocada num ambiente de exclusividade - e como prostituta a participação da mulher em círculos político social definidores, sua articulação é nítida, num movimento de concomitantemente alcançar seus objetivos pessoais, independência e, sobretudo liberdade, ainda que falsamente submissa a um “contrato”, a um “acordo” de exclusividade. Ao fim, veremos que a subordinação feminina não é completa, está mais para um artifício dentro do jogo de sedução e poder. Nesse sentido Ana, entre todas, tem expressão de grandes alcances.

Queixas e insatisfações em relação a dinheiro, quando fala ao filho “sempre a porcaria do dinheiro” (minuto 1:05:25) como determinante para se conseguir chegar a algum lugar ou alcançar status, mostra Ana consciente da sua condição. Há nela o desejo nítido de uma transformação radical de vida com a aquisição da casa própria, exigência feita a Osmar, que parece ambicionar bem mais do que isso a amante. “Se eu conseguir pagar um sobradinho no Paraíso até o fim do mês já me dou por contente” (minuto 51:32), diz Ana a ele. A relação dos dois é vista como confortável para ele, detentor de poder, mandos e desmandos, Ana como a figura resignada, ainda que não completamente submissa, está mais para cúmplice e aquela que também faz exigências e é parcialmente atendida em suas reivindicações, apesar

da insatisfação com a vida que leva. Há no olhar de dessa Ana a expressão da busca por um sentido, por uma satisfação de maior alcance e a vida digna ao lado filho, “mas não aqui, você não pode ficar aqui, eu tenho que ficar e eu vou ficar, eu vou até o fim” (minuto 1:44:46), referindo-se ao bordel como local inadequado para a vida de mãe e filho, de modo livre e independente. No bordel, propriedade herdada por Osmar, subentende-se que majoritariamente mantido por ele, é local não só de festejos, mas onde também se desenrolam todas as suposições, discussões e maquiavelismo cívico acompanhados com benefícios e prazeres, um ambiente onde Ana circula com desenvoltura, embora não plenamente confortável. Um ambiente corruptível por onde circulam corruptos e corruptores.

Figura 26 - Vera Fischer como Ana em *Amor estranho amor*, 1982



Fonte: Fotograma do filme, minuto 43:25, acervo do autor.

Desde a sua chegada, a presença do menino inquieta e atiça as moças da casa. A beleza pueril de Hugo é magnética aos olhos das mulheres, no lugar onde, segundo uma delas “só vem gente horrível, uns velhos decrepitos, só isso. Aposto que você nunca fez, mas eu sei

que vai gostar” (minuto 44:37) desperta também impulsos à iniciação sexual quase consumada com duas das moças que tentam investidas até abusivas, diante da perda quase necessária da inexperiência do garoto, que segundo a avó, em tom reticente na carta entregue à mãe, já pratica certas “sem-vergonhices” (minuto 18:38).

Ana administra a chegada do filho e suas condições de incerteza com a firmeza e segurança das mulheres independentes. É bastante consciente a respeito do papel que desempenha nas relações de estreitamento político e diplomático e parece saber com propriedade o que é necessário ser feito a fim de que seus objetivos como total independência e controle de vida, liberdade e aquisição de posses sejam atingidos. A saída do lugar onde vive do modo como vive e da posição que ocupa no bordel é traduzida em inquietação da personagem, a qual Vera Fischer imprime sutilezas e explora gestos e olhares que agregam a essa Ana alguém segura de si, ainda que não completamente satisfeita e feliz. O desconforto e uma inquietação crescente são diluídos em atitudes assertivas e posicionamentos diplomáticos, e a beleza e feminilidade como uma das maiores armas para nivelamento, sutil de fato, às figuras masculinas.

Essa Ana é resignada e disposta a sacrifícios compensatórios num futuro de médio e longo prazo. Ana, ao lado de Laura, simboliza a figura feminina como importante elo de apaziguamento em situações caóticas e favoráveis a negociações, ainda que para isso necessitem usar o corpo, o sexo, e a beleza como moedas de troca, acima de tudo num ato político. Diferente de Ana, Laura não tem a mesma beleza, mas é dotada de flexibilidade, experiência, perspicácia e traquejo ao conduzir e também manipular situações adversas e intuitivamente prejudiciais caso não bem conduzidas. Ainda assim Ana exerce poder pela postura imponente, pela sedução silenciosa e a capacidade de manipular as figuras masculinas com o olhar, como visto em uma cena onde Osmar é questionado sobre uma decisão que precisa tomar, e muda de comportamento, transferindo a decisão para outro homem, ao encontrar o olhar incisivo de Ana. O olhar e o rosto de Ana em *Amor estranho Amor* são de imposição, de controle, uma esfinge contemporânea que não mostra facilmente suas vulnerabilidades e age mesmo diante de desconfortos e angústias. É um olhar que comunica, dialoga e direciona intenções.

Filmado no popularmente conhecido Palácio dos Cedros, uma mansão histórica e hoje espaço para eventos variados, construída no início do século XX na Rua Bom Pastor,

800, no bairro do Ipiranga em São Paulo, pertenceu à família Jefet, de importante renome e contribuição para o desenvolvimento econômico da cidade, especialmente do bairro onde a residência está localizada. A arquitetura da mansão se assemelha a um castelo no estilo renascentista com detalhes e decorações numa mescla do estilo barroco, oriental e clássico. A locação serviu perfeitamente à ambientação prevista por Khouri, e elevam, mais uma vez o requinte e estilo plástico visual de seus filmes.

Amor estranho Amor, antes de tudo, é um filme de memória. O retorno de um Hugo (Walter Forster) idoso a casa, agora de sua propriedade onde a mãe viveu por muito tempo e onde ele passou um dia, rememora a preponderância do afeto, à revisão de memórias e emoções e vai além, sugere o processo de iniciação de Hugo, não unicamente sexual, mas de vida, de ampliação e conhecimento do mundo adulto. Em mais de um diálogo Ana se refere a ele como um quase homem, e que, portanto, precisa entender e aceitar “o modo como as coisas são” (minuto 1:44:31 e 1:45:46), e que não são propriamente as vontades e desejos nossos únicos guias. É Ana em seu papel fundamental quem de fato inicia Hugo, e é através da chegada inesperada dele ao bordel que o descortinar de uma nova configuração se instaura. E numa leitura possível, é nesses meandros e contato com o ambiente onde a mãe vive e trabalha, os políticos com quem estreita relações nas quais Hugo inconscientemente é incluído, cito a cena quase ao fim do filme, após o golpe de estado ser anunciado e todos os planos serem refeitos, inclusive os de Ana. É nessa cena que podemos ver a troca de olhares e a resposta monossilábica de amplitude de Ana dada ao Dr. Itamar (Otávio Augusto), político influente e aliado aos políticos do golpe, logo com boa posição e interessado em Ana, que vê, após a fuga de Osmar para o exílio voluntário, a oportunidade de estreitar relações com Ana, com quem comenta da ocasião de, anos atrás, ter visitado o bordel pela primeira vez, quando ela era uma recém-chegada (ponto de ligação com a personagem Tamara de Xuxa) e que “encantou a todos com seu jeito” (minuto 1:54:52). Ana por sua vez assente com um leve balanço afirmativo com a cabeça e diz que “lembra muito bem” (minuto 1:55:01) da ocasião, e sorri contidamente, com olhos fixos no homem. É nessa cena que se infere que Ana garante seus privilégios futuros, gozando de uma boa posição, estratégica no meio, que poderá dar garantia aos seus planos e desejos de futuro. Não fica claro, a partir desse desfecho o quanto Ana desgosta do pouco poder que sabe do qual é detentora, frente a sua capacidade de influenciar decisões e contribuir de algum modo tanto com avanços políticos quanto de seus interesses individuais. O que é evidente é seu desconforto com a necessidade da partida do

filho de volta para a casa da avó. Está lá, nessa despedida, o olhar angustiado de quem queria que as situações tomassem um rumo diferente, frente à necessidade de concessões e coragem para seguir determinada aos alcances almejados.

Não à toa, o retorno do Hugo idoso ao casarão como proprietário e ministro, prestes a fazer a doação do imóvel para que ali seja instalado um centro de cultura, infere a nós espectadores que Hugo foi bem-sucedido no âmbito político e de algum modo rememora a presença forte e marcante da mãe como aquela responsável por algumas de suas descobertas e entrada na vida adulta.

Em ensaio publicado recentemente, a escritora, pesquisadora de cinema e crítica de arte, Andrea Ormond⁸¹ tem uma visão precisa a respeito do filme:

Estamos nos anos 1930, governo de Getúlio Vargas. Na intenção de proteger o filho do entorno (político, sexual) conturbado, Ana (Vera Fischer) sem querer atíça a cobiça das outras por Hugo. Uma delas é Olga (Matilde Mastrangi), que lhe exhibe os seios e a vagina, em nu frontal. [...] Tamara (Xuxa) e Ana vivem uma guerra não declarada, por uma posição privilegiada no bordel. É a disputa feminina que faz Tamara seduzir o pequeno Hugo, que acaricia os seios da jovem. Xuxa revira os olhos com a mão do menino nos seios. A personagem pode ser entendida como uma vítima da sociedade da época, mas também é cínica, maligna. Todo aquele que sucumbe a ser escravo, quer um dia tornar-se senhor. Manipulada, humilhada, é em cima do filho da outra que desconta seus delírios de grandeza. Hugo se masturba, fantasiando um coito com Olga [...] acariciado por todas as concubinas da casa. O que resta a Ana? O pior dos pecados. [...] para cima do garoto desprotegido, deixa de ser mãe e se oferece amante. Khouri explora no Hugo-criança e no Hugo-idoso o que acredita ser a dualidade do homem. Ao mesmo tempo em que a criança padece de violência sexual, o idoso parece gostar de ter vislumbrado o ato edipiano cinquenta anos atrás. Não podemos dizer que algo foi consumado porque as imagens mostram apenas Ana envolvendo o filho libidinosamente, com sua nudez. É como se oferecesse a ele a promessa de uma delícia futura, frente ao assédio da rival. Sem contextualizarmos *Amor estranho Amor* [...] o vaticínio é certo: Khouri, Xuxa e até o montador Eder Mazzini mereciam responder na polícia e na justiça. A questão é que 1982 precisa de contextualizações. Naquele ano, [...] o videocassete se popularizava. Fitas piratas contendo filmes importados [...] que envolviam menores em jogos sexuais sem qualquer interdição. Causavam escândalo, debates, mas não eram banidos. [...] Apontar o dedo para Walter Hugo Khouri é acusar uma gota de chuva de causar inundação. (ORMOND, 2023, p. 63-65).

Não é inédito nem a primeira vez que relação mãe e filho, em circunstância complexa e edipiana ganha foco na filmografia de Khouri. É possível identificar traços sutis, aprimorados

⁸¹ ORMOND, Andrea. **Walter Hugo Khouri o ensaio singular**. Rio de Janeiro: edição da autora, 2023.

e deslocados da relação de Márcia, uma das gêneses de Ana, e seu filho único Robertinho de *O Corpo Ardente*; Traços mais evidentes e as aparências da relação de Marcelo e sua mãe em *Eros*; a investigação de Berenice, na relação pai e filha, que rememora a figura do pai Marcelo em *Forever*; o desejo sexual incontrollável do mesmo Marcelo por Berenice em *Eu*, já esboçado em *O Prisioneiro do Sexo*; e a reverberação de *Amor estranho Amor* em *Paixão Perdida*, na repetição não casual de Ana como mãe, mas dessa vez mãe de Marcelinho, fruto da relação com Marcelo pai, o mesmo Marcelo dos outros filmes, embora essa Ana não seja a mesma dos outros, nem tampouco seja a Ana de *Amor estranho Amor*. O que se pode identificar são traços de uma feminilidade, representada por Ana num modelo arquetípico, que traduz de modo fragmentado e homogêneo os interesses de um Khouri inquieto e persistente em suas investigações com as relações humanas e individuais, além das que permeiam o universo feminino. Mais uma vez, as evidências de Ana como a âniima de Khouri ganham fortes cortornos.

É unanimidade entre pesquisadores e espectadores iniciados que *Amor estranho Amor* é um marco importante dentro da filmografia de Khouri. Não só pelo fato de ter como característica ser ambientado num cenário histórico, algo que o diretor exploraria uma única vez, mas por toda a polêmica a que foi submetido. Apesar das tentativas e apagamento e silenciamento, é uma das obras onde Khouri é mais popularmente lembrado, e todo seu histórico pode ser mencionado. Donny Correia⁸², em seu artigo sobre o silêncio da obra de Khouri, cita *Amor estranho Amor* como importante peça para rupturas desse silêncio a respeito do seu legado e importância. Sobre esse período Correia comenta:

Nos anos 1980, já um consagrado artífice, Khouri elevou sua provocação e seu rebuscado aos limites possíveis dentro de uma indústria cinematográfica que começava a dar sinais de decadência irremediável. Com *Eros, o Deus do Amor* (1981), colocou o espectador na pele de Marcelo, em câmara subjetiva, e consolidou seu talento para fotografar a beleza feminina como jamais outro cineasta havia feito. Mas é a polêmica do filme seguinte, *Amor estranho Amor* (1982), que ainda sustenta uma vaga lembrança de quem é Walter Hugo Khouri, talvez por um equívoco imperdoável das instâncias legais. Lembrado como filme pornográfico de uma estrela do universo infantil, o filme não é nem pornográfico, nem a tal estrela é seu protagonista. Muito longe disso, *Amor estranho Amor* é um filme sobre a memória fragmentária de um garoto que descobre o mundo dos adultos pela verdade da prostituição de sua mãe e da corrupção

⁸² CORREIA, Donny. O silêncio retumbante de Walter Hugo Khouri. In: **Revista Cult**, n° 246, São Paulo, Junho de 2019.

política que circula pelas alcovas de um prostíbulo de luxo, confrontada com a história recente de um Brasil dominado pelo totalitarismo varguista. A atribulada situação jurídica que culminaria no embargo do filme caminhou ao lado de uma condição lastimável de produção que assolaria o cinema brasileiro a partir do descumprimento das leis de reserva de mercado da extinção da Embrafilme, em 1990. Ainda que filmasse menos e com maior espaço entre um trabalho e outro, Khouri não deixou de levar a termo seu projeto autoral. (CORREIA, 2019, p. 48-49).

Andrea Ormond⁸³ também faz considerações acerca do marco do filme quando comenta:

Khouri realizou um trabalho maduro, renovado, que apontava casamento promissor para seu estilo: o filme de época. O artista oitentista, da *misanscene* caudalosa, das escalas cromáticas sóbrias e estudadas, manteve o desfile de belas mulheres, mas devolveu a elas alma, poder. Revertia, assim, aspectos detestáveis da trilogia com Roberto Maya. [...] *Amor estranho Amor* devolve Khouri a um estado de delicadeza. [...] Justamente quando encontrou, no filme histórico, uma novidade para a carreira, afinou sua relação com o público e redescobriu o aprofundamento psicológico, Khouri ganhou o selo de ignomínia. [...] Ainda que apelasse ao modismo erótico, Khouri continuava a remar contra as tendências. (ORMOND, 2023, p. 62-65).

É até contraditório, pelo grande público, referir-se ao filme como digno de vergonha quando apresenta em seu conteúdo características que o enobrecem. É uma obra que tem si uma essência com um quê de contemplativo, narrativa subjetiva e por momentos pausada, uma narrativa que expõe belezas que ultrapassam o visual.

Em termos de sonoridade, novamente se vê a presença da *Traditional Jazz Band* com a música executada em cena numa remissão aos grandes bailes. Resgate de pérolas do cancionário popular como Pixinguinha, Orlando Silva e Silvío Caldas, além de, claro, a habitual e já conhecida originalidade de Rogério Duprat, nessa que seria a penúltima colaboração com o cinema de Khouri.

Amor estranho Amor é um dos exemplares de Khouri em alta e refinada performance, maduro e consciente do artista que é. E principalmente, fiel ao seu conjunto de obra autoral.

⁸³ ORMOND, Andrea. **Walter Hugo Khouri o ensaio singular**. Rio de Janeiro: edição da autora, 2023.

3.11 ANA EM AMOR VORAZ (1984)

Realizado pela Cinema Centro do Brasil e produzido por Enzo Barone (outro parceiro de relativa frequência) durante a época da virada do cinema nacional, em meio à crise do cinema pornográfico no Brasil, as pornochanchadas da Boca do Lixo paulistana também em adaptação e com fôlego mais baixo, mas ainda assim vibrante. As filmagens de *Amor Voraz* aconteceram na represa de Guarapiranga, na divisa entre os municípios de São Paulo, Itapeverica da Serra e Embu Guaçu, e culminam com Khouri celebrando mais de três décadas em atividade. O resgate de um projeto antigo, concebido antes de *Noite Vazia*, revela o apressado de seu criador por concretizar um filme divergente, embora sintonizado com a poética essencial e as temáticas de recorrência. Donny Correia, a partir do acesso ao acervo Walter Hugo Khouri, traz na revisão do conjunto da obra khouriana, publicação essencial para celebrar a maestria e importância do cineasta⁸⁴, bastante aderente hoje, aspectos curiosos e significativos sobre o espaço que esse filme tem na galeria de suas criações:

Quando foi lançado comercialmente, em 1984, *Amor Voraz* concretizava um projeto que Khouri havia pensado ainda antes de *Noite Vazia*. Os rascunhos e anotações que acumulou ao longo do tempo para *O Desconhecido* expressam o desejo que tinha de realizar uma ficção científica em que a transmutação do corpo e do espírito seria mais importante que efeitos especiais. Pensado, nos anos 1960, para ser estrelado por Norma Bengell e, depois, por Barbara Laage, Khouri ainda tentaria realizar *O Desconhecido* na década de 1970, com Lilian Lemmertz no papel protagonista. Somente no descênio seguinte o diretor conseguiria levar seu projeto adiante, tendo Vera Fischer como a mulher que se recupera de uma crise nervosa em sua casa de campo quando vê surgir, em meio às águas de uma represa, um homem nu, cambaleante e fraco. Logo entenderemos que se trata de um ser etéreo, um alienígena vindo de outra galáxia ou de outra dimensão, que precisa reciclar suas forças a partir da energia telúrica e da experiência do afeto. Junto ao roteiro de *Amor Voraz* em sua versão completa, de 1983, Khouri deixou um datiloscrito que chamou “Adendo”, com anotações em que se coloca como um sofista, especulando sobre aspectos da vida no mundo de onde teria partido “o Homem”, ou seja, o tal “desconhecido”. Nas notas, é possível encontrar uma série de lucubrações e especulações filosóficas das quais Khouri já se ocupava nos tempos de estudante. Porém, na ocasião, com mais de 50 anos de idade, o cineasta adensava seu desejo de entender a natureza universal, usando a metáfora dos mundos desconhecidos para desvendar a ontologia de nosso próprio. Questões que se mostram tão recorrentes para nós, como crença, amor, política e a vida mesma, são colocadas nas notas muitas vezes sob a forma de perguntas retóricas, como se Khouri buscasse em si mesmo respostas postas *a priori*. (2025, p. 272).

⁸⁴ CORREIA, Donny. **O cinema de Walter Hugo Khouri**. São Paulo: Cosac edições, 2025.

O “Adendo” anexado na publicação de Correia é tão esclarecedor e justificativo a ponto de extrapolar os interesses aplicados ao filme em questão, as buscas pessoais traduzidas em maior ou menor grau ao longo de toda a obra. Considero *Amor Voraz* também especial por isso, um filme símbolo, destoante de todos os outros, e lamentavelmente não compreendido e pouco visto. Das cinco páginas do datiloscrito, a fim de anteceder o olhar para Ana e para a narrativa em si, destaco os trechos como prévia do que vou me ater ao situar Ana e os acontecimentos que a atravessam nessa narrativa:

(Algumas observações e notas para eventual aproveitamento ou para servir como referência e *feedback* em geral sobre as situações e ideia do roteiro)

- Há uma ideia que dever ser transmitida da maneira mais incisiva possível: a de que o peso e a angústia do EXISTIR seriam os dados mais evidentes na vida dos habitantes do astro de onde veio o Homem. Os talvez milhões de anos de civilização à frente da terra só fizeram aumentar essa sensação, que estaria cada vez mais aguçada pelo avanço dentro do TEMPO e da noção da proximidade do FIM de seu habitat cósmico. Essa angústia “camusiana” parece impossível de ser superada por eles (e deve ter óbvias conotações com a própria dificuldade de viver dos seres humanos), permanecendo ainda e sempre o sentimento do absurdo e do vazio, o problema essencial do SER. – Apesar disso, não extinguiu a vontade de continuar, de perpetuar, de preservar a própria espécie. [...]

- O amor terá provavelmente tomado outras formas, a ponto de talvez ter se transformado num problema quase inexistente e esquecido, na sua forma conflitada, contraditória e sofrida ainda presente na Terra, o que teria sido uma solução para os conflitos, mas a criação de um outro vazio. Isso seria talvez inevitável, e estaria também reservada a Terra, dentro de alguns milênios. (Tudo o que é sugerido sobre o lugar de origem do homem, deve, aliás, ter um claro sentido premonitório, indicando que as coisas se encaminham para as mesmas situações). [...]

- No filme não pode haver, de forma alguma, qualquer clima do tipo “o amor vence tudo, é mais forte do que tudo supera qualquer barreira...” ou coisa semelhante, que possa sugerir uma visão romantizada. A coisa toda é uma história de amor, mas em outros termos. O Homem é atingido por “alguma coisa”, um sentimento que não fica claro, mas que parece perturbá-lo de certa forma, apesar de seu drama maior de sobrevivência num ambiente estranho e da ameaça permanente que sente. Não chega a se envolver em qualquer “ação” de amor, a não ser pelo olhar, mas fica evidente que algo o está ligando àquela mulher e que isso talvez seja um dado novo na sua visão de ser vivo, com parâmetros de sentimentos diferentes e evoluídos num sentido de eliminação, caminhando para a frieza progressiva, através de centenas de milênios de vida civilizada. [...]

- Como é o PRAZER? [...]

- A arte ainda existe nesse astro ou já esgotaram as possibilidades de criação artística e ninguém mais tem emulação, ânsia criativa e vontade de expressão? Não estão interessados nem mesmo em expressar a própria angústia final? [...]

- Eles dominaram um sistema de utilizar a luz para um SER sem corpo, uma mente que pode ser dissociada de seu físico, percorrer o espaço “desmaterializado”? Enviaram muitos para diversos pontos do cosmos, com métodos cada vez mais seguros. É a única forma, pois seria impossível evacuar um planeta inteiro em naves ou coisa semelhante. Estão fazendo isso há muitos séculos. Muitos de seus enviados já estiveram inclusive na Terra em épocas diversas e remotas? Não conseguiram voltar? Perderam contato? Foram imperfeitamente transportados. Voltaram alguns com dados que serviram para aperfeiçoar os métodos? Muitos se perderam no próprio espaço, antes de chegar a qualquer lugar. Muitos sucumbiram na Terra e em outros planetas, vítimas dos mais diversos imprevistos? [...]
- Logo depois que cada um deles é “enviado” pela luz, dados permanentes são também enviados eletronicamente, podendo ser “captados” por eles, num determinado raio de ações, do qual eles não podem afastar-se muito, pelo menos a princípio, enquanto eles não estiverem em condições de sobrevivência sob forma humana, o que poderá levar muitos séculos ainda. Mas eles precisam tentar, continuamente. (2025, p. 273-277).

Seguindo no que diz respeito à concepção do filme, após citar algumas das anotações de Khouri, que guiaram a concepção de *Amor Voraz*, trago as sinopses para, a partir delas, contextualizar o olhar sobre a personagem. Nome de destaque quando se trata de resgate da memória cinematográfica nacional, o pesquisador e colecionador Antônio Leão da Silva Neto, em seu *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*⁸⁵, edição revista e atualizada em edição do próprio autor, reúne sinopses, fichas técnicas e mais informações para referência de quase 5000 filmes nacionais, distribuídos em volumosa publicação. Uma obra de referência essencial para todo e qualquer pesquisador curioso e interessado na história da cinematografia brasileira. Nela localizei todos os filmes de Walter Hugo Khouri indexados, com precisão de informações, algumas delas indo além do que é apresentado nos créditos dos filmes. A sinopse de *Amor Voraz*, entretanto, se destaca pela divergência com as outras que circulam nas bases de dados e de pesquisa mais especializadas, até mesmo com maior precisão do que a da Cinemateca brasileira, por exemplo, já que foge de aspectos mais descritivos. Cito:

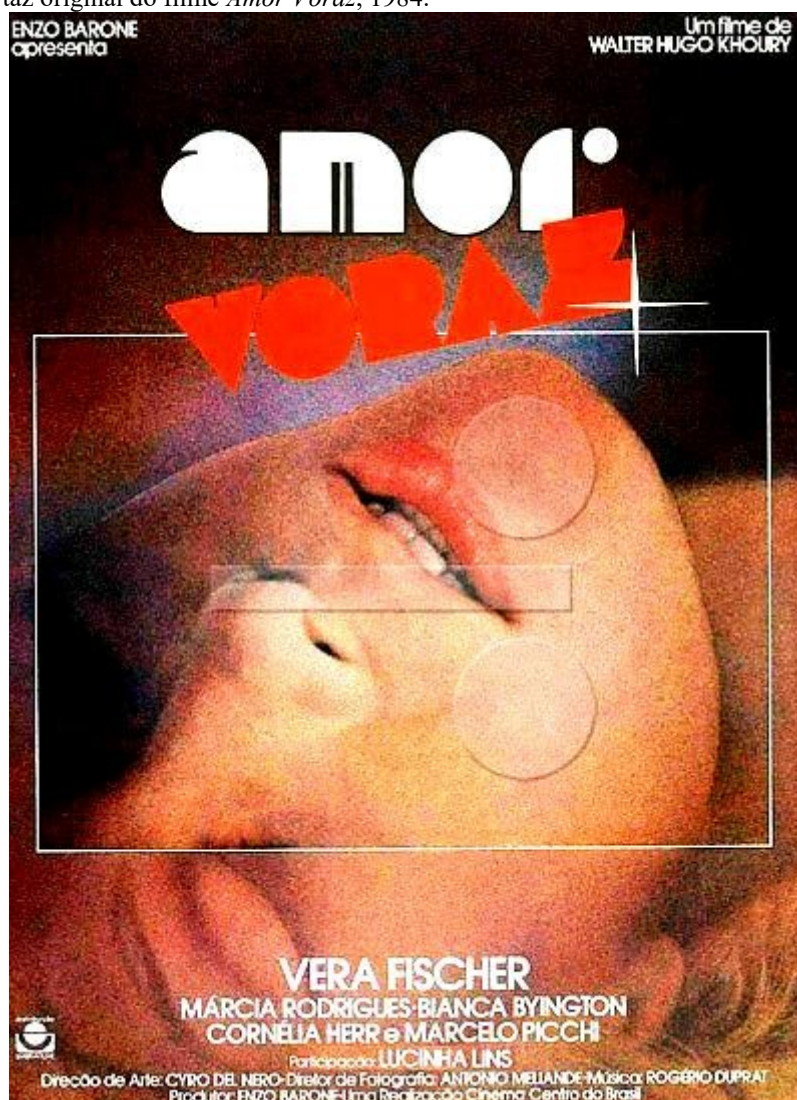
Numa casa situada no litoral, Ana (Vera Fischer) repousa em companhia de algumas “amigas”, recuperando-se de um esgotamento nervoso muito sério. À beira de um lago que há em sua propriedade ela se encontra com um desconhecido (Marcelo Picchi) mudo e doente, com quem se comunica por telepatia e por quem se apaixona. A ela, o homem confessa que vem de um planeta que está em processo de extinção, e que sua raça procura há milênios um local para onde possa emigrar. Enfrentando a oposição de suas companheiras, que a julgam louca, e que, à sua aceitação daquele homem silencioso,

⁸⁵ SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem**. 2. ed. rev. e atual. São Bernardo do Campo: ed. do autor, 2009.

reagem com um misto de intolerância, medo e inveja da felicidade que ela parece encontrar ao seu lado. Ana vai assumir sua paixão pelo extraterrestre, até o momento em que terá que conformar-se com a ideia de que, fracassada sua missão na terra, chega a hora em que ele deve desaparecer. (2009, p. 62).

Mais enfático e preciso, impossível para descrever um filme. Achei pertinente iniciar o olhar para essa Ana a partir da sinopse, porque dada sua estrutura e conteúdo, por meio dela é possível identificar pontos interessantes sobre a singularidade não só do filme, como da personagem, bem como as conexões com algumas das outras ao longo da filmografia.

Figura 27 - Cartaz original do filme *Amor Voraz*, 1984.



Fonte: Acervo cinemateca brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/cartazes/450806>

A desestabilização de ambientes, a mente esgotada de Ana num esquema arquetípico, colocada em um ambiente cercado por natureza, tratamentos homeopáticos e alternativos para

sua recuperação, novamente em condições atravessadas por questionamentos existenciais e psicológicos, dessa vez como paciente. Ana é vista em sua fragilidade vulnerável, nuances de manipulação vinda de outras personagens que a circulam, sobretudo Sílvia (Márcia Rodrigues), a governanta da casa e responsável pelo acompanhamento indireto do bem-estar de Ana a partir das orientações de Cléia (Lucinha Lins), terapeuta e amiga de infância de Ana; e Mariana (Cornélia Herr) a irmã, também sensível e com quem Ana brincava de sentir medo na antiga fábrica de fundição de ferro do período imperial, propriedade do bisavô das duas, e subentende-se, herança de geração da família abastada. Uma estrutura abandonada e sem uso, porém bonita e transitável, onde Ana não gosta de entrar. É nesse local que o desconhecido (Marcelo Picchi) aparece. Uma cena bonita aos olhos da protagonista: o nascimento do ser que vem das águas, a beleza masculina expressa no gesto, identificada pelo olhar feminino, não necessariamente sexual, está mais para um tipo de identificação, encanto e interesse comovente. Um ideal de salvação, que dispara prontidão para um envolvimento mirando a uma espécie de cura e redenção.

O homem não fala, está sozinho, cercado por mulheres, num filme de mulheres. Muito singular a escolha de Khouri em atribuir um som ao homem desconhecido, já na cena da aparição, é nítida a musicalidade do que se assemelha a batidas de um coração. Esse som será frequente ao longo do filme todo e ganha destaque, principalmente, nas cenas em que ele e Ana interagem e se comunicam, há abundância de closes, *zooms* e planos detalhes nos rostos de ambos, mas claro, o rosto feminino em sua maioria aparece mais à luz, ao passo que o masculino mais às sombras. Essa simbologia de luz e sombra também é um ponto curioso de ser observado: Ana em seu processo luminoso de reviver, o desconhecido na busca por viver, ora ao alcance ora em insuficiência. Pulsão de vida alinhada aos objetivos do personagem: perseverar, dar certo, não acabar? O som de um coração pulsante com o forte desejo de manter-se de pé, e de quebra ainda atravessado pela conexão com uma mulher frágil, também provocada a viver a partir desse encontro carregado de propósitos e significação nas entrelinhas. Vou tentar dissecar essas simbologias.

Antes de adentrar mais em aspectos da narrativa e da interação das personagens, retomo a sinopse, e comento mais sobre os fios condutores resumidamente apresentados nela a fim de destrinchar o que ali está implícito. O esgotamento nervoso de Ana a que se refere à sinopse, junto à automedicação com doses excessivas de medicamentos e calmantes, citadas nos primeiros minutos de filme, pode estar estritamente ligado ao divórcio problemático com o marido, citado apenas como ele, mas dado o histórico e trajetória da personagem,

considerando certa cronologia dos filmes anteriores, o marido pode bem ser Marcelo. A evidência maior e ponto de ligação com as recorrências temáticas nas narrativas é um comentário feito por Sílvia, de que “ele está na maior loucura, na vulgaridade total” (minuto 19:11), a ponto das burocracias e problemas do divórcio, como um apartamento em São Paulo e algumas ações, dada a fragilidade de Ana, serem mediadas pela mãe – que não aparece em cena mas tem suas características de dominante e controladora mencionadas -, pela governanta e o suporte de um advogado. Ana é preservada desses incômodos e mantida na casa de campo no interior, cercada pela natureza, memórias e foco no tratamento alternativo com Cléia. A partir da presença do homem desconhecido, Ana tem sua realidade movimentada e a atenção desviada de seu tratamento.

Fraco, mudo e de aparência doente o homem inspira cuidados em Ana e a relação entre ambos floresce. Ela o acolhe, cuida e percebe ser a única com quem ele se comunica por telepatia. A rotina das outras, Sílvia, a governanta e Júlia (Bianca Byington) uma espécie de assistente e enfermeira aprendiz, descrita como estranha e pouco confiável, é abalada e tem início uma sucessão de incômodos e tentativas de interação com homem, todas frustradas, que reverberam em angústia, solidão e descontentamento. Em Sílvia isso é ainda mais evidente, e ela deixa claro ao falar diretamente para o desconhecido que além de atraente, a atenção e os cuidados de Ana atribuíram a ele características bem humanas, e que ele caiu desavisado numa “casa de loucas, famintas e vorazes”. É o desejo carnal e sexual do feminino, a expressão do prazer feminino mais uma vez posto em destaque com elegância, sem apelação ou gratuidade, coerente com a narrativa até sensível, pode-se dizer, que o filme todo abraça.

Sílvia também revela um pouco mais de si para Ana numa conversa iniciada à sombra de um embate, que acaba em esclarecimento, ainda que de modo frio, beirando ao indiferente. A incompreensão de Sílvia frente ao relato de Ana, a coloca em posição incômoda, levemente ávida e enciumada pela outra de quem cuida, mesmo em estado delicado, estar envolvida com um homem e esboçar satisfação, prazer, confundidos com loucura. É nessa cena, transcrita a seguir, que Ana revela à Sílvia um estado mais calmo, harmônico e satisfeito, de felicidade até, com certa devoção ao encontro com o homem desconhecido que rompe em si mesma a sensação de solidão e vulnerabilidade, similar a uma possível cura de uma doença invisível e emocional. É um trecho relativamente longo, quase monológico, e a meu ver o coração do filme. A problemática de Ana tem suas bases em sua fala quase declamatória. Vejamos:

Sílvia: A Cléia pediu para você ligar.

Ana: Para quê? Eu não tenho nada para falar com ela. Eu estou fazendo tudo o que ela recomendou.

Sílvia: Você está se dando conta do absurdo dessa situação? Isso já não é mais depressão, neurose, isso já é loucura!

Ana: Você sabe que eu não sou louca.

Sílvia: Eu não sei nada! Eu não sei o que está acontecendo nessa casa. E não sei mais como agir também.

Ana: Então eu vou te contar tudo, não há nada a esconder. Sílvia, esse homem não é apenas um homem como qualquer outro. Na aparência é isso, mas não é isso. Tenta abrir tua cabeça e me compreende. Esse homem⁸⁶, esse ser, veio de muitos anos luz de distância. Uma dimensão incalculável. Ele veio através da própria luz, foi desintegrado no seu astro de origem e recriado na água da terra, nessa nossa água aqui. Aqui! Repetindo o processo da nossa evolução, por algum sistema que eles devem ter levado milhares de anos para desenvolver e pôr em prática. (Vendo Sílvia pegar um gravador e uma fita cassete para gravar o relato) Para que isso?

Sílvia: Ana, eu vou gravar o que você está dizendo e faço questão que você ouça depois.

Ana (olhando o gravador funcionando por um breve instante antes de continuar): Ele veio como se fosse um astronauta, arriscando a própria vida, sem saber como vai ser a sua volta. O planeta dele tem que ser evacuado porque está no fim, vai se congelar definitivamente, tornando-se inabitável dentro de algumas centenas de anos. É um planeta velhíssimo, bilhões e bilhões de nossos anos acabando. Gélido, angustiado. Há milhares de anos que eles estão tentando sair de lá. Ele não é o único que está aqui, e não é só na terra que eles estão tentando. Eles estão procurando pontos vivos, jovens e verdes em muitos sistemas planetários para salvar quem for possível, mas eles tentam isso por meio diferentes do que a gente pensa ouve falar ou vê na televisão, naves espaciais, discos, essas bobagens. Eles utilizam a própria luz e alguns já estiveram na terra antes de qualquer civilização. Nós estávamos começando e eles já estavam acabando. Eles só podem sair com suas mentes deixando os corpos lá e sobrevivendo em novos corpos. Já enviaram muitos, mas poucos conseguiram sobreviver. Só alguns voltaram com os dados que interessam para começar, um dia, o abandono total. Mesmo nesse instante, milhares deles estão germinando nas águas de muitos locais da terra. Imagina só, eles ficam anos viajando através da luz, inconscientes, e depois, um dia, nascem de novo dentro da água de algum lugar, sem saber o que vão encontrar em corpos novos e imperfeitos. Ele precisa ir todos os dias ao mesmo lugar, na mesma hora para poder receber energia e instruções e enviar informações. Mas eles vivem há milênios em angústia e desespero, ele fala muito nisso. Não conseguem suportar mais o peso de viver, essa angústia

⁸⁶ A partir daqui, inicia a execução do quinteto de cordas, opus 163, de Schubert como ambientação de fundo. Trilha bastante utilizada em filmes anteriores e ainda será reutilizada nos posteriores. É nítida a predileção de Khouri pela faixa como aquela que traduz, embala e ilumina os acontecimentos chave-simbólicos, relativos à expansão de consciência e certa lucidez das personagens. Ela embala trechos emblemáticos das narrativas e na maioria das vezes aparece em seus centros ou em seus pontos iniciais. Essa mesma trilha aparece em *O Prisioneiro do Sexo*; *Convite ao prazer*; *Eros, o Deus do Amor*; *Forever* e *As Feras*.

permanente, mas mesmo assim eles não querem acabar, querem continuar em algum outro lugar, começar tudo de novo.

Sílvia: E você pode me explicar porque que eles escolheram logo um planeta de merda como a terra para começar de novo? As coisas estão no fim aqui também. Em matéria de angústia, ninguém vai ganhar da gente, pelo menos de mim não!

Ana: Pelo jeito a angústia não tem limite nem medida. Pelo menos, ninguém quer acabar, a mente quer continuar.

Sílvia: Quer dizer que ele falou tudo isso para você? É estranho, ele dá a impressão de ser um idiota mudo.

Ana: Ele não falou, ele me transmitiu tudo claramente, mais claro do que se falasse. Eu senti que ele queria me dizer alguma coisa logo que nós o levamos ao depósito. No começo eu não entendi o que estava acontecendo, mas aos poucos ele conseguiu me transmitir tudo o que queria. Agora eu consigo compreender tudo o que ele quer dizer.

Sílvia: E a gente pode saber por que ele transmite só para você?

Ana: Ele está com medo, está se defendendo. A viagem dele não foi bem-sucedida, ele está muito fraco e não pode cumprir a sua missão. Ele precisa ser tratado e é o que eu estou fazendo.

Sílvia: Ana! Você está louca!!!

Ana: Me deixa ficar assim, eu nunca estive tão bem! (1984, minuto 56:52 ao 1:03:49).

O estado em que ela se encontrava antes do encontro é para onde ela se recusa a voltar. O tal do amor voraz a que se refere o título – readequado por imposição dos produtores diga-se – surge de Ana e sua desenvoltura preeminente. O título fala dos sentimentos de Ana, da reinvenção e das transições de estado de Ana, logo um título bastante significativo no que se refere à personagem em sua unidade, e ainda num projeto especial aos olhos de seu realizador.

O tratamento prescrito por Cléia, como o ato de abrir os braços e mentalizar os desejos de materialização, por sua vez, parece ser substituído pelo homem que precisa de cuidados, e tem a exclusividade da comunicação. Ana, aparentemente, como a única capaz de se comunicar, a partir das descobertas de suas qualidades telepáticas. Digo aparentemente, porque Mariana, a irmã, em sua aparição nos minutos finais do filme, também revela a mesma capacidade. Familiarizada às tentativas dos desconhecidos em sua migração para outro planeta por meio da água e da luz, com outros corpos e feições, característica que imediatamente se conecta ao relato de Ana a Cléia na antiga fábrica de fundição, onde as irmãs brincavam de sentir medo, inventando fantasmas, e o lugar onde Mariana desapareceu por três dias, alegando estar na companhia de seus amigos, e os acontecimentos, a loucura, interpretados como mal de família. Mariana tem postura altiva e sensata diante da recusa de Ana em aceitar a necessária partida do homem, sua chegada a casa é símbolo de ameaça ao estado de plenitude que Ana vive com o desconhecido. Os amigos com quem Mariana ficou

desaparecida, subentende-se, são os desconhecidos, e Mariana com as mesmas características de Ana, porém menos emocional e afetada do que a irmã no relacionamento com um dos homens de outro planeta. O homem que dialoga telepaticamente com Mariana no fim do filme é também interpretado pelo mesmo ator, Marcelo Picchi.

Figura 28 - Vera Fischer como Ana em *Amor Voraz*, 1984



Fonte: Fotograma do filme, minuto 59:12, acervo do autor.

O amor que Ana diz nunca ter sentido, inédito para ela e permeada por circunstâncias emocionais delicadas e em recuperação, nada mais é do que a projeção dominadora de um amor idealizado, apegado e até controlador, por isso a dificuldade em desapegar e tentar aprisionar o desconhecido que não deu certo em sua missão e precisa retornar caso queira sobreviver. O aprisionamento a que Ana parece disposta a ter sob seus domínios, sacrificando a vida desse ser para sua satisfação e manutenção do amor que diz sentir é ponto simbólico nos traços de sua personalidade. Ao fim, não resta Ana outra escolha a não ser aceitar a condição dos sentimentos transitórios e passageiros, projeção de seus ideais, e deixar partir, ver partir aquele que trouxe sentido ao que ela mesma carrega consigo. O auxílio frio e até resignado de Mariana e do outro homem impõem a Ana uma despedida silenciosa,

contemplativa e melancólica, o vazio não preenchido. Símbolo da transitoriedade das relações, a permanência de uma angústia que se revela indissolúvel acerca da existência solitária. O enquadramento final é poético, escuro e carregado da prostração de Ana frente ao lago onde seu amor submerge. A trilha de Rogério Duprat, das mais assentadas a uma narrativa, fecha o arco narrativo do mesmo modo como abre. A trilha endossa a sensação de solidude e isolamento, os espectadores mais sensíveis possam talvez acessar. É sua última colaboração com Khouri na composição de uma trilha.

É aqui, na relação de Ana com o desconhecido que Khouri flerta com o fantástico, nem tanto com o horror, com o gótico. Está mais para uma fantasia poético-filosófica, uma ficção científica despida de efeitos especiais tão associados ao gênero. Um filme reflexivo, mais do que necessariamente inclinado ao susto, a ambientação terrífica ou assombrosa. Há estranheza sim, mas uma estranheza fundamentada nas emoções existenciais originárias do forte desejo de integração e pertencimento frente ao novo, a necessidade de recriar-se, ao inesperado e ao desconhecido. E isso também define Ana em alguma medida, o filme não poderia ter uma personagem inédita, por exemplo, é coerente, dado o histórico da filmografia e o ponto em que se encontrava a carreira de Khouri na metade dos anos 1980, que a protagonista fosse uma das Ana's. No fundo o filme todo é sobre Ana em sua posição feminina desejante, de reconstrução e regeneração, até etérea de si mesma. Novamente é a personagem circulando com as problemáticas psicológicas dentro de uma narrativa, dessa vez com protagonismo. Conexão metafísica, sensorial, a angústia feminina no enquadramento.

Em termos imagéticos e de recriação de referências, há flerte indireto com a filosofia do poeta e filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), cujo pensamento é voltado para questões inerentes à ciência e aos quatro elementos. É justamente numa de suas obras que, numa leitura bastante subjetiva e não única, identifiquei pontos de conexão. A obra: *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*⁸⁷. Nela, Bachelard explora a relação da água com a imaginação e as experiências oníricas. A água simboliza a imaginação poética e reflete experiências emocionais e a psique humana. E mais: a contemplação dos elementos aquáticos como um caminho para o alcance de estados de sonho e devaneio profundos, manifestados em diferentes linguagens. Vejo nesse tópico a Ana de *Amor Voraz* esculpida e bem representada.

⁸⁷ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. 3 ed. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

Comento brevemente sobre essa relação do filme com a obra de Bachelard em caráter panorâmico, uma vez que pode ser objeto de pesquisas futuras em análises mais aprofundadas, que para essa ocasião não tem muito espaço. Há ainda, livre associação, talvez até não intencional à obra *O Estranho que Nós Amamos* (*The Beguiled* no original) escrito por Thomas P. Cullinan (1919-1995), publicado em 1966. Foi dirigido por Don Siegel, numa das primeiras adaptações da obra na década de 1970, em 1971 especificamente, e mais recentemente também adaptado e dirigido por Sofia Coppola, como um *remake*, em 2017. Pela ambientação sombria, traços da psicologia, protagonismo feminino, e as mulheres em maioria, circulando uma única figura masculina, identificar similaridade na estrutura narrativa entre a obra de Siegel/Coppola, originária da adaptação de Cullinan, e Khouri não é tarefa difícil. É nesse ambiente, onde projeções, desejos, tensões sexuais e rivalidades ganham tamanho à medida que o masculino ferido e aprisionado recupera suas forças frente às buscas do feminino que decide se relacionar.

Outra referência, agora de modo direto, numa recriação explícita, é o êxtase da beata Ludovica Albertoni. Datada de 1675, esculpida pelo artista barroco italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e hoje exposta para visita na Capela Altieri na igreja de San Francesco a Ripa, dedicada a São Francisco de Assis, na região de Trastevere, na Itália. A recriação é explícita pela atuação de Vera Fischer na cena da relação sexual – sem nudez – telepática com o homem, onde sugestões ao gozo divino dão margem de interpretação. Outra curiosidade é a predominância do branco, similar ao mármore da escultura de Bernini e os ares sacros. Ana veste uma camisola branca, que remete à seda, e deitada numa cama em meio a lençóis de cetim também brancos, emula Ludovica em sua plenitude extasiante. O contorno dos pés e do tronco são evidências tradutórias, de transposição bastante equivalente. Outra característica que salta aos olhos: tanto Ana quanto Mariana, no desfecho do filme vestem branco, camisolas leves, sob aspectos de supremacia e divindade, ao passo que as outras duas mulheres, Silvia e Júlia, vestem preto.

Nas linhas do etéreo, do sublimado, do contemplativo, munido de ideais poéticas alinhadas com o fantástico, o inexplicável, o sobre-humano e o transcendental, Khouri tece aqui uma narrativa silenciosa, um filme de presença feminina, um filme feminino, a ponto da única personagem masculina não emitir qualquer palavra, além de ser a responsável por elevar estados de espírito, mental e emocional, da protagonista. Ana imersa em seu processo

de recuperação e autodescoberta regenerativa. Uma espécie de renascimento, aceitação de sombras e experiência não só física que a ascende, do modo mais próximo da busca de seus ideais, da busca pelo sentir, pelo pertencimento, do amor e da integração transcendental com outro ser – voragem no sentir para sincronizar com o título.

Não é gratuito que esse ser seja um extraterrestre e use de outros meios da linguagem que não a verbal para se comunicar. Um grau de inteligências, emocional, sobretudo, com a qual Ana também dialoga. Aqui vejo outro ponto de conexão e exemplo claro das buscas da personagem em sua essência, em todos os filmes onde tem presença. No mais profundo significado de sua representatividade no universo khouriano que tem a complexidade humana, tanto individual quanto coletiva, em suas tentativas de interação, o alvo principal a ser observado, dissecado e, logo, filmado. Na reportagem publicada pela revista masculina *Status*⁸⁸, no período das filmagens, ao jornalista Edmar Pereira, Khouri confessa parte de seus impulsos criativos, e também compartilha ideias acerca da concepção do filme:

O místico e o sensorial: *Amor Voraz* é sobre isto, uma coisa que sempre sonhei fazer, e que está em todos os meus filmes com menos ou mais força. Completa uma trilogia, que vem de *Eros* e *Amor estranho Amor*. Agora realizo minha vontade de explicar para as pessoas que o erotismo é uma coisa transcendental. Nessa história, um homem é visto por uma mulher como objeto de desejo e por outra como deus-imagem de transcendência e salvação. Talvez seja essa uma forma de explicar meus outros filmes. Em *Eros* já existia uma procura idealizada, mas a presença das mulheres era muito forte. Quero mostrar que os sentidos e a espiritualidade são uma coisa só. Só se chega num através do outro. Um ser de outro planeta materializa-se na Terra, justo num casarão onde Vera Fischer é uma mulher neurotizada e hipersensível, num misto de Santa Teresa de Ávila e a Blanche Dubois do Tennessee Williams, ou com a angústia existencial de um personagem de Camus. Vera tem uma irmã igualmente esquizoide, feita por Cornélia Herr. Bianca Byington é uma enfermeira, Márcia Rodrigues é uma espécie de governanta da casa, ela é como uma Norma Bengell moderna e tem grande classe. Lucinha Lins é a psiquiatra, tive que transformar a personagem numa terapeuta meio porra-louca, para combinar com seu tipo. [...]. Para esse papel foram consideradas e não obtidas: Lilian Lemmertz, Isabel Ribeiro, Irene Ravache e Maitê Proença. O Enzo (Barone – o produtor) queria uma atração na linha erótica, porque fiz uma fita sem sexo, sem trepada, sem beijo [...]. Quando fui fazer com o Galante, produtor da Boca, *Convite ao Prazer* e *O Prisioneiro do Sexo* me picharam como comercial demais. Agora já tem gente vendo que não são pornochanchadas. Eu abordava o tema erótico, porém numa

⁸⁸ PEREIRA, Edmar; KHOURI, Walter Hugo. Walter Hugo Khoury: um cineasta apaixonado por suas belas atrizes? In: *Status*, nº 117, São Paulo: editora três, abril de 1984.

linguagem mais refinada. Existe um moralismo brasileiro em relação ao erotismo. Só quem já está consagrado, como Pasolini em seus últimos filmes, por exemplo, é aceito nesse campo. Ou então mostra-se nus e trepadas a partir de uma perspectiva cultural, como em *O Homem do Pau Brasil*⁸⁹. Mas eu nunca admiti fazer filmes para agradar e sim com minha verdade, deixando emergir meu inconsciente. [...]. Fiz um filme deliberadamente sem cenas de sexo ou nudez erótica. (KHOURI, 1984, p. 48-102).

Pelas palavras do próprio cineasta é possível entender tamanho envolvimento afetivo num projeto, coerência e consciência artística, bem como alguns de seus referenciais e elogios ao elenco feminino. Justificável tamanha frustração de ao tentar explicar algo que lhe era caro, não ser compreendido, nem bem recebido.

Da tríade de filmes que flertam com o horror e o fantástico, *O Anjo da Noite* e *As Filhas do Fogo*, anteriores a esse, *Amor Voraz* é o mais divergente, arrisco dizer o mais ousado e também divergente de toda a carreira, dadas as especificidades do projeto e seu longo tempo de gaveta, as pautas que são postas em discussão, e um filme puramente denso o suficiente para mais do que mostrar, exemplificar a versatilidade de seu autor, tão complexo e múltiplo quanto sua filmografia. A professora e pesquisadora de cinema Laura Loguercio Cánepa, tanto em sua tese de doutorado⁹⁰, na qual investiga o cinema brasileiro na ótica do horror, e cita as produções de Khouri que são aderentes a essa temática, quanto em seu artigo⁹¹ publicado no catálogo da última retrospectiva dedica ao diretor, ela pontua aspectos interessantes que colaboram com a discussão:

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 repostas para um mundo ameaçador e sem sentido. Os filmes de Khouri [...] 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.

⁸⁹ Dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, lançado em 1982, mesmo ano de *Amor estranho Amor*.

⁹⁰ CÁNÉPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?** Uma história do horror no cinema brasileiro. 2008. 498 p. Tese de doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, programa de pós-graduação em multimeios, Campinas, 2008.

⁹¹ CÁNÉPA, Laura Loguercio. Khouri fantástico. In: **Cinemateca Brasileira: Retrospectiva** Walter Hugo Khouri. São Paulo, 2023.

Além disso, na década de 1970, concretizavam-se conquistas do movimento feminista em diferentes países – inclusive o Brasil, onde o divórcio foi legalizado apenas em 1977. Assim, a representação de um mundo tradicional em dissolução, no qual as mulheres são assombradas por forças malignas enraizadas no passado, não parece casual. Nas obras de Khouiri, parece haver um entendimento sofisticado de operação do fantástico, com atenção especial às atmosferas derivadas da ficção gótica voltadas às experiências das mulheres. Nesse sentido, as locações escolhidas e as histórias pregressas desses lugares fornecem pistas sobre o olhar khouiriano 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 Khouiri singularizam, a partir do repertório fantástico, o olhar do diretor para a sociedade brasileira de seu tempo. (CÁNEPA, 2023, p. 53).

O esgotamento da mente de Ana é tão simbólico quanto transitório, similar a uma mudança progressiva de fase, de consciência, de tempo. Flerta com argumento de Cánepa a respeito das inclinações não casuais do cineasta a respeito de filmes com aura fantástica, e aqui, ao que parece, a oportunidade, não só em termos de acompanhar assuntos de interesse e em amplo holofote midiático, está mais para a concretização de suas visões antigas, e há um quê de fantástico na filosofia, nos seres e nas interações em torno do afeto, do querer e do dar certo. O público não entendeu, não recebeu bem, e revendo o filme hoje me parece daqueles títulos raros e cheios de dobras, isca fácil para aventuras de leitura e interpretação, pois acessa subjetividades nem sempre de fácil descrição e esclarecimento, de modo que sempre terá algo a dizer. Aguça percepções e causa interesse, até pelo estranhamento à primeira vista. É um filme, de fato, destoante, lento, na mais ampla adjetivação positiva que possa ter.

O guia do vídeo⁹², edição de 1994, publicado pela Editora Nova Cultural - um guia dicionário bastante popular em bancas de jornal nas décadas de 1980 e 1990, traz notas, sinopses e avaliações dos filmes lançados até o ano da publicação, como forma de popularizar acesso ao cinema e também material para os curiosos, cinéfilos e público geral pudessem descobrir novos títulos – descreve/avalia *Amor Voraz* num breve parágrafo:

“Ser de outro planeta sai das águas e abriga-se perto de casa habitada por várias mulheres. Atrizes e fotografia bonitas, com excesso de diálogos, muita filosofia e pouca ação”. (1994, p. 112). A avaliação, um dos pontos curiosos da publicação, atribuindo de uma a cinco estrelas, sendo uma estrela correspondente a ruim, e cinco, a excelente. *Amor Voraz* foi avaliado com duas, cuja legenda indica um filme regular. Há equívocos nessa breve sinopse: um deles é sobre o excesso de diálogos, visto que é um filme majoritariamente silencioso, permeado pela

⁹² **GUIA DO VÍDEO 1994**. São Paulo: Editora Nova cultural, 1994.

trilha de Duprat. Não há como saber sob quais critérios o filme foi avaliado pelos editores do guia do vídeo, nem quais foram os seus referenciais a respeito de considerar um filme com excesso de diálogos, a meu ver, definitivamente não é esse o caso. Agora quanto à filosofia, de fato. O “Adendo” trazido por Donny Correia é a maior evidência disso, o filme já nasce a partir das próprias inquietações do autor sobre esse campo de estudo.

A pesquisadora Andrea Ormond, também não é favorável ao filme, e considera, dito em seu *Ensaio singular*, que é o pior filme de Khouiri, do que discordo com a maior convicção e munido de motivações para defendê-lo. Ormond, porém, traz uma consideração de relevância que merece citação a título de contextualização, ela diz: “Repete-se o recurso de *Amor estranho Amor*: a figura masculina frágil e isolada, figuras femininas que projetam frustrações no aprisionado” (2023, p. 68). Quer dizer, o feminino em evidência e envolto de estruturas de poder e dominância sobre o masculino, em sua busca individual profunda, ainda que imersa em relações interpessoais e interação com o outro por quem se atrai. Em *Eros*, essa mesma característica pode ser também observada com nitidez.

A carreira e recepção de *Amor Voraz* podem ter ficado aquém dos desejos de seu realizador, mas é peça significativa e rara na filmografia. O filme ganhou suntuosa e bonita campanha, o lobby publicitário com cartazes, cartões postais com fotografias de cena, fez parte de estratégia de divulgação. Esse material pode ser consultado no repositório da cinemateca brasileira⁹³.

Também rendeu a Khouiri o prêmio Governador do Estado de São Paulo, edição de 1984, de melhor argumento. Apesar disso, a má recepção e o “desastre” nas bilheterias, rendeu ao cineasta o maior hiato da carreira até ali, quase dois anos longe da cadeira de direção. Em meio à recuperação de outra depressão, só voltaria a filmar em meados da virada de 1986/1987 com a produção de *Eu*, num recálculo de rota nas atividades criativas e retomando projetos com terreno mais seguro em termos de aceitação e receptividade. E o sucesso foi alcançado, nessa que seria a última produção de grande apelo e repercussão comercial. Donny Correia também comenta esse período:

À época de seu lançamento, *Amor Voraz* não agradou ao público. A crítica, mista, mostrou-se positiva no final. O filme teve problemas de lançamento em outras capitais, e Khouiri sofreu um grande baque, dado que alimentava especial apreço pelo projeto. Uma depressão abateu-se sobre o cineasta e ele só voltaria a filmar em 1986. Sua angústia, que transbordaria após o lançamento da obra, talvez se

⁹³ Disponível em: <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/002176> Acesso em: 28/10/2025.

traduza no trecho reproduzido a seguir, que tenta sintetizar de maneira filosófica os mistérios da imanência e da transcendência. Percebemos, nesse original, a vontade obsessiva de Walter Hugo Khouri de compreender não só a natureza de suas personagens, mas, acima de tudo, de seu próprio cinema e aonde ele caminhava num momento em que uma nova crise da indústria cinematográfica nacional se avizinhava. (2025, p. 273).

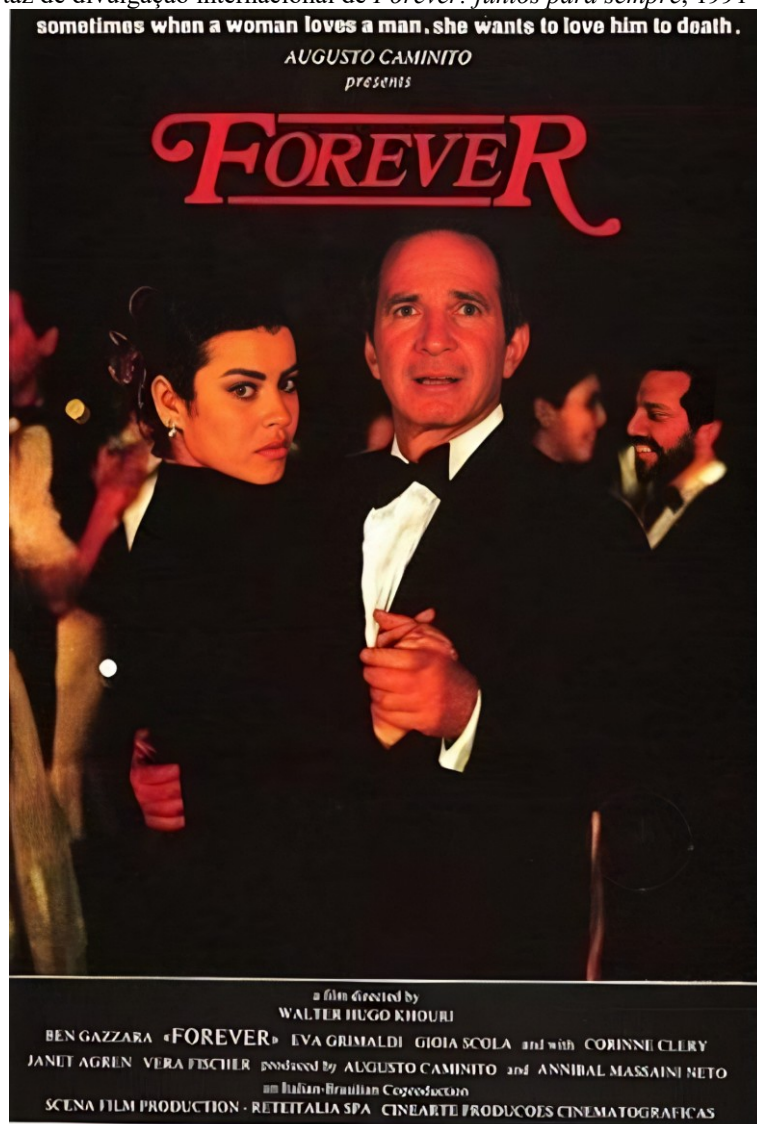
Os três filmes sucessores a *Eu* atravessaram dificuldades, entraves e foram exibidos em circuitos menores, beirando a discrição, a frieza e o anonimato.

Após *Amor Voraz*, só veríamos outra Ana em *Forever*, quatro anos depois, embora à luz da projeção, quase uma década depois.

3.12 ANA EM *FOREVER*: JUNTOS PARA SEMPRE (1993)

Com as filmagens iniciadas em 1988, a produção de *Forever: juntos para sempre*, não teve uma trajetória simples, e tem particularidades interessantes em seu histórico. Desentendimentos entre produção e direção artística, roteiro escrito a oito mãos (Anthony Foutz, Walter Hugo Khouri, Lauro Cesar Muniz, Augusto Caminito), algo bastante curioso e inédito até então para um cinema tão pessoal como o de Khouri, rendeu dificuldades de finalização, completada só em meados de 1990. O corte final, em mais de uma versão, data de 1991. Atrasos no lançamento muito pelo fato do fechamento da Embrafilme foram refletidos numa estreia tímida e fria nas salas da capital paulista entre setembro e outubro de 1993.

Figura 29 - Cartaz de divulgação internacional de *Forever: juntos para sempre*, 1991



Fonte: IMDb. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0104289/mediaviewer/rm2176259840/?ref_=tt_ov_i

A tentativa de internacionalização foi estratégia arriscada contando com parte da equipe técnica e elenco, incluindo os protagonistas, estrangeiros. As filmagens aconteceram em São Paulo/SP e é todo falado em inglês, características abrangentes da produção que podem ser elencadas como ousadas ou mesmo um recurso/imposição para sobrevivência. Um modo, dadas às condições, até inteligente e articulado que Khouri encontrou junto aos produtores interessados em coproduções possíveis para seguir filmando, visto as dificuldades de continuidade de um mercado que já vinha sofrendo frente ao posterior desmonte no cinema nacional que acontecia na época. Sobre esse ponto a pesquisadora Andrea Ormond⁹⁴ tem considerações relevantes para reforço desse tópico:

Khouri havia finalizado *Forever*, coprodução italiana. Por conta do fechamento da Embrafilme, em março de 1990, as fitas permaneciam guardadas. Os anos de trevas sob o governo de Fernando Collor de Melo abraçaram teses esdrúxulas, como a de que uma reestruturação do cinema brasileiro deveria acontecer com filmes realizados no país, mas falados em outros idiomas e com maioria de atores estrangeiros. *Forever* segue essa cartilha: falado em inglês, estrelado por Eva Grimaldi e o norte-americano Ben Gazzara. Apenas no dia 17 de setembro de 1993, entraria em cartaz. (2023, p. 74-75).

É, portanto um filme de sobrevida com pretensões de maiores amplitudes. A crítica não foi muito receptiva, em sua maioria negativa. Aproveitando essa onda o jornalista José Geraldo Couto da Folha de São Paulo entrevista Khouri com o objetivo de saber mais a respeito do início dessa nova e desafiadora fase do cinema, bem como impressões do próprio criador sobre o filme. Publicada na edição do jornal impresso em 11 de setembro de 1993⁹⁵, num dos trechos da entrevista Khouri comenta:

De alguns dos meus filmes, eu cortaria uns cinco ou dez minutos, que correspondem às pequenas concessões que a gente tem de fazer ao mercado, ao espírito do tempo, aos produtores, para viabilizar os filmes. Sempre penso em limpar meus filmes dessas coisas circunstanciais. Coisas como: se tiver tal estrela e ela não estiver nua, não vai passar no Marabá⁹⁶. (Folha de São Paulo, 1993).

⁹⁴ ORMOND, Andrea. **Walter Hugo Khouri o ensaio singular**. Rio de Janeiro: edição da autora, 2023.

⁹⁵ Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/busca.do?keyword=&periododesc=&por=Por+Dia&startDate=&endDate=&days=11&month=09&year=1993&jornais=1> Acesso em: 28/09/2025.

⁹⁶ Cine Marabá, única sala de cinema de rua sobrevivente ainda em atividade do período em que a região central de São Paulo se tornou popular e conhecida como Cinelândia Paulistana, chegando a abrigar mais de 30 cinemas. Inaugurado em 20 de maio de 1944, em meio à efervescência do cinema na região central da capital paulista, a sala ficou aberta ininterruptamente por 63 anos até 2007. Atravessou o período de decadência e proliferação do reuso das salas do entorno para a programação pornográfica, passou por grande reforma de readequações

O professor e pesquisador Donny Correia, em seu estudo recém-publicado⁹⁷ revisando a obra completa de Walter Hugo Khouri, também comenta acerca das particularidades dessa produção:

Khouri começou a trabalhar em *Forever* já em 1988, um ano após o sucesso de *Eu*, com Massaini e Caminito, almejando uma superprodução internacional, uma saída para se desvencilhar da burocracia e estagnação interna. A produção ítalo-brasileira seria falada em inglês (outro erro de base), com as confusas inserções de cartas escritas em português, e contaria os desdobramentos da condição das personagens centrais do filme anterior. Aqui, o tema é o parricídio, que sucede o incesto. [...] Trata-se de um filme descaracterizado. Uma produção luxuosa sem identidade própria, porque se fia nas identidades nacionais e culturais dos dois países envolvidos, e mais ainda na língua considerada universal, verbalizada em diálogos com tantos sotaques diferentes que torna explícitas as exigências a que Khouri deve ter se submetido. Passou, com razão, batido pela audiência em 1993, menos pela qualidade que pela condição paupérrima em que o cinema brasileiro se encontrava, com filmes nacionais lançados em uma ou duas salas, com sessões em horários inviáveis e sem maior cobertura de mídia ou publicidade. Como obra autoral, fiel a um determinado projeto, o filme é extremamente coerente e denso o suficiente para se afirmar como um clássico *cult* pouco explorado. [...] É um Walter Hugo Khouri lutando à estenia para manter seu projeto, à revelia da condição infraestrutural de nosso cinema. [...] Além da precária situação em que se encontrava a indústria de filmes no Brasil, houve também algumas rugas entre o diretor e seus produtores. Khouri reivindicava para si o direito ao corte final da obra, ao passo que Massaini e Caminito igualmente disputavam a versão final. Khouri sempre foi contrário àquilo que chamava de “as baixarias do Massaini”, referindo-se ao tom apelativo das cenas eróticas que o produtor imprimia nos filmes que financiou. Na longa entrevista concedida ao MIS paulistano, o cineasta comentou que estava para viajar à Itália no final daquele ano de 1989 para resolver de uma vez a questão da montagem. Hoje, no acervo Walter Hugo Khouri constam algumas fitas VHS com versões alternativas de *Forever*. (2025, p. 288-290).

O início da década de 1990 é, no entanto, bastante conturbado e problemático para o cinema nacional, quase beirou a inexistência e obrigou a interrupção de muitas produções, ainda que o início das filmagens, desse que foi o vigésimo segundo filme da carreira, seja anterior a todo o desenrolar dos acontecimentos que já eram minimamente sentidos no

reabrindo em maio de 2009 sob a gestão da distribuidora *Playarte*. Com cinco salas e capacidade de 1022 assentos distribuídos, segue em funcionamento e com programação diversa. Disponível em: https://prefeitura.sp.gov.br/web/cultura/w/patrimonio_historico/ladeira_memoria/8381 Acesso em: 28/09/2025.

⁹⁷ CORREIA, Donny. **O cinema de Walter Hugo Khouri**. São Paulo: Cosac edições, 2025.

mercado cinematográfico brasileiro. Khouri, assim como outros tantos cineastas que estavam com produções em andamento foram afetados, em mais de uma conjuntura e tiveram que se readequar ao novo (e descabido) modelo. É louvável que o filme tenha sido concretizado, apesar dos fortes ventos contrários. Ainda assim, apesar de todos os problemas que tem, é um título que merece olhares para além de seus atributos técnicos e artísticos. Pode ser lido como um filme de ligação, ponto de encontro de estilo e narrativas, vistas em alguns dos filmes anteriores, canalizados nesse aqui, similar a um exercício de recriação. E não só de narrativas, há ainda todo o conjunto de referências, fontes estéticas que mais do que se repetem, são resgatadas e reforçam os interesses de um cineasta inquieto com sua temática – e também personagens – habitual. Ana (Gioia Scola, atriz estrangeira, de origem italiana) é uma dessas personagens, mas antes de situá-la, preciso comentar os pontos de ligação e os referenciais que aparecem com força.

Nesse conjunto referencial, em *Forever*, Khouri mais uma vez traz a relação de Marcelo (interpretado pelo norte americano Ben Gazzara) e Berenice (interpretada de forma limitada pela atriz italiana Eva Grimaldi, ainda assim a atriz evidencia a força de um rosto feminino aos olhos de Khouri, cuja beleza provoca e acentua tensões já recorrentes e são novamente aplicadas aqui) como personagens centrais em um roteiro; Também reapresenta o trono de pedra, emblemático na narrativa, e as paisagens do parque Nacional do Itatiaia no estado do Rio de Janeiro, locação simbólica inicialmente apresentada em *Eros o Deus do Amor* situando a infância de Marcelo e a relação dele com a mãe, esse resgate não é gratuito como veremos; São Paulo novamente como pano de fundo para o desenrolar de uma narrativa com imagens aéreas da avenida paulista, principal locação do filme, com muitas cenas nas ruas e arredores, além do apartamento refúgio de Marcelo, adaptado num cômodo em um dos andares mais altos do prédio da Rádio e TV Gazeta, edifício de 14 andares localizado no número 900 na mesma avenida, de onde é possível se ter uma vista panorâmica da cidade; Marcelo Rondi, figura quase central, com licença poética, morto pela segunda vez – a primeira foi mostrada em *O Desejo*; O destrinchar da relação de Marcelo e Berenice - pai e filha em relação incestuosa - discutida sob novos e aprofundados aspectos. A relação dos dois vem de uma construção gradativa iniciada incidentalmente em *O Prisioneiro do sexo*, ganha pontuações e nuances em *Eros*, atinge um ápice em *Eu*, e novos contornos aqui. Pode inclusive, ser visto como uma continuação direta desse último permeando os contornos deixados pelos outros dois, o título dá relevância para esse ponto, a problemática do complexo

de Electra, filosofia nietzschiana e menções a cultura oriental, interesses particulares ao cineasta.

Em linhas bem gerais, sem grandes aprofundamentos de análise no personagem, é um filme cujo ponto central sobrevoa, mais uma vez, Marcelo, e as figuras, sobretudo as femininas, com quem ele se relaciona. Essas relações estão elencadas em níveis de acesso e pertinência: Berenice no topo, Ana ao lado, Eleonora – interpretada pela ex-modelo e atriz sueca Janet Agren, personagem em sua terceira aparição, sempre como a primeira esposa de Marcelo – em panorâmica e por fim, as demais amantes, incluindo Cristina Teller, vivida por Vera Fischer em sua terceira e última colaboração com Khouri. Como uma das amantes há outra personagem inédita: Júlia interpretada pela atriz francesa Corinne Cléry, uma das *bond girls* da década de 1970 (*007 contra o foguete da morte* – lançado em 1979) e figura de forte apelo erótico pelo trabalho no filme *A história de 'O'* dirigido pelo fotógrafo e cineasta francês Just Jaeckin – o mesmo diretor de *Emmanuelle* – em 1975 a partir do romance homônimo de Pauline Réage, publicado em 1954. *A história de 'O'* é considerada a grande estreia da atriz no cinema para grande público, além de ter posado nua para a revista masculina francesa *Lui*, vendendo milhões de exemplares. Há uma cena - minuto 27:58 ao 28:33 - dessa personagem na companhia de Marcelo, onde o diálogo faz relação direta a um dos pontos chave da narrativa:

“Marcelo: Nunca se satisfaz, não é?

Julia: Nunca! Foi você quem me ensinou, lembra-se? No amor, não há limites.

Marcelo: Eu menti. O corpo não aguenta tanto”. (O corpo em êxtase, a sabedoria do sentir, a busca e as vivências por vias sinestésicas). Mais adiante retomo esse ponto. No entanto, curioso mencionar, nenhum nome presente no elenco estrangeiro, à exceção de Ben Gazzara talvez, tinha um forte apelo comercial no Brasil.

O papel de ‘antagonista’ — entre aspas — recai sobre Vera Fischer. Cristina, sua personagem, é a amante que expõe o comportamento manipulador de Marcelo em relação às demais mulheres. Vista como inconveniente e ‘sem-vergonha’, Cristina contribui para a já frágil desestabilização da família, sobretudo na relação com Eleonora. Imponente, enfrenta o masculino que a seduz e não se permite vulnerabilidades sem revidar, num jogo de dominação e submissão quase oposto ao que se vê na curta relação de Marcelo com Júlia, esposa de um amigo de Marcelo, também empresário, com quem ela diz ser feliz. Cristina é transparente:

assume a condição de amante e não esconde seus desejos, mesmo quando desiludida com a postura de Marcelo. Por pouco não rompe a barreira entre o sexual e o íntimo, não fosse à viagem a Itatiaia sabotada pela chegada imprevista de Eleonora e Berenice. O que deveria ser um retiro a dois termina em frustração, revelações e cinismos. Sua presença se impõe em momentos-chave: ao chegar atrasada à missa de sétimo dia de Marcelo, provocando olhares hostis de Eleonora e Berenice; na viagem às montanhas, quando a discrição do olhar com a esposa revela sua condição de amante; ou ainda ao comparecer, sem ter sido convidada, à festa de aniversário de Berenice, em sua derradeira tentativa de ajustar a relação. O arco de Cristina, da amante afetada ao desfecho desolador, a conecta ao vasto elenco feminino de *Eros*.

Ainda em torno desse conjunto de referências em eco, resgatados dos filmes anteriores, a reapresentação de uma narrativa, tem por objetivo, acredito, reforçar a problemática dessas personagens recorrentes, traduzidas num grande tópico: as relações humanas, seus desejos e, sobretudo suas angústias. Prato cheio para um desossar lento à mesa da psicologia com intervenções homeopáticas das artes visuais, da literatura e até da religião e da cultura orientais num estreito e refinado diálogo. É também, cabe dizer, um filme de memória, há transição de tempos, principalmente nas cenas com Berenice, que na fase infância/adolescência é interpretada por uma atriz estreante: Ana Paula Arósio.

A memória, majoritariamente, envolve Berenice e sua determinação investigativa acerca da morte do pai. Investigativa não necessariamente quanto às causas da morte, mas dos segredos e intimidades que o pai reservava. Berenice quer a posse desse universo particular. A volta ao período de transição da infância a adolescência, mais do que um lugar de revisitação, é um lugar onde as memórias se refugiam e de onde ela mesma parece não querer sair pelo valor simbólico dos encontros iniciais em confluência com o pai. O início da composição de unidade que ela deseja.

As referências aparecem explicitamente nos enquadramentos e na narrativa, dividindo a cena com o elenco. Elas colaboram tanto para a construção da paisagem ficcional quanto para a atmosfera do filme, em que personagens se movem, abraçados por uma São Paulo cinzenta e caótica, com suas angústias e interesses. Essa aura investigativa, envolta em nebulosidade, revela que a morte de Marcelo — e o suposto mistério sobre quem o acompanhava no apartamento — funciona apenas como máscara. Outra máscara é a obsessão de Berenice pela figura paterna. Nela se concentra o espelhamento com o pai: renega a mãe,

sente ciúmes das amantes e rivaliza com elas (inclusive Ana, amiga de infância), e tenta assumir controle e domínio não apenas sobre o pai, mas também sobre seus bens e seu modo de vida. O desejo de ser como ele, de alcançar o mesmo estado e perpetuar essa ligação, materializa o desejo compulsivo de uma relação disruptiva com as normas sociais, mas sempre dentro de um horizonte alucinatório, sustentado pela ilusão de um ‘para sempre’.

O apartamento é simbólico, a câmera percorre os ambientes e é neles que estão impressas grande parte desses referenciais, um espalhamento de personalidades e simbolismos. Uma vitrola ecoa o *jazz* de Duke Ellington com *A gipsy without a song*, trilha de abertura do filme inclusive, alternando com Billie Holiday, *Its like reaching for the moon*, já na segunda metade e nos créditos finais. A letra dessa segunda canção também tem curioso alinhamento com a relação pai e filha, o desejo de “alcançar a lua” e visões idealizadas diante de alguém. Acredito que Berenice se identifica completamente, ao menos as evidências têm força e – mais uma vez – nada é gratuito, inclusive na trilha sonora. Ouso dizer: Khouri como fã e ouvinte habitual de Billie Holiday, dada à presença constante da voz da cantora em seus filmes, possa ter justamente se “inspirado” na letra da canção e criado espaço de diálogo entre o roteiro e a música como material para, principalmente, conceber parte da fundamentação da personalidade de Berenice e sua movimentação nesse filme. Devaneios de minha leitura subjetiva talvez?

A presença da *Traditional Jazz band*, outra parceria recorrente, também não passa despercebida nas cenas da festa de aniversário, e claro, o *jazz* na ambientação sonora ao longo dos 90 minutos do filme.

Obras de arte, requinte decorativo, livros, uma máquina de escrever — com uma página datilografada por Berenice, que faz ligação direta a um dos diálogos de Marcelo e Júlia, trazendo dia e data ‘Quarta-feira, 24 de julho’ e a epígrafe-recado: “Lembre-se, foi você que me ensinou, O CORPO É ÁRVORE DA SABEDORIA” —, além de um alvo no centro do cômodo de entrada, onde Marcelo pratica arco e flecha sob as orientações de uma senhora e sua filha de ascendência oriental, compõem o ambiente. Espalham-se ainda pelo espaço objetos como um incensário, o próprio arco e flecha, mais livros e uma divisória entre sala e quarto, semelhante a um tatame. Esse conjunto de elementos transforma o espaço em uma extensão do próprio Marcelo, absorvida com interesse por Berenice, e reforça a construção de um refúgio que projeta os traços de sua personalidade. Na cena com as orientações para a

prática de arco e flecha, dadas pela senhora com a presença da filha, ambas com traços orientais, ouvimos a narração: “O arqueiro e o alvo não são opostos. São uma única realidade. O arqueiro mira a si mesmo. Ele atira e recebe a flecha. O senhor entende? Ele se torna a flecha quando fere” (1991, minuto 1:04:01 ao 1:05:16). Um esboço possível a respeito de Marcelo em suas meditações. Ambas, a senhora e a filha, também estão entre os presentes na missa de sétimo dia. Essas duas personagens em aparições pontuais, são trabalhadas com nuances e amplificam interpretações por meio de hipóteses. Um dos pontos quase cegos de *Forever* e a flutuação de Marcelo em sua trajetória na filmografia.

O projetor de fotos com slides na mesa da sala é, entre todos os outros, um objeto definidor, é por meio dele que Berenice não só dá continuidade à autópsia de memórias, como também invade a privacidade do pai (para ela eles são um só) e descobre a relação dele com Ana. Os slides são encontrados num armário antigo, cheio de compartimentos secretos, numa caixinha escondida em uma das gavetas invisíveis, onde se lê “MOON” escrito em branco. A lua simboliza o encontro, Ana uma espécie de lua ou ainda, é a lua, em seu ponto cheio e brilhante que ilumina esse encontro de Ana e Marcelo? Uma referência indireta a uma lua de mel construída com bases pessoais, de idealização, únicas desse encontro? Novamente, Ana redireciona o olhar de Marcelo para as relações que o desestabilizam e o tiram do modo compulsório e automático em meio as suas buscas, permitindo que ele vivesse outros níveis de presença e desejos mais conscientes.

É também por meio do projetor que Berenice revisita memórias da viagem a Roma e a visita a “um dos lugares mais bonitos do mundo”. A viagem de iniciação, a porta de entrada aos submundos do pai. A cada clique, a troca de fotos, entre elas a imagem do monumento com o êxtase da beata Ludovica Albertoni, esculpido em 1675 pelo artista barroco italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) exposto na Capela Altieri na igreja de San Francesco a Ripa, dedicada a São Francisco de Assis, localizada na região de Trastevere, na Itália. A pintura de Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), também chamado Baciccio, ao fundo da escultura também chama a atenção no slide. A escultura de Bernini também é outro resgate, do filme *Amor Voraz*, onde a imagem não só aparece como é recriada na interpretação de Vera Fischer na relação sexual telepática de Ana com o extraterrestre, o homem desconhecido que surge das águas, tamanha admiração de Khouri pela obra. Outro resgate com a mesma temática místico religiosa é a pintura da Beata Beatrix, datada de 1872, do pré-Rafaelita Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) vista anteriormente em *Paixão em Sombras*, filme

também com a presença de Marcelo, um cineasta em atividade, direcionando a atuação que esperava de Lena, a atriz favorita e indispensável para o filme acontecer, a partir dessa mesma obra. Aqui, a pintura aparece em um livro no apartamento, no desenrolar das investigações acerca da morte de Marcelo e na ocupação de Berenice no cômodo.

Seguem na projeção mais fotos de pai e filha na viagem à Europa, nas montanhas do Parque do Itatiaia no Rio de Janeiro, intercaladas com retratos de escritores, filósofos, artistas e teóricos: Albert Camus (1913-1960); o próprio Bernini (1598-1680) em segunda “menção”; Suzuki Daisetsu Teitarō (1870-1966) famoso escritor japonês, um dos principais divulgadores do Budismo e da corrente filosófica Zen Budista no ocidente, indicado ao Nobel da paz em 1963 – Em uma das cenas, minuto 44:14, Marcelo lê um livro do autor, na edição que aparece nas mãos de Marcelo o título não é visível pelo enquadramento da cena, apenas o autor: D.T. Suzuki; Jorge Luis Borges (1899-1986); Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) e Georges Bataille (1897-1962). Nessa coleção de fotografias projetadas por Berenice numa das paredes do apartamento de Marcelo também aparecem fotogramas das esculturas com forte e explícito apelo erótico e ligações diretas com o hinduísmo, o Kama Sutra e as figuras da Deusa Kali e Deus Shiva em relações sexuais. Uma dessas esculturas que aparece numa das fotos do projetor é a mesma que ilustra a sobrecapa do livro *Kama Kala*⁹⁸, visto em cena na *garçonnière* de *Noite vazia* - a partir do minuto 1:10:15 – nas mãos da personagem Mara interpretada por Norma Bengell. A ilustração da sobrecapa e algumas páginas com mais obras, esculturas em sua grande maioria, ganham planos detalhe, bem como o interesse atento da personagem a cada folhear de página. Ou seja, essa é mais uma das referências remissivas, mostrada explicitamente, desde os filmes da década de 1960, sobretudo ainda naquele que é o ponto de virada, a gênese frutífera do que o cineasta desenvolveria praticamente na carreira toda a partir dali. Mais um resgate deslocado de um filme a outro, de uma personagem a outra, num mesmo universo, no entanto.

Além do zen budismo e traços do hinduísmo, o tópico religiosidade até com referência direta a versículos bíblicos cristãos como, por exemplo, o capítulo seis, versículo 53 do evangelho de João: “Eu como toda a carne, eu bebo todo o sangue” ditas tanto por Berenice quanto por Marcelo em passagens reveladoras de ambos ao longo das cenas que vão descortinando o núcleo que nutre o filme. Gatilhos acionados, alvos acertados, como a flecha

⁹⁸ ANAND, Muk Râj. **KAMA KALA**: Interprétation Philosophique des Sculptures Érotiques Hindoues. Genebra: Nagel, 1958. (Edição ilustrada, capa dura com sobrecapa, texto em francês).

envenenada que atinge o centro do alvo, uma vinheta que aparece repetidamente como cena de transição entre tempos, memórias e revelações, intercalando com as investidas perturbadas de Berenice.

E Ana no meio de todo esse embolado?

A Ana de Gioia Scola é, quando vista ao lado de todas as outras, uma das que tem menor participação dentro de uma narrativa e tempo de tela em um filme onde sua presença é constante. Ainda que esteja associada às características de outras Ana's, como por exemplo, a Ana de Denise Dummont em *Eros, o Deus do Amor*, aqui está resignada a um papel de coadjuvante, como uma das amantes de Marcelo e com quem desenvolveu relações próximas e até promissoras.

Figura 30 - Gioia Scola como Ana em *Forever: juntos para sempre*, 1991



Fonte: Fotograma do filme, minuto 45:22, acervo do autor.

Embora contribua para com o mapeamento da construção de identidade quando cotejada com as outras, principalmente com aquelas em que as condições se assemelham, a personagem tem mais valor simbólico do que propriamente uma construção narrativa

aprofundada. A presença de Ana aqui sobrevoa hipóteses e leituras subjetivas, além dos acontecimentos concretos que os diálogos contam. Novamente é apresentada como uma das amantes de Marcelo e alvo de ciúmes e competitividade de Berenice, de quem é amiga de longa data. O interesse em Marcelo, dito pela própria, tem início ainda na infância, mas ela só se sente notada, ao perceber a devolutiva de olhares e a consciência de que sua atração por Marcelo pode ser explorada e não mais um devaneio ou projeção platônica. Ana abre caminhos para seduzir e se permite ser seduzida, numa expressão de entrega frente a um desejo antigo. É na festa de aniversário de Berenice, onde o instinto devorador de Marcelo fica evidente, e seus “ataques” predatórios são notados e a relação dos dois ganha seus pontos iniciais.

Uma viagem que não pode ser concretizada ainda na infância de Ana e Berenice é mencionada e Marcelo desloca o relato como investida e um débito antigo, como uma dívida a ser paga, revertida em pretexto. A viagem de fato acontece, e o destino: as montanhas do Itatiaia. De antemão, a troca de olhares, percepções e jogo de sedução de ambos, seguido pelo curto, mas objetivo diálogo dos dois, já denuncia que esse não será apenas um caso extraconjugal passageiro. A relação floresce, e assim como nas outras ocasiões em que Ana aparece como uma das amantes, ela ganha dimensões que se alinham com os ideais do personagem masculino, o desestabiliza, cria pontes de acesso e de fato as atravessa, por isso o pico das prateleiras e o trono de pedra nas montanhas do Itatiaia é tão simbólico, por ser uma espécie de porto seguro e de onipotência para Marcelo, lugar que atravessa o afetivo e o campo emocional, ainda que com estruturas narcisistas e egocêntricas, o ponto mais alto onde um homem tenta alcançar seus desejos e absorver o que mais se aproxima da ascensão que tanto almeja, acompanhado por uma mulher além de tudo. Essa ascensão não tem unicamente a ver com níveis de altura. Um lugar apresentado por meio da mãe, descrita como alguém com uma “percepção singular”, e em sua onipotência o revisita com uma postura entre o místico e enigmático, características também vistas em Marcelo. Um lugar visto como sagrado, especial, de pouco acesso, privativo em sua significação, ainda que em ambiente aberto, em meio à natureza, “o topo do mundo” onde é possível conversar com o vento e tocar a lua. As únicas mulheres, no entorno de Marcelo, a acessarem esse lugar são: a mãe, numa espécie de herança; Berenice e todas as particularidades da relação e a quem Marcelo associa à figura materna tanto em aspectos físicos quanto espirituais, ou seja, em alguma medida ele enxerga a mãe no corpo da filha, complexos edipianos; e Ana.

Ana tem todo o seu histórico afetivo com Marcelo questionado por Berenice, ao se sentir traída pela amiga por ter mantido os encontros com Marcelo em segredo. É nesse leve embate que Ana mostra sua vulnerabilidade e interroga, expressivamente, a si mesma se o que viveu ao lado de Marcelo a tornou “vítima” dos caprichos daquele que amou. O pesar de Ana é nítido frente aos relatos maldosos de Berenice nivelando por baixo as táticas constantes de Marcelo ao seduzir alguém, quando justamente ela quer ter o caminho livre de obstáculos e ameaças para a posse completa das memórias que sobrevoam a presença, os lugares e tudo o que se associa diretamente, na ilusão do “para sempre” ao lado do pai morto pós-coito, na morte pelo prazer e pela ascensão. Ana também é provocada a repensar se o que Marcelo dizia era de fato espontâneo e honesto, uma vez que visitar o pico em Itatiaia, além dos favoritismos e afetos, também para tentar “pegar a lua” e “ouvir o vento”, eleva as sensações de grandeza e onipotência. A construção poética, e até levemente ingênua de Ana, com a poesia de ouvir o vento, alcançar a lua e ter a sensação de flutuar, o amor no qual acreditava e desfrutava ao lado de Marcelo em conjunturas supostamente especiais, desmorona. Essa via de acesso a ele é interrompida pelo laço sanguíneo com a filha perturbada e obcecada. O simbolismo de Ana reflete nesse espectro de fragilidade e a reposiciona no lugar do pesar e da elaboração. Para amplificar essa visualização transcrevo trechos que deixam a inserção diegética de Ana em evidência:

(O projetor ligado, Berenice passando os slides com as fotografias)

Ana: Eu sabia! Sabia por que queria encontrar-me... aqui. Sabia que isso ia acontecer, mais cedo ou mais tarde.

Berenice: Devia ter me contado Ana. É o que me magoa. Não me contou!

Ana: Eu queria! (Referindo-se ao projetor). Desligue, por favor. Eu queria lhe contar, mas não sabia se ia entender. Nem sei se eu mesma entendo...

Berenice: Foi você? Estava aqui quando ele morreu?

Ana: Não!

Berenice: Está mentindo? Tem medo de admitir?

Ana: Não era eu!

Berenice: Você o amava muito?

Ana: Sim. Sim, eu o amava. Desesperadamente. Ele era tão irresistível, tão diferente, tão intenso. Ele me ensinou a ouvir o vento. Sempre senti atração pelo seu pai. Desde que eu era criança. Ano passado, ele me notou pela primeira vez como mulher. Foi na sua festa, na sua festa maravilhosa, mudou minha vida. (Corte para as cenas da festa de aniversário. A partir desse trecho, cenas entre a conversa de ambas no apartamento com os acontecimentos do aniversário e do passado vão sendo inseridos a cada corte durante o relato de Ana, a confissão a Berenice, que confronta a versão dos fatos contados por Ana).

Eleonora (com a chegada de Marcelo na festa): Bom, estou feliz porque ele veio!

Nelson (o advogado da família): Ele nunca perde a chance de aparecer.

Ana: (a cena retorna para o apartamento). Vocês formam um casal bonito, fiquei seguindo vocês. Tinha um presente para lhe dar, mas também queria vê-lo.

(Corte. A cena volta para a festa)

Berenice: Ainda não acredito!

Marcelo: Em quê?

Berenice: Que você veio!

Marcelo: Como recusaria? Contratou meu conjunto favorito!

Berenice: Sabia que ia pegá-lo.

Marcelo: Fica linda de preto, meu anjo negro.

Michael (convidado de Berenice): Estou filmando vocês para a posteridade. É o meu presente. Estou entrevistando todos na festa, quero entrevistar seu pai também.

Berenice: Todos querem!

Marcelo: Agora não.

(Ana se aproxima, troca de olhares com Marcelo enquanto a família posa para uma foto. Cristina chega na festa e procura Marcelo).

Berenice: (para Ana): Estou feliz porque veio.

Marcelo: Sua amiga?

Berenice: Ana! Conheceu-a quando criança.

Marcelo: Conheci?

Michael: Berenice! Vamos, quero dançar com você. Vamos!

Marcelo: Ana! Então é a garota que vinha aqui quase todos os dias?

Ana: Sim, sou eu Sr. Rondi.

Marcelo: Ah! As pessoas me chamam de Marcelo.

Ana: Marcelo

Marcelo: Ficou muito bonita, Ana.

Ana: Obrigada!

Marcelo: Não a via ultimamente.

Ana: Ainda tenho vindo aqui. Tenho vindo com frequência, mas você nunca está em casa. A última vez que o vi, eu devia ter 13 anos.

Berenice contou-me que me levaria em uma viagem com vocês, às montanhas.

Marcelo: Mesmo?

Ana: Só via as fotos daquela viagem. Parece um lugar maravilhoso, tão vasto, infinito...

Marcelo: Sim, infinito. Bem...devo-lhe uma viagem.

Ana: A festa está maravilhosa, mas a música é antiquada não?

Marcelo: Acha mesmo?

Ana: Não sei o que Berenice pensou...

Marcelo: É o meu conjunto favorito. Ela o contratou.

Ana: Desculpe, perdoe...

Marcelo: Eu perdoo, desta vez.

(Cristina encontra Marcelo e Ana)

Cristina: Preciso falar com você!

Marcelo: Ah, Cristina. Esta é Ana. Ana. Cristina.

Ana: Prazer em conhecê-la.

Cristina: Prazer!

Ana: Bom, Sr. Rondi, tenho que ir, estão esperando por mim.

Marcelo: Divirta-se. (Encarando Cristina). Quem a convidou?

Cristina: Convidei a mim mesma.

Ana: (em seu relato para Berenice no apartamento de Marcelo). Ela o levou dali, e foram para a quadra de handebol.

Berenice: Para a quadra de handebol, para quê?

Marcelo: Não sabia que seria capaz de uma coisa dessas.

Cristina: Humm está com medo, não está?

Marcelo: Estou decepcionado.

Cristina: Queria ver como estava indo sua vida. Está indo muito bem, imagino.

Marcelo: Há uns dias melhores que outros. Agora, falando de surpresa, surpreenda-me de novo. Por favor, saia misteriosamente, da forma como apareceu.

Cristina: Não se sinta ameaçado. Eu não estou aqui, eu não existo. Não sou ninguém, você me esqueceu.

Marcelo: Tem razão. Cometemos um erro. Por favor, não vamos brigar. Não aqui, não esta noite.

Cristina: Não toque em mim! Você usa as pessoas. Você é um manipulador. Você é uma fraude com a sua meditação e suas flechas envenenadas. Você é uma mentira!

Marcelo: Por favor, Cristina!

Cristina: (esbofeteando Marcelo). Seu safado, egoísta!

Marcelo: (contendo Cristina) Pare! Cale-se! Cale-se, cale-se!

(A cena continua na festa, após Ana e Nelson espiarem a discussão de Marcelo e Cristina. Berenice dança ao som da *Traditional jazz band*, Eleonora observa a filha dançando. Nelson comunica Eleonora da presença de Cristina na festa e ela vai em busca de Marcelo. Berenice percebe a ausência da mãe e também vai em busca do pai).

Berenice: Papai? Papai?

Eleonora: (Conversando com Marcelo em uma sala reservada) Você não liga mais. Só pensa em si próprio. Não pensa em mim nem na sua filha. Esta noite, na festa dela, o que você fez? Nem lhe deu atenção. Nenhuma atenção. É uma data importante para ela. E você está estragando. Sua presença significa muito para ela. E você a está evitando, isso é grosseiro. Não pode esquecer suas mulheres apenas por uma noite? (Marcelo percebe Berenice ouvindo a conversa e vai em direção a ela. Eleonora também percebe a presença da filha).

Marcelo: Não está certo inventar coisas para a sua mãe Berenice. Está tentando me punir ou o quê?

Berenice: Do que você está falando?

Marcelo: Sabe do que eu estou falando.

Berenice: Está enganado e eu estou magoada.

Michael: Desculpem. Estava procurando por você.

Berenice: Michael se quiser entrevistar meu pai, é uma boa hora. (Sai de cena).

Michael: O que está achando da festa?

Marcelo: Não tenho nada a dizer.

Michael: É um presente para Berenice.

Marcelo: Tudo bem. Rápido.

Michael: Está sendo filmado. O que sente como pai de Berenice?

Marcelo: Sinto-me como Leonardo Da Vinci. Criei uma obra-prima.

Michael: É uma linda festa. A casa é luxuosa, como ganha dinheiro?

Marcelo: Roubando. Eu roubo.

Michael: De quem? Dos trabalhadores?

Marcelo: Deles também.

Michael: Dizem que seu avô era pobre quando chegou da Itália como estivador.

Marcelo: Errado. Não, era motorista de caminhão.

Michael: Italianos enriquecem rapidamente no Brasil.

Marcelo: Trabalham muito.

Michael: Você também?

Marcelo: Não. Eu como toda a carne, eu bebo todo o sangue. Sou um carnívoro.

Michael: Então?

Marcelo: A entrevista acabou.

Michael: Obrigado! Sr. Rondi!

(A cena mais uma vez se desloca para o apartamento com Ana e Berenice e o relato das memórias)

Ana: Sabia que o encontraria sozinho mais tarde. Por isso fiquei até quase o fim da festa.

(Mais uma vez para a festa)

Ana: (para Marcelo). Não fique triste...

Marcelo: Eu não estou triste, mas um pouco confuso.

Ana: Você viu a lua? Está linda. (Plano detalhe para Marcelo segurando a mão de Ana enquanto olham a lua cheia).

Marcelo: Vou levar você daqui.

Ana: Para onde?

Marcelo: Para um lugar especial.

Ana: Por quê?

Marcelo: Para ouvir o vento. (Beijam-se).

Ana: (para Berenice) Ele me levou dali, para a sua montanha.

Berenice: (em tom raivoso). Para pegar a lua! Quantas vezes ele a levou até lá?

Ana: Muitas! Era nosso cantinho íntimo.

Berenice: Ele a usou Ana. Ele usava todo mundo, inclusive eu, da mesma forma. Dividimos o mesmo segredo Ana. Aconteceu da mesma forma, no mesmo lugar. Ele me levou à nossa montanha, e me tornei a lua. Pegue-me, Calígula⁹⁹.

Ana: É mentira! Não acredito, é mentira! Eu não entendo sua obsessão por Marcelo. Está inventando coisas, não entende isso?

Berenice: Acho que você deve ir embora, Marcelo não te quer aqui. Adeus Ana! Adeus!

(Ana sai cabisbaixa e chorando, suas expressões são levemente exploradas no enquadramento das cenas externas, em plena avenida paulista à noite, diante do movimento e do barulho urbano, opostos ao som do vento e das montanhas em seus encontros com Marcelo, revividos com Berenice por meio do relato. Berenice, em sua figura adolescente infantil, olha Ana na rua, do alto da janela do apartamento com um sorriso de aparente satisfação). (1991, minuto 45:01 ao 1:01:45).

⁹⁹ Referência direta a figura de Caio Júlio César Augusto Germânico, cujo apelido, Calígula, o tornou mais conhecido. Antigo imperador romano governando de 37 d.C. até seu assassinato em 41 d.C. Cercado de polêmicas em seu histórico, inclusive do caso de amor incestuoso com a irmã Drusila. Conhecido por ter todos os seus desejos satisfeitos, menos o da posse da lua, da qual era observador. De personalidade controversa, Calígula é considerado um dos imperadores mais cruéis e sanguinários da Roma antiga. Descrito como temperamental e psicologicamente perturbado. Há confluências da história, a partir de hipóteses, do imperador romano com a relação de Marcelo e Berenice.

A transcrição desse longo trecho, praticamente a aparição completa de Ana no filme, exemplifica claramente sua trajetória e as bifurcações que a intersecciona com as outras. Essa Ana está no eixo, na galáxia daquelas que sobrevoam Marcelo, porém Ana é a figura enigma, o encontro e a desestruturação do masculino, ela tanto seduz como é seduzida, tanto provoca outras vias de investigação no outro como em si mesma, carrega suas angústias, desejos e buscas, o êxtase também é vívido nela. É por meio da paixão que ela vislumbra sua transcendência, nos níveis da contemplação e do pertencimento, por isso a revelação de Berenice sobre o Marcelo a afeta tanto.

A última aparição dela em cena é em plena avenida paulista, num cruzamento com a Alameda Campinas, numa pulsante solidão movimentada, entre a elaboração daquilo que sente, com a perda de Marcelo e vítima agredida por Berenice. A fragilidade de Ana está firmemente envolta no terreno das relações interpessoais.

Longe de ser um sucesso comercial e um título cativo da filmografia, ainda que o filme, numa visão bastante subjetiva minha, traga um conjunto precioso e complexo de fontes criativas muito variadas, mas plenamente coerentes e rigorosas frente ao projeto pessoal que é o universo khouriano, tem seu mérito justamente por essas características. E são essas características, esses pontos de ligação entre um filme e outro, repetição de personagens, continuidade de narrativas, resgates em profusão, um Khouri recriando a si próprio – num tom de autoparódia - em condições adversas, mas não menos densas e inspiradoras, que acionam apertar o *play*. Merece ser revisto e melhor destrinchado.

Mesmo diante do cenário adverso do cinema brasileiro, *Forever* rendeu a Walter Hugo Khouri o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte - APCA de melhor diretor e, em 1991, o Troféu Oscarito do Festival de Gramado — homenagem concedida aos profissionais de destaque pelo conjunto da obra, reverenciado pelo colega e também cineasta Júlio Bressane. Ambos os prêmios, justos e meritórios.

3.13 ANA EM AS FERAS (1994/2001)

Se há uma Ana em um ponto mais periférico diante das outras, é de fato a Ana interpretada por Cláudia Liz. Se a do filme anterior, *Forever*, apesar de conectada com as demais, é conduzida para uma galáxia de distanciamento, Ana em *As Feras*, é a expressão maior dessa distância. O diálogo com todas as outras anteriores, no entanto, se dá de modo não menos interessante ou com menor contribuição. Há nela traços de uma personalidade em transição, junto dos pontos de conexão – os contornos com a psicologia, por exemplo - com as outras em órbita. As diferenças atravessam a sutileza e ganham reforço nesse que é um dos últimos frutos concretizados do imaginário khouriano, e Ana está nele.

Figura 31 - Cláudia Liz como Ana em *As Feras*, 1994/2001



Fonte: Fotograma do filme, minuto 10:58, acervo do autor.

Apesar de causar até certa estranheza quando vista, acompanhada de algumas mudanças, sob um panorama, ao lado das outras, ela tem sua particular importância. Diferente da anterior – em termos de cronologia da produção dos filmes - seu tempo de tela é expressivo, tem espaço de predominância no núcleo onde circula, e é peça fundamental para reduzir o personagem masculino à beira da insignificância e contrastar com ele, num jogo interessante de espelhamento. Essa Ana seduz e apequena com sagacidade e altivez o

masculino com quem se relaciona, é o alcance da personagem em seu ápice quando relacionada ao masculino. A tônica do filme é essa em sua essência: o masculino em posição de inferioridade, num misto de violência e agressividade, a ponto de perder o posto de dominância, cercado por traumas originários na insegurança e na inveja oriundas da castração. As mulheres aqui são figuras de força e poder, bem como a junção do feminino na tela, como veremos, pois, a começar pelo título, mais uma vez temos um filme de mulheres, sobre mulheres, elas são as feras castradoras, mas não só. Num trecho curto, durante as reuniões sobre a montagem da peça de teatro, inserida no enredo complementar, é numa fala breve de Laura (Betty Prado) atriz, sócia e companheira de Mônica (Branca de Camargo), dirigindo-se a Wilson (Luiz Maças em atuação impecável) que vai interpretar Jack o estripador, que fica evidente o reforço da posição feminina. Transcrevo o trecho a fim de destacar onde o filme tem um de seus pontos de origem e vitalidade:

Mônica: Jack é a violência, alguma coisa de terrível e de selvagem, essa violência tipicamente masculina. Feroz.

Wilson/Jack: Uhum pode deixar. Se é para ser feroz é comigo mesmo! Eu cultivo, muito, o meu lado fera.

Laura: Eu acho bom você ser fera só na peça. Aqui fora, na vida real, *As Feras*, somos nós!

Wilson/Jack: Dá para ver!

Laura: Cuidado! Jack!

Mônica: Hoje é aniversário da Laura.

Wilson/Jack (irônico): Humm... Parabéns!

(1994, minuto 42:42 ao 43:14).

Curioso perceber Laura segurando, e supostamente lendo, o livro *The Letters of Scott Fitzgerald* durante essa cena. O exemplar que aparece nas mãos da atriz é a primeira edição em inglês, capa dura, com edição e prefácio de Andrew Turnbull, publicada em 1964 pela *The Bogley Head*, editora inglesa com sede em Londres, e um dos selos da *Penguin Random House*. Não é primeira vez que a presença do escritor americano é identificada, mesmo que discretamente, em algum filme de Khouiri. Aqui, a relação, e o que desperta curiosidade, é o teor de algumas das cartas publicadas nessa edição. Elas ilustram, de modo desinibido, as preocupações e tormentos de Fitzgerald frente ao fracasso, claramente confessadas a Ernest Hemingway, Edmund Wilson, John Peale Bishop e Maxwell Perkins, seu editor, amigo e confidente, e o responsável por algumas publicações póstumas do autor terem sido possíveis. Outra confissão, nesse mesmo contexto contemplando também a tragédia doméstica, é desnudada na amarga carta destinada à filha Frances, e à esposa Zelda. Num paralelo com a narrativa do filme, uma figura masculina admitindo seus fracassos e insuficiências diante do

feminino que o circula, envolve e até amedronta ainda que esteja vinculado a ele de modo afetivo.

Voltando à Ana, que integra o núcleo das feras, decidida a encarar as mudanças e até repensar seu envolvimento com Paulo (interpretado por Nuno Leal Maia), na medida em que compartilha com ele seus anseios, percebe que dessa relação, ela leva pouco e deixa muito, o que já foi visto como prerrogativa em outras Ana's. A evolução gradativa da personagem e seu deslocamento na problemática da narrativa é algo bastante curioso de se observar.

Deslocamento também é observado na substituição de Marcelo por Paulo, a figura masculina, que ao contrário de Marcelo, não é dominante, menos ainda seguro, bem ao contrário. As fragilidades de algumas das Ana's quando vinculadas a Marcelo estão agora nas costas de Paulo. Acredito que muito por conta da junção de narrativas, dois roteiros, sendo o primeiro deles originário do resgate de um trabalho, um curta-metragem finalizado e engavetado na década de 1980, sobre o qual comento mais adiante, e o segundo o enredo desse, talvez seja uma das vias pela qual a substituição do personagem masculino se justifique. A problemática da juventude de Marcelo é bem outra e não cabe aqui, embora seja um filme também estruturado na memória de um personagem.

Outra divergência com Marcelo, Paulo é psicólogo, esse deslocamento, aqui simboliza o fato de que é a figura masculina que está imersa nesse contexto cercado de traumas, inseguranças e posicionamentos autodefensivos que não só o fragilizam como dão substrato para os tormentos e se refletem, sobretudo, nas relações interpessoais com tentativas de controle, críticas reducionistas e limitações, e são todas direcionadas a Ana, a mulher de maior importância aos olhos de Paulo. O peso psicológico e o encontro com um divã constante, permeado por questionamentos e elucubrações, reminiscências e certa estagnação estão também em Paulo, não em Ana. Ana quer a mudança, o movimento, ainda que toque em questões existenciais e psicanalíticas de modo bem mais leve e com certo distanciamento. A decisão de levar o curso e as aulas de psicologia “como der, e se não der paciência” é a evidência concreta disso.

É possível supor: a narrativa como uma atualização simbólica das relações heteronormativas contemporâneas, expondo suas toxicidades e contradições — aspecto particularmente relevante e até pouco discutido na recepção da obra. Nesse sentido, o filme adquire atualidade e pertinência como material para estudos e revisões críticas. Ana, por sua vez, depois de tanta busca e paciência à mingua, puxa as rédeas para si, e tem impressas em

si, características menos emocionais quando comparada com as outras da galáxia khouriana. Um elo de dependência com os homens à sua volta, nesse caso Paulo, quer ser rompido/reformulado, e Ana tenta se desprender. Diferencia-se das demais por adotar uma postura menos emocional e mais divergente, ela reage reativa frente ao que considera abusivo, controlador e hostil. Sua tentativa de impor limites é o gesto que sintetiza essa virada. Essa Ana é mais decidida e impositiva, como veremos.

A interpretação de Cláudia Liz — em sua estreia no cinema, embora já habituada às câmeras pela experiência como modelo — revela-se excessiva e pouco orgânica. Há momentos em que a atuação se aproxima do artificial, com gestos e entonações acima do tom, sem o domínio completo da modulação emocional exigida pela personagem. Essa combinação de rigidez e excesso compromete a verossimilhança da atuação e leva a questionar a escolha da atriz, cuja presença parece ter sido motivada mais por atributos estéticos do que por qualidade interpretativa. Por outro lado, inegável que não esbanje beleza e sensualidade, características também presentes nas outras personagens de mesmo nome. Ao que o todo mostra, o papel exige envergadura e traquejo, Claudia demonstra não ter o preparo nem o controle necessário, ainda que se esforce, e isso é válido, mas longe do suficiente. Apesar da segurança de Khouri como diretor de atrizes, Claudia se sai melhor nos enquadramentos, nas expressões silenciosas e no enaltecimento de um rosto forte e bonito, e atribui a Ana ares de impulsividade, algo bem pouco visto nas antecessoras. Talvez essa seja sua maior contribuição na interpretação de uma das Ana's. No entanto, ela não se destaca em termos de convicção para um texto tão revelador e que alça a personagem para outras perspectivas. Claudia demonstra empenho e bons momentos em cena, mas sua atuação, no conjunto, revela limitações e fragilidades. Seu desempenho, contudo, preserva certa beleza formal que dialoga com o universo feminino recorrente na obra de Khouri, aqui já em sua fase final, atravessada por melancolia, certo desinteresse criativo e aborrecimentos quase resignados.

Além da evolução, percebe-se uma radicalização na postura e no ideário da personagem. São nítidas as transições e o movimento de oposição de Ana em relação às figuras femininas anteriores de filmes com ambientação semelhante. Aqui, ela apenas tangencia esse universo anterior: ganha um espaço próprio, singular, que se revela em suas aventuras com as mulheres da companhia de teatro e na relação com Paulo, personagem resgatado, cabe ressaltar, do curta do início da década de 1980 e tem sua trajetória melhor desenvolvida na obra de Khouri, não deixando de ser um personagem “inédito”. O diretor conduz Ana com pontos de centralidade e certo protagonismo, abrindo-lhe outras vias de

acesso — agora voltadas à busca por plenitude e transformação. Surge uma mulher decidida, disposta à mudança, que se lança em novas experiências com vontade e risco. Seu humor mais impaciente, o tom assertivo e as atitudes firmes, menos passivas, revelam uma transição que vai além das apostas na carreira de atriz: trata-se de um processo de autoconstrução. Ao se permitir ser outra, consciente da necessidade de ser outra, “mudar de clima”, Ana se afasta do território conhecido da inquietação e da angústia — domínio que já não a seduz tanto e que, em outros filmes, definia, em parte, o feminino khouriano. Simbólico Khouri transicionar os interesses de Ana como a estudante de psicologia que abandona e se desinteressa pelo curso, e dá vazão ao seu desejo de subir num palco como a protagonista de outro universo não tão familiar ao que vive. Teatro e psicologia em relações de intersecção.

A cena que transcrevo a seguir me parece a que melhor posiciona Ana — mais do que apenas às voltas dessa narrativa, mas dentro de si, e ainda dentro da constelação que forma com as outras. É ali que também ressoam as Ana's que a precederam, sobretudo na maneira como ela se posiciona diante do masculino, mas também no modo como começa a escapar dele. Ao mesmo tempo, são evidentes os movimentos de transição e os traços de uma personalidade em adaptação. Logo em seguida a abertura do filme, o reencontro com Paulo, após um intervalo de afastamento, cristaliza essa passagem: a de uma mulher em trânsito, já não a mesma, ainda não outra, e constitui um ponto central para fundamentar esta análise:

Ana: (deitada, estudando o texto para a peça em que vai interpretar a protagonista) Oi Viajante! Até que enfim hein?!

Paulo: (incomodado e com expressão desmotivada): Até que enfim digo eu, né?!

Ana: Por quê?

Paulo: O que foi que aconteceu Ana?

Ana: O que Paulo? Nada!

Paulo: Como nada? Você sabia que eu chegava no sábado, Ana faz três dias! Não apareceu na faculdade, não assistiu a uma aula!

Ana: Eu sei, já ouvi teu recado na secretária eletrônica, eu não sabia! Não sabia...

Paulo: Não sabia? Como não sabia, Ana?

Ana: Eu esqueci Paulo! Sei lá...

Paulo: Esqueceu? Então eu fico 20 dias fora viajando, e você diz simplesmente que esqueceu?

Ana: Ai Paulo! Você sabe que toda vez que você vai para esses congressos você atrasa, estica...você poderia ter encontrado uma psicóloga quente por lá. Bom, psicóloga quente é meio difícil, mas nunca se sabe né?!

Paulo: Eu estava doente de saudades, 20 dias longe de você, entende isso?

Ana: Ah Paulo não foi a primeira vez...

Paulo: Tanto tempo assim foi.

Ana: Já estou aqui ó, não está vendo?

Paulo: Eu te procurei por toda parte Ana, nem um telefonema.

Ana: Para com isso Paulo, não fiz nada de errado, entendeu? Nada! Como foi o congresso?

Paulo: Nada de importante, mais uma decepção, a mesma falação de sempre, os mesmos academismos, eu acho que é o destino desses congressos.

Ana: Nossa, você foi tão animado!

Paulo: Eu queria era encontrar o Guildestein¹⁰⁰, aquele psicólogo genial de quem eu te falei. Queria mostrar o meu trabalho, mais por isso. Sabe o que é que parecia? Parecia que ele estava fazendo uma concessão a um psicólogo de terceiro mundo, é isso.

Ana: É assim mesmo, enquanto você não é ninguém, não te conhecem, não tem fama, ninguém te dá bola, mesmo que você seja um gênio. Paulo, há dois anos eu te vejo obcecado por essa psicologia, por esse trabalho, e você está nisso há mais de vinte anos! Vinte, trinta, sei lá, e nada muda. Só serve para falar, explicar, ler. Bom, eu me encantei com você por causa disso, não é? O jeito de você falar nas tuas aulas, você era mais interessante do que todos os rapazes da escola. Um homem brilhante. E agora eu vejo que você tem os mesmos problemas que eu, as mesmas angústias, as mesmas ansiedades, o descontentamento, nada muda! Nada melhora! Não existe emoção...

Paulo: O que é isso Ana, nem tanto, o que é isso?

Ana: É assim mesmo Paulo, é um tédio infinito!

Paulo: Quer dizer que sou o culpado?

Ana: Não é culpa de ninguém Paulo, isso é ótimo. Você tem essa tristeza encravada na alma que eu nunca entendi por que. Você está sempre mal, mesmo quando tudo está bem. Eu sei das suas depressões desde criança, eu sei tudo, mas não entendo. Sempre insatisfeito...

Paulo: Tudo bem, você quer terminar, é isso? Terminamos.

Ana: Ninguém quer acabar nada Paulo! E a nossa diferença de idade, nunca me incomodou. Fui eu que te escolhi! E eu não me arrependo disso.

Paulo: Será?

Ana: Paulinho, não adianta a gente ficar o resto da vida nesse clima de autopiedade. Eu quero, quero! E vou mudar a minha vida! Eu não quero mais rotina e frustração, com ou sem você. Enquanto você

¹⁰⁰ Em pesquisa, na intenção de localizar possíveis referenciais extras, encontrei registros próximos, e o resultado alcançado sugere o nome de Kurt Goldstein (1878-1964) neurologista e psiquiatra alemão e judeu, com estudos voltados para teoria holística e um dos fundadores da *gestalt* terapia. Acho pouco provável que seja referência direta a ele, dado o contexto temporal. Goldstein faleceu em 1964, e o tempo da narrativa se passa, supostamente, no ano de produção do filme, 1994, o que por si só não é verossímil. A pronúncia do sobrenome é ambígua, e passa por pontos de entonação e expressão do ator, - e também pela qualidade do áudio, que na cópia que tenho no meu acervo tem oscilações - já que se trata de um nome estrangeiro, a quem o personagem desejava encontrar num congresso também estrangeiro. Há em cena até uma espécie de folder com a divulgação do evento, supostamente ocorrido em Roma, e provável que seja outra possível menção nos terrenos do ficcional, já que também não encontrei nenhuma comprovação real da existência desse congresso (ROMA 5º Incontro Internationale Di Psicologia) no ano de produção do filme. Existe, no entanto, publicação do que hipoteticamente se assemelha a um anais do *V Congresso Internazionale de Psicologia* com data de abril de 1905 presidido por um Prof. Giuseppe Sergi. Disponível em: <https://wellcomecollection.org/works/cdtfp6qc> com versão digitalizada em PDF. Licenças poéticas talvez?

estava fora eu fui convidada para fazer um teste. Eu fui aprovada e aceitei fazer uma peça de teatro, como atriz.

Paulo: (desdenhando) Teatro? Mas você não tinha desistido disso?

Ana: É que só vinham me propor bobagens, uns textos idiotas, sectários. Aquelas coisas de gente sem dinheiro, sem estrutura, mas eu sempre pensei nisso, eu tinha essa frustraçozinha dentro de mim.

Paulo: Ah, então é isso? Mas você não tinha me dito, ainda outro dia, que achava que ser atriz era uma coisa superficial ou efêmera, vaidosa?

Ana: E agora é diferente...

Paulo: Por que diferente Ana?

Ana: Porque eu não bajulei ninguém, não fui atrás, não fui bater na porta de ninguém. É uma peça maravilhosa, e eu vou fazer o papel principal.

Paulo: Ana, você não tem prática nenhuma, não tem experiência!

Ana: Fiz um teste longo, minucioso, gravado em vídeo, um texto enorme, difícilimo. Modéstia à parte eu gostei muito! Todo mundo gostou.

Paulo: Mas quem é todo mundo Ana?

Ana: Todos eles. É um grupo grande.

Paulo: Eu sei Ana, mas eles têm um nome, não têm?

Ana: As duas produtoras são brasileiras, gente séria, vai ser uma produção importante. Eles vão me pagar razoavelmente bem. E a gente vai ensaiar quase três meses.

Paulo: Três meses? Mas, e as suas aulas?

Ana: Vou dando um jeito enquanto eu puder até a peça estrear. Se não der paciência.

Paulo: Por que você não falou comigo antes Ana?

Ana: Você não estava no Brasil Paulo! E eu não ia perder essa oportunidade. Fui jantar com a Íris, eles me viram, me convidaram, é isso!

Paulo: Está bem, e que peça maravilhosa é essa que vocês vão fazer?

Ana: É de um autor alemão, Wedekind. Famosa, já foi encenada no mundo inteiro, filmada. E aqui no Brasil vai se chamar Lulu, que é o nome do meu personagem. Aliás, Paulo, você deve conhecer né? Você sabe tudo. Lulu é uma mulher mítica, fascinante, estranha, por quem os homens se matam e se destroem. É um animal, uma bola de fogo!

Paulo: Mas Ana e eu? Como é que eu fico nessa história? Me diz, a gente já se vê pouco. Você está querendo o que? Me excluir da tua vida?

Ana: Ah vem cá Paulinho...

Paulo: Não me chama de Paulinho, por favor.

Ana: Ah você disse que é como a tua família te chama.

Paulo: Eu não gosto, já te pedi isso, você sabe que eu não gosto.

Ana: Paulo, se a gente se gosta de verdade, não é isso que vai atrapalhar. Eu sei que você quer me ver feliz. Eu também quero te ver feliz. Eu quero e vou fazer esse trabalho e você vai me ajudar, não vai? (Eles se beijam, Paulo entregue à sedução de Ana. As cenas da relação sexual são enquadradas seguidas de corte para a manhã seguinte. Paulo deitado na mesma posição que Ana na cena anterior, só visto de outro ângulo).

Ana: Bom dia! Nossa eu dormi demais, eu tenho ensaio ao meio dia. Você está lendo Lulu?

Paulo: É, estou terminando amor.

Ana: Podia ter pedido licença né?

Paulo: Não dormi direito também, acordei cedo, encontrei o texto aqui em cima, achei que pudesse ler.

Ana: Isso é invasão né? Mas tudo bem...O que você achou?

Paulo (enfadado): Eu acho Ana, eu acho a peça muito, muito esquemática, muito previsível. Acho tudo muito antigo, uma glorificação da mulher fatal, da mulher mito, essas coisas. Com exceção desse Jack, o estripador, que pelo menos faz alguma coisa na peça, todos os homens ou são ou parecem idiotas. E essa condessa, parece uma masoquista mecânica e óbvia. Uma lésbica sofredora, sofrendo por nada, aliás.

Ana (levemente irritada): E o que mais Paulo? Fala! O que mais?

Paulo: Você está perguntando, meu amor. Eu estou falando o que eu penso. Não me parece, uma peça maravilhosa como você disse. E essa Lulu é um caso evidente de narcisismo patológico.

Ana: Você está com raiva de mim Paulo, não da peça. Você está frustrado porque surgiu isso para mim e você ficou de fora. Você está competindo!

Paulo: O que é isso, por favor, eu só estou dando a minha opinião, você pediu!

Ana: Você não está dando sua opinião Paulo! Você está querendo me magoar, você está querendo me complexar, tirar o prazer que eu estou tendo nesse trabalho e me deixar insegura.

Paulo: Ana você está louca!

Ana: Louca coisa nenhuma! Quem você pensa que é? Gente muito mais importante do que você disse exatamente o contrário. E eu tenho que ficar aqui ó (faz um gesto de afronta) ouvindo o que você diz!

Paulo: Tudo bem Ana, Ana, esquece então, por favor?

Ana (voltando na sala, já quase pronta para sair): Os homens são assim mesmo, pensam que são donos da gente. Estou cansada dessas manias Paulo. Li todos os livros que você recomendou, mais de cem! Aluna inteligente namora professor de psicologia superinteligente!

Faz tudo o que ele quer: pensa como ele, fala como ele, dorme com ele. Como eu sou idiota Paulo! E você ainda pensa que é meu dono né?!

Paulo: Ana, por favor, me perdoa. Eu não quis dizer aquilo. Eu falei sem querer, foi por impulso, por ciúme, eu estava ressentido, foi isso. Claro que a peça é interessante, Ana! Inclusive do ponto de vista psicológico, é muito interessante. Freudiana inclusive!!! (Ana ri) Personagens emblemáticos, o problema Ana é que eu, eu...é. (Percebe ela pegando a bolsa e saindo) Ana, Ana! Onde é que você vai?

Ana: Quero ir embora, eu quero sair daqui!

Paulo: Meu amor, eu já te pedi desculpas! Vamos conversar, calma!

Ana: Não Paulo! Eu quero ir embora! A gente se fala depois...

Paulo: Espera, espera, calma. Para onde é que você vai?

Ana: Paulo, eu quero sair! Já falei, a gente conversa depois.

Paulo: Por favor, eu gostaria de pelo menos assistir a alguns ensaios, eu não vou atrapalhar. Eu posso colaborar, eu posso ajudar!

Ana: De jeito nenhum!!! A diretora não quer ninguém nos ensaios, entendeu? Ouviu? Ninguém! Tchau, vai... (Ela sai apressada depois de se desvencilhar).

Paulo: Ana, Ana! A que horas a gente se vê amanhã? (Percebe que ela esqueceu o texto. Na primeira página consta anotação do endereço do

teatro. Paulo sai na intenção de entregar o texto). (1994, minuto 10:55 ao 23:38).

Tal como em *Forever*, o roteiro é compartilhado e conta com a colaboração de Lauro Cezar Muniz (que antes de tudo é dramaturgo), ainda assim, a assinatura pessoal de Khouri está em evidência, muito embora imersa numa tentativa de acompanhar a atualização dos interesses do público. A fusão da linguagem teatral com a cinematográfica dá indícios de ir além das fontes de Khouri – também bibliográficas considerando a dramaturgia citada e até mostrada nas cenas, adicionada à colaboração de Muniz no roteiro, uma figura experiente no meio teatral - para conceber um filme. Esse ir além esbarra no enredo da peça *Lulu* ou *A caixa de Pandora*, escrita em 1904, pelo alemão Frank Wedekind (1864-1918), e filmado pelo austríaco Georg Wilhelm Pabst (1885-1967) em 1929. A peça narra a ascensão e queda da personagem central, bem como seus escândalos cercados por paixões no exercício pleno de sua liberdade e sexualidade, abordagem que se relaciona em confluência com a criação de Khouri. Empoderamento e autonomia femininos, homossexualidade feminina (mais uma vez sob outra perspectiva dentro da filmografia), misoginia, machismo são temas que atravessam o vigor dramático de *As Feras*.

Na cena de Mônica, a diretora da peça e da Cia. de teatro composta por mulheres, dando orientações a Ana acerca do processo de montagem, é possível identificar com mais evidência esses encontros do roteiro colaborativo com a dramaturgia de Wedekind, quando ela diz:

Mônica (vendo Ana provar o figurino): Ah, finalmente esse é o *pierrot* do primeiro ato, quando a Lulu posa para a pintura que o primeiro marido encomendou. Só superficialmente, a Lulu pode parecer, a história, assim, já meio batida né?! De uma mulher fatal, diabólica, para mim é muito mais do que isso. É a parábola do poder, da profundidade do espírito feminino. A luta contra o massacre que o mundo quer impor contra nós. Mas a Lulu continua sendo atual, moderna, dá para ver que Wedekind, o autor, entendia a mulher, as mulheres. Ele trabalhou nessa Lulu durante nove anos, até 1901, mas é como se fosse hoje. A peça já foi montada e filmada desde os anos 1920 uma porção vezes, o famoso filme *A Caixa de Pandora*. E o modelo para Lulu (apontando para fotos da atriz no papel que a popularizou, e estão pendurados numa parede. Ao longo da fala de Mônica esses retratos ganham closes intercalados com planos detalhes nas atrizes) ficou sendo a atriz Louise Brooks, aquela, com o cabelinho assim, graciosa, *mignon*. Mas eu queria alguma coisa assim, diferente, nova, inclusive uma loira, linda, grande. Para mudar um pouco o conceito e não ficar repetindo sempre o mesmo clichê. Quando eu te vi entrar naquele restaurante, eu tive a certeza que eu tinha encontrado a pessoa ideal. Com o papel da condessa foi mais

simples. A minha tia me apresentou a Laura em Paris, e eu logo decidi que ela era perfeita, eu sempre achei a figura da condessa, a coisa mais trágica de toda a peça. Vai com ela até o fim: na decadência, na prostituição, e morre com ela na mesma miséria nas mãos de um tarado psicopata, o estripador, Jack. O famoso Jack. É uma morte terrível, mas que também não deixa de ser uma espécie de êxtase. É, mas o centro de tudo é Lulu. Ela é uma heroína no sentido contrário ao comum. O autor diz que ela é uma bola de fogo, que devasta tudo o que toca, está acima do bem e do mal. Ana, agora, você tem que procurar essa Lulu na essência, não na aparência.

Ana: Já sou Lulu! (1994, minuto 7:57 ao 10:24).

A visão da diretora diante do que espera da atuação, também diz muito acerca da ligação das personalidades de Ana em diálogo direto com Lulu a quem não só interpreta como sente, até se identifica dado tamanho desejo de investir na nova carreira e no que vê como oportunidade para reconstrução de si. Essa é outra evidência do interesse em discutir esses pontos temáticos na narrativa. Khouri manipula seus referenciais, e aqui outro exercício notável nasce enquanto obra.

O conjunto referencial, mais ainda bibliográfico, de Khouri é também transferido a Paulo enquanto psicólogo, aparentemente bem situado e competente, e é abraçado por mais um passeio de câmera sobre livros. Numa pilha na mesa de trabalho, mais do que um adereço da cenografia, é possível ler com nitidez: Schopenhauer e Kierkegaard numa encadernação antiga verde; *A negação da morte* de Ernest Becker em edição traduzida e publicada pela editora nova fronteira em 1976; *Camus revised edition* de Germaine Brée; *Teoria psicanalítica das neuroses* de Otto Fenichel – exemplar volumoso que se destaca na pilha, publicado em 1981 pela editora Livraria Atheneu; *L'éther, dieu et le diable* de Wilhelm Reich; *Connaissance de L'homme* de Dr. Alfred Adler; *Conheça-se a si mesmo* de Karen Horney; *Para conhecer o pensamento de Freud* - uma coletânea de textos de Edgar Pesh sobre o psicanalista austríaco publicada pela editora L&PM de 1983; *Psychopathia sexualis* de Dr. Richard Von Krafft-Ebing. Esse conjunto de obras teóricas do campo da psicanálise também situam Paulo frente aos seus traumas de infância e adolescência, e do exercício da vida profissional na fase adulta. Muito pela relação com Ana e seu envolvimento com o teatro, dirigida por Mônica, que se revela prima de Paulo, ambos têm em comum, a admiração e encanto por outro membro da família: Sônia (Lúcia Veríssimo), direcionam Paulo a revisitar as feridas do passado. É a partir desse encontro que as narrativas - do curta de 1980 e sua parte complementar - se fundem e Paulo retorna à juventude, aos desejos não correspondidos pela prima Sônia e a experiência violenta e traumática da represália de Sylvie (Monique Lafond), namorada de Sônia, direcionadas a ele como símbolo da castração e de sua posição

“suja” e inferior enquanto alguém do sexo masculino. O macho desprovido de controle e impotente quando se trata da presença feminina potencializada. As marcas dessa vivência na infância ganham o eterno retorno das feridas emocionais mal ou não resolvidas. Essa é basicamente a base para o enredo do curta-metragem tirado da gaveta e enfim mostrado quase duas décadas depois!

A junção do curta-metragem (que tinha *As Primas* como título provisório) realizado por Khouri, anterior a *Amor estranho Amor*, originalmente, faria parte de um projeto, um filme dividido em episódios e que não foi adiante, e é deslocado para cá como a memória de Paulo. O resultado é resgatado e anexado a um roteiro complementar, que tenta justificar sua presença e desenrola toda a narrativa a partir disso. *As Primas* é ponto chave, *As Feras* é o complemento. Há indícios de que Khouri foi praticamente obrigado a encontrar pontos de conexão para o filme enfim, ganhar projeção, mais do que por estímulo e vontade própria. Observadas as conjunturas, ao que parece para Khouri, o resultado de *As Primas* merecia outra oportunidade, ou então permaneceria arquivado, e isso não seria problema. Dá a entender que estava conformado por ter um (ótimo) filme guardado, e pouco disposto a readequá-lo noutro material com o risco de destoar e artificializar sua poética.

Na recente publicação¹⁰¹ da revisão da obra de Khouri, Donny Correia não só faz apontamentos com relação a esses aspectos, bem como, anexa ao seu estudo uma carta de Khouri destinada a Massaini comentando, num misto de angústia e inquietação, o que pensa a respeito desse impasse. Antes de citar propriamente o conteúdo da carta, bastante esclarecedora por sinal, trago trecho, a fim de contextualizar a concepção de *As Feras*:

Assim como *Eu e Forever*, seus mais recentes filmes, *As Feras* tinha como produtor Aníbal Massaini Neto, com quem Khouri havia realizado *Amor, estranho Amor* e o curta-metragem arquivado. O cineasta dizia em entrevistas que a ideia do longa de episódios surgira espontaneamente, em conversa no tradicional bar Soberano¹⁰², na rua do Triunfo, na Boca, e que não havia sido levada adiante porque Massaini queria um filme de segmentos anedóticos e apelativos, coisa que o seu curta não era. Deixando o pequeno filme de lado, Khouri aproveitou, porém, mais uma ideia dele para desenvolver o que se tornaria, *Amor estranho Amor*. Mesmo assim, nos anos seguintes Massaini insistiria muitas vezes para que Khouri encontrasse uma maneira de aproveitar os pouco mais de vinte minutos terminados para os juntar a alguma ideia e transformá-los num longa-metragem.

¹⁰¹ CORREIA, Donny. **O cinema de Walter Hugo Khouri**. São Paulo: Cosac edições, 2025.

¹⁰² Um dos principais pontos de encontro dos cineastas paulistas vinculados à Boca do Lixo, na região central de São Paulo, próximo à estação da Luz. Khouri circulava entre os habitués. O bar foi reaberto recentemente, mantendo algumas características originais e segue em funcionamento preservando parte do histórico do cinema brasileiro, sobretudo o paulista. Bastante ativo com programação cultural semanal, realizando lançamentos, mostras e exposições. Rua do Trinfo, 155 – Santa Ifigênia, São Paulo – SP.

Depois do fracasso comercial de *Amor Voraz*, o bloqueio criativo deixava Walter cada vez mais incrédulo sobre o uso do filme para compor algo maior. Numa longa carta a Massaini, de junho de 1985, Khouri expressa sua preocupação sobre realizar um filme sério e de acordo com as atmosferas que faziam parte de sua poética. Não o agradava a ideia de simplesmente emendar o curta em quaisquer outras histórias, somente pela obrigação de entregar um produto. Na carta, é possível testemunhar o incômodo atravessado, muito antes do nascimento de *Eu*, além do extremo esforço para criar algo coerente com seu próprio trabalho. Na carta, estão as gêneses daqueles que seriam os últimos dois filmes de Khouri, *As Feras* e *Paixão Perdida*. (2025, p. 294-295).

Esses apontamentos mostram, sobretudo, a postura coerente de um Walter Hugo Khouri preocupado em manter-se fiel ao seu projeto personalista de cinema. Ainda que tenha se submetido a concessões, a resultante em seu trabalho encontra o ideário e as torna compreensíveis. A organicidade da concepção dos filmes, muitas delas surgidas por meio de abertura ao diálogo, estão em caráter de amostra no trecho acima. Sobre a carta destinada a Massaini, envolta em transparência e sugestão de soluções, para também dizer apresentação de projetos, num esboço de mais de um longa-metragem possível, alguns deles concretizados de fato, Khouri tenta chegar a bom termo com o produtor. Donny Correia, tendo tido acesso ao acervo Walter Hugo Khouri, traz material elucidativo acerca desses pontos nebulosos que envolvem essa penúltima produção da carreira. É importante citar trechos da carta e situar a problemática em cima da produção de *As Feras*, da qual estou falando nesse capítulo. Donny, antes de transcrever a carta, comenta:

[...] alguns trechos dessa missiva, na qual o diretor escancara suas angústias e preocupações e oferece possibilidades ao produtor. Perturbava-o, sobretudo, tratar de temas pouco ligados às suas experiências e a seu universo, especialmente o tema da homossexualidade feminina, algo que seria crucial para o resultado (adverso) de *As Feras*, dez anos antes de sua efetiva realização.

São Paulo, Junho 27, 1985.

Aníbal,

Como já falamos longamente sobre esse assunto do nosso episódio, vou tentar resumir a situação e também apresentar alguns esboços de sugestões, por alto, para tentar sair do impasse.

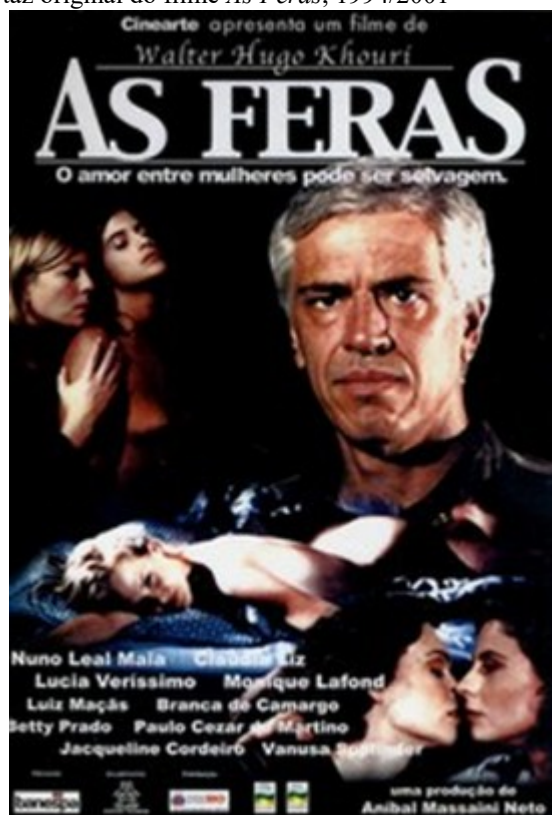
Como você sabe estou tendo muita dificuldade em bolar uma solução para complementar esse episódio (que já tem cinco anos!) de forma que resulte num filme de categoria, que tenha uma profundidade própria e que represente alguma coisa, tanto para mim, como para você. Um dos meus defeitos e limitações é sofrer bloqueio sempre que tenho que lidar com fatos que não se relacionem com minhas experiências pessoais ou com assuntos que não me agradem por alguma razão especial e que não tenham algo a ver comigo de uma forma ou de outra. Esse defeito pode muitas vezes ser tomado como qualidade, e talvez seja, mas de qualquer forma limita muito o

espectro de assuntos de um cineasta. Isso não quer dizer que eu não possa fazer filmes (ou conceber argumentos e roteiros) fora das minhas experiências ou de minhas preferências, mas isso é um processo mais difícil para mim, e com muitas chances de não funcionar ou perder qualquer espontaneidade. Isso não é desculpa apenas uma constatação. O nosso episódio nasceu de forma muito espontânea, como você deve lembrar, apesar de abordar um assunto que não tem grande afinidade comigo, a não ser como observador dos sentimentos humanos. Foi uma coisa bolada assim, de repente. [...] A outra história cogitada, do menino japonês e sua mãe, acabou resultando em *Amor, estranho Amor*. E assim, cinco anos depois, completar e adicionar algo em cima de algo que de certa forma já é completo em si mesmo, é meio difícil. Revendo mais uma vez o episódio, outro dia, confirmei a minha impressão de que ele tem uma estrutura própria e, apesar de certas limitações e alguns problemas de timing e elenco, bastante profundidade na abordagem do problema, de forma leve e com bom humor no começo e de maneira muito violenta no final. [...] Assim, repetindo o que já falamos exaustivamente, não creio que possamos misturar esse episódio com coisas que não tenham a mesma proposição de seriedade e observação, seja em que tom for. Havíamos cogitado fazer uma espécie de continuação para ele fragmentando-o a *flashbacks* dentro de outra estrutura, abordando o tema à luz da “repetição compulsiva” freudiana, fazendo o personagem adulto cair na mesma situação anterior e usando o ensaio da peça *Lulu*, de Frank Wedekind como pano de fundo. Essa ideia era boa, mas de difícil execução e com o perigo óbvio de resultar artificial e premeditada, com ares de “remendo” forçado. E está muito claro que o episódio já pronto não se presta a fragmentações e que perderia a estrutura “redonda” que tem. Também o problema de achar atores semelhantes e envelhecer outros seria limitação. Parece, portanto, que a única solução seria a de fazer outros dois episódios, com ligação entre si ou não. Tenho medo de fazer uma ligação que também acabe parecendo um artifício ou que caia no lugar-comum das recordações, mas é possível que se encontre algo que escape a isso. Não sei. Tenho minhas dúvidas. De qualquer forma mesmo sem ligação óbvia é necessário que haja uma ligação qualquer, de assunto, de ideias dos personagens centrais, do parentesco das “primas” ou algum outro que possa dar unidade ao filme como obra em si e como visão das coisas, do amor, do mundo e dos problemas enfocados. E aí é que temos que escolher e decidir. [...] O que eu acho absolutamente essencial é que a abordagem de qualquer dos temas seja feita de forma profunda e com uma visão séria e intensa, que dê ao filme uma densidade que as produções em episódios raramente têm. Eu não posso (nem quero) nesta altura da minha carreira fazer algo por simples dever de ofício ou apenas para concluir um trabalho de forma convencional, que não exija de mim um forte envolvimento em todos os sentidos. Prefiro não fazer nada, não apenas neste caso como em qualquer outro que surgir. E creio que você também não quer isso. Temos que fazer um filme com peso e significação ou então é melhor não fazer. Estamos então diante de certo impasse, pois todas as soluções apresentam problemas e não é fácil fazer um filme de envergadura partindo de uma premissa já materialmente pré-fixada, que é o nosso episódio já pronto e mixado. [...] Pensei também se não seria mais fácil fazer um filme

novo, que custasse pouco [...] e que desse menos trabalho. Algo no estilo KAMMERSPIEL, fechado e denso, com poucos locais e bons atores e atrizes, que fosse suficientemente estimulante e profundo para poder interessar às pessoas nesta época em que nada está interessando a ninguém. Talvez encontrássemos um assunto dentro da minha linha que nos motivasse a ambos. Não sei. É apenas uma ideia. (2025, p. 295-300).

A partir da leitura da carta, é possível inferir que a posição de autoridade não está somente na cadeira da direção. O filme em seu resultado final foi respaldado numa das sugestões mencionadas na carta, porém com pouca segurança no modo de ser conduzida dada a preocupação com o formato final, o tal “remendo” forçado a que Khouri se refere. E de fato, um dos problemas de *As Feras*, está justamente na junção com o curta. Funciona no todo, e as justificativas são plausíveis, mas há deslocamentos de forma, narratividade, estética e, claro, desempenho de elenco. Tem suas particularidades também em função de não estar diretamente no núcleo criativo do cineasta, e as intervenções tanto de produção quanto de roteiro colaborativo evidenciam isso.

Figura 32 - Cartaz original do filme *As Feras*, 1994/2001



Fonte: <https://filmow.com/as-feras-t27732/>

A descrença, o cansaço e até mesmo o bloqueio criativo acionado mediante inseguranças e remitências a fracassos em projetos com forte potencial, situam Khouri também fazendo

concessões em dividir as decisões basais de um filme. Não que esse exemplar seja um filme menor no conjunto de obra, porém não há como escapar dos atravessamentos que o atingem. E é nesse contexto que *As Feras* rugem. Apesar do rugido de baixa frequência, com pouca amplitude, beirando ao inaudível, considerado o tempo de clausura e enjaulamento.

Ana, mais uma vez, como algumas das outras, não ocupa o centro da narrativa: ela percorre, toca, atravessa e tensiona, sobrevoa a narrativa, sendo ponto de ligação entre personagens, ou ainda entre personagens e seus universos de questionamento.

Apesar do protagonismo em boa parte das cenas, ela contribui mais para a identificação de sua personalidade em transição, conquista seu lugar diante de outras personagens femininas e masculinas menos recorrentes na filmografia do diretor, já que é a única personagem aqui cujo nome aparece em filmes anteriores. Ana, no desfecho do filme é amparada por Mônica após, durante um dos ensaios da peça, ser agredida pela misoginia de Wilson encarnado e levando a sério sua interpretação como Jack o estripador, levando ao limite a concretização de seu plano de vingança contra as mulheres dispostas a vivenciar experiências homossexuais e rejeitar os homens. Paulo, obcecado com Ana e ciente de sua posição secundária, ressentido, no retorno ao seu passado, o envolvimento de Ana com Mônica, com quem descobre parentesco, também tem seu ataque de fúria, porém contra o cenário da peça, na tentativa de materializar sua ruptura com Ana. Ana é conduzida ao universo homoafetivo por meio das rupturas que passa, antes de tudo, também por questões de gênero, e da desistência completa da psicologia para investir no teatro. Muito simbolicamente a morte de Lulu por Jack na peça, é uma metáfora para uma “morte” de Ana. A transição da personagem, a Lulu quase morta, porém entregue em sua vulnerabilidade ao teatro. É entregue também, como terceiro elemento, a relação de Mônica e Laura, alvo dos desejos mais da primeira – a quem corresponde no beijo após a agressão –, e observada com ameaça e insegurança pela segunda, que dá a entender, pelo olhar de satisfação quando Paulo quebra o cenário, e a produção da peça é interrompida, uma espécie de vingança frente aos desejos da outra. Ana efetiva sua transição. Paulo, no entanto, traumatizado em sua “repetição compulsiva” admira um retrato de Ana como Lulu.

No seu ensaio singular¹⁰³, Andrea Ormond também traz considerações relevantes para endossar a discussão de *As Feras*, onde ela aponta:

¹⁰³ ORMOND, Andrea. **Walter Hugo Khouri o ensaio singular**. Rio de Janeiro: edição da autora, 2023.

Khoury (na década de 1990) tornara-se dispensável, obsoleto e incômodo. [...] O pior é que sabia disso. Quando você se convence da própria finitude, quando se liberta de fantasias protelatórias, chega ao essencial. O essencial khouriano em *As Feras* foi rir de si mesmo, profetizando o futuro. Um futuro em que sabia não estar mais. *As Feras* é catártico, violento, depravado como uma sessão de tortura. Talvez Khoury sonhasse com aquilo: ser torturado por mulheres lindas, entrar por dentro delas, se anulando. [...] O tom de deboche e desprezo do monólogo de Wilson deixam claras as intenções: um estudo sobre a inveja masculina, sobre o medo da castração, sobre a reedição (por Paulo e Wilson) de comportamentos autossabotadores. [...] As cenas filmadas no presente (1994) dão lugar às cenas filmadas por Khoury no passado (1980). [...] As cenas são antológicas pelo entendimento entre as atrizes (Lafond e Veríssimo), pela fortaleza e pelo afago das personagens – em especial Sylvie, que irrompe sobre o moço, desce-o às profundezas da castração, em seguida, coloca Sônia no colo em um ordenamento que remete logicamente à Pietá. Ficamos entre presente e passado, cenas filmadas em textura diferentes, conservações variadas de película. Com estes encaixes [...] Khoury monta argumento e enredo, alinhavando a fluência, num *continuum*. [...] Há excesso de didatismo no roteiro para evidenciar o espelhamento entre as personagens. Pode-se dizer o mesmo sobre o final previsível, em que a impotência de Paulo o leva à destruição, enquanto Wilson introjeta a misoginia de Jack, o estripador – seu papel em *Pandora*. Ainda assim, é preciso mais uma vez falarmos o óbvio: na prática, pouquíssimos diretores – quanto mais os “engajados” – ousaram tocar no tema da homossexualidade de maneira direta e apaixonante. Tivesse aquele primeiro curta sido realizado em metragem maior, haveria um clássico imbatível. Ficam nas imagens da década de 1990 um trabalho linear que dialoga necessariamente com o epicentro do antigo. [...] Era a despedida de Khoury. Embora tanto *Paixão Perdida* quanto *As Feras* assim já soassem. (2023, p. 83-85).

Tenho dúvidas quanto a concordar ou discordar de Ormond frente à posição de Khoury quanto a um cineasta dispensável e obsoleto. Incômodo e polêmico é até justificável, porém inegável que muito por meio desses incômodos e polêmicas, a grande maioria com distorções, levaram o cineasta a invisibilidades, descrédito e certo apagamento, não sem antes deixar o peso de sua obra à luz, sendo visto, comentado ou não. Quanto ao tom de despedida, sinto o mesmo que a pesquisadora: há nuances de atualizações, concessões feitas para que esses últimos filmes fossem realizados.

O voyeurismo de Wilson e Paulo são postos na narrativa como símbolos de observadores do feminino por quem se sentem ameaçados. As mulheres não parecem ser uma ameaça a Khoury, muito ao contrário, mas seu encantamento e obsessão frente a elas o coloca nessa posição de *voyeur*, mediante a possível recusa e dispensa enquanto interação. Como se elas não necessariamente precisassem de um envolvimento direto com ele para poderem se

expressar. Elas permitem serem guiadas e observadas pelas visões do cineasta, e interpretam, dão materialidade a essas visões. Novamente a âlma atuante.

Como comentado, é um filme problemático em termos de estrutura, enfrentou desafios e teve sua estreia adiada em mais de uma ocasião e sofreu com invisibilidades e receptividade fria, para não dizer nula, ou à beira de. Mesmo não sendo apontado como um dos mais memoráveis filmes do diretor tem sua importância e pode ser visto como um exemplo da capacidade de reinvenção plástica e estética de um cineasta inquieto e coerente em toda a sua trajetória, e acima de tudo ainda atuante. Em texto publicado no site *contracampo: revista de cinema*¹⁰⁴, o professor e crítico de cinema Daniel Caetano, também colabora com a discussão quando diz:

[...] os problemas do filme são muitos, e ao mesmo tempo a discussão é pesada, triste... Khouri passou décadas filmando belas mulheres em filmes carregados de uma amargura tremenda, as mulheres eram exibidas como se quem as mostrasse estivesse pensando algo como "isso não basta, isso não basta...", e agora o discurso muda para "nem isso temos mais, nem isso mais...", crepúsculo do macho é aquilo ali. E é incrivelmente corajoso um senhor da idade do Khouri fazer um filme desses, com um protagonista coroa vidrado por mulheres encarando o fato de que elas não precisam dele. O discurso de alguém que se sente dispensável. O filme parece ao mesmo tempo misógino e deslumbrado pelas mulheres, uma espécie de *O homem que amava as mulheres* com tendência maniaco-depressiva, o que fica claro nas duas figuras masculinas, o Nuno Leal Maia sendo o típico protagonista do Khouri (dessa vez se chama Paulo) e o Luís Maçãs fazendo um ator que se confunde com seu papel na peça que está sendo ensaiada. [...] o filme supera os problemas com seu vigor dramático. [...] retomando a interpretação do filme como um discurso de alguém que se sente dispensável, Khouri cria de novo um jogo de espelhos, em que ele tematiza a própria tentativa de estabelecer um contato com o público de um jeito que a este parece apelativo e desagradável. [...] O homem artista tem a coragem de se confessar com medo de não ser necessário, pior, não ser querido, pior ainda, ser visto como desagradável. Khouri parece descobrir desconfortavelmente que o público de cinema mudou muito nos últimos trinta anos e, assim como as suas personagens mulheres, não é possível ter certezas sobre o que o público quer, o que ele deseja. A plateia parece ser tão instável e temperamental quanto suas personagens. A reação do autor é incômoda e discutível, mas demonstra uma sinceridade emocional incrivelmente corajosa. (2002? página da internet).

¹⁰⁴ Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/feras.htm> Acesso em: 04/10/2025.

Penúltimo filme da carreira, filmado em 1994, e último a ser lançado, em 2001!!! Nesse meio tempo, rugas entre diretor e produtor justificam o atraso da estreia comercial, e também um atraso na circulação das obras desse último período criativo de Khouri. À exceção de *Paixão Perdida*, tanto *Forever* quanto *As Feras*, são esboços de contratempos e processos de reestruturação não só pessoais e profissionais, como também do mercado cinematográfico brasileiro da década de 1990. Em nota publicada na Folha de São Paulo, edição de 9 de junho de 1997¹⁰⁵, caderno ilustrada, com o título: “Disputa autoral atrasa *As Feras*”, fica brevemente esclarecida, em justificativa pública, a quantas andava a mais recente produção de Khouri na época. A disputa a que o título da nota se refere, é com o produtor Aníbal Massaini Neto, personalidade conhecida no meio cinematográfico paulista, da Boca do Lixo especificamente, que já havia produzido outros filmes de Khouri, como, por exemplo, *Amor Estranho Amor*. Nela se lê:

Finalizado em 1995, "*As Feras*", filme de Walter Hugo Khouri com produção de Aníbal Massaini Neto, ainda não estreou devido a um desentendimento entre diretor e produtor. Segundo o cineasta, o produtor "queria transformar a coisa numa chanchada, nivelar o filme por baixo". "Ele queria colocar as baixarias dele. O filme é bonito, é triste, o Nuno Leal Maia faz um psicólogo, já imaginou isso?" Massaini, por sua vez, afirma nem ter assistido à montagem do filme. "Não tenho por que querer mexer no corte final", diz. Com o início da produção de "*Paixão Perdida*", por Khouri, e das filmagens de "*O Cangaceiro*" - remake do clássico de Lima Barreto dirigido por Massaini (em cartaz no Rio e em São Paulo), "*As Feras*" foi posto de lado. O filme, que ainda tem Lúcia Veríssimo e Cláudia Liz no elenco, está sem a mixagem de som e a filmagem dos créditos. "Telefonei muito para o Aníbal para resolvermos isso. Não tenho mais paciência de trabalhar com ele", afirma Khouri. "Marcamos a mixagem e o Walter não foi. Se levasse a sério todas as provocações dele, já teríamos rompido", rebate Massaini. Khouri afirma que pretende resolver a questão assim que terminar as filmagens de "*Paixão Perdida*", no início de agosto. "Estou à espera. Sinceramente, quero que isso se resolva logo", diz Massaini. (Folha de São Paulo, 1997).

O que se lê na nota, mais do que uma constatação, foi fato. Não à toa que *As Feras* e *Paixão Perdida* tiveram sua real finalização quase concomitante, não sem antes render a Khouri certa falta de estímulo, que apesar de não o ter paralisado por completo, fecha sua filmografia com esse último título, respirando ares contemplativos e melancólicos. A despedida involuntária com muito ainda por dizer.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/6/09/ilustrada/46.html> Acesso em: 03/10/2025.

3.14 ANA EM PAIXÃO PERDIDA (1999)

Paixão Perdida é o respiro final de um cineasta em exílio íntimo, uma despedida involuntária. Walter Hugo Khouri, já distante do vigor produtivo dos anos 1960 e 1970, volta à cena com uma serenidade desencantada — e é nesse terreno de memória, debilidade e desilusão que Ana (Mylla Christie) reaparece como uma das presenças femininas mais complexas do cinema brasileiro. Aqui, Ana é dividida entre espectro e materialidade, corpo e ideia, duas atrizes. Uma tradução depurada da mulher khouriana e o que restou: da musa, da amante, da confidente, da alteridade, do mistério da mulher enigma em estado anímico — a ânima khouriana dando seus acenos finais.

O espectro acompanha a Ana Mãe (Maitê Proença); a materialidade a Ana cuidadora (Mylla Christie) que chega à mansão dos Rondi para auxiliar nos cuidados de Marcelinho (Fausto Carmona), filho de Marcelo (Antônio Fagundes). A morte da Ana Mãe num acidente de carro gera no filho, que sobrevive ao acidente, uma espécie de recusa, um trauma paralisante. Em uma sobrevida, um tanto mimada, ele renuncia interagir novamente com a realidade, criando um universo particular, rememora a mãe e estabelece um vínculo de afinidade com uma pedra do jardim da casa, projetando e desejando viver como ela, e por escolha, em desacordo com a partida precoce da mãe, vive de modo vegetativo sobre uma cadeira de rodas. Não fala, não anda, pouco reage, mas muito observa e sente. É aqui nesse aspecto da narrativa que pontos de intersecção temática são possíveis com *Amor estranho Amor*, e a relação edipiana de mãe e filho encontra convergências, bem como a relação de Marcelo com a mãe em *Eros*.

Em se tratando de um filme com a presença de dois Marcelo's (pai e filho) e duas Ana's (mãe e cuidadora) nada mais coerente do que resgatar temáticas já exploradas em outras narrativas e novamente discuti-las por outras perspectivas, mais atualizadas talvez, e ao estilo mais zen. E aqui, pela última vez, já que é a obra que encerra a filmografia khouriana em tons melancólicos e contemplativos.

O filme habita a ruína e o silêncio. Tudo parece filmado no depois, na observação atenta ao que vem depois: depois da paixão, depois do amor, depois do trauma, etc. fortemente ancorada nos sentimentos, mais do que propriamente nas ações e desenvoltura das personagens. É um filme de climas e nuances. A atmosfera é crepuscular, como se Khouri olhasse o próprio espelho rachado da existência. Ana circula entre esses fragmentos, testemunha o estado da família Rondi após a morte da matriarca, a condição catatônica do

filho, as motivações do pai e se insere na vida dos Marcelo's e dos seus afetos. Desperta ciúmes e rivalidades em Ruth (Paula Burlamaqui em sua estreia no cinema), a noiva, controladora e ciumenta de Marcelo, com quem ele expressa impaciência e intolerância numa relação que se encaminha para o desgaste, não sem antes considerar a personalidade já bastante conhecida de Marcelo, em consonância com os outros filmes: o espírito hedonista, sedutor. Esses traços de desapaixonamento aparecem entre os dois após Marcelo conhecer e observar Ana e os cuidados que ela dedica a Marcelinho, que apresenta gradativas melhoras com a dedicação da cuidadora. Ana se projeta sobre o menino com ares maternos e desperta nele um tipo de idealização erotizada. Ruth, por sua vez, reage mal e insegura vê em Ana uma ameaça.

Outra personagem de aparição recorrente presente neste filme é Berenice (Andrea Dietrich), filha de Marcelo. Sua presença, no entanto, é discreta, quase dispensável, acredito que uma simples menção ao nome poderia dar conta de qualquer resolução na narrativa, mas é possível compreender as intenções de Khouri ao trazê-la de volta. A interpretação é afetada e a construção da personagem destoa do modo como vinha sendo apresentada ao longo da filmografia, entre 1979 e 1990. Aqui, o peso dramático é pequeno e a escolha da atriz, questionável. Talvez o único ponto de aproximação com as versões anteriores da personagem esteja em uma fagulha da Berenice de *Convite ao Prazer* (1980), possivelmente interpretada por Mariana Dornic¹⁰⁶. Em termos de personalidade e desenvoltura, resta pouco da Berenice complexa e bem delineada de *Eu e Forever*, por exemplo, cuja presença simbólica orbitava a figura paterna, entre a admiração e a provocação. Nesta aparição final, a personagem surge enfraquecida, quase decorativa, e sua participação pouco acrescenta à narrativa. Para Ana, ela é praticamente insignificante. O que se preserva da personagem é o traço de ligação com o universo feminino em torno do pai, de modo mais amplo, ela é cercada por mulheres que também despertam o interesse de Marcelo. Berenice mantém boa relação com Ruth — trocam confidências e afinidades. No caso de *Paixão Perdida*, contudo, ela não tem relação alguma com Ana: é uma desconhecida cuja beleza admira, como quem busca aprovação ou algum tipo de acesso simbólico a ela. Ciente das inclinações do pai, Berenice tenta adverti-lo quando

¹⁰⁶ Informação que carece de confirmação. Nas buscas que fiz não encontrei resultados consistentes que confirmassem a identidade da atriz, mas num cotejo de imagem, a partir de fotogramas dos filmes que a atriz participou, a grande maioria do período áureo das pornochanchadas da Boca do Lixo, foi o nome que mais se aproximou. Os créditos de *Convite ao Prazer* não ajudam na identificação, e em se tratando de uma atriz estreante, e uma pequena participação, as bases de dados e as fontes a que tive acesso creditam a atriz, mas não indicam sua função. Foi um dos aspectos intrigantes ao longo da pesquisa: o rosto de atrizes atuantes nesse período e hoje praticamente desconhecidas e no anonimato. Há pouquíssima informação sobre alguns nomes, e o de Mariana Dornic, se mostra um deles. Ficou na promessa será?

percebe as investidas em direção a Ana, lembrando-o da necessidade de considerar o bem-estar de Marcelinho. É a partir daí que o embate entre pai e filho — doloroso e desigual — começa a se desenhar. No entanto, a narrativa pouco avança nesse conflito, deixando Berenice à margem, como sombra de uma personagem que já teve voz e densidade em outros tempos, além de melhor interpretação. Marcelo acredita que ao seduzir Ana, vai estabelecer um vínculo de integração com o filho, vista a impossibilidade do menino de dar continuidade à linhagem dos Rondi e se cercar de experiências niilistas tal qual o pai.

Ana indiretamente, a partir do contato com Marcelinho também analisa sua trajetória disforme, e é recebida na mansão com certa curiosidade por Matilde (Zezéh Barbosa) a governanta e pessoa de confiança de Marcelo para os cuidados não só do filho como da casa. É Matilde quem contrata Ana e aposta em Ana, num voto de confiança como não sendo mais uma das “incompetentes e sem-vergonha” que tentaram assumir o cargo, não sem alegar cansaço da monotonia do trabalho e do silêncio do garoto. O trabalho demanda atenção, exclusividade, e o passado nebuloso de Ana sugere uma busca, e mais uma vez cercada pelo interesse por psicologia, adicionado a um curso de pedagogia e enfermagem também não concluído. Em uma das cenas ela é enquadrada sentada numa poltrona no quarto, próxima à cama, lendo um livro de psicologia, com parte do título ilegível. Seus interesses são múltiplos, mas todos envolvem a relação do ser com sentimentos e vivências, servidão e paciência.

Marcelinho desperta uma curiosidade investigativa em Ana, desperta também uma espécie de cuidado materno, tentativa de substituição à perda que ele teve. Nos primeiros trinta minutos de filme é a relação dos dois que está retratada e no foco, logo a personalidade de Ana e Marcelinho em justaposição. A presença da Ana Mãe interpretada por Maitê Proença é pontual, e é inserida espectralmente como *flashback* na memória e nos sonhos do menino ou ainda quando está diante da Ana cuidadora, e ele conecta uma à outra. Matilde é enfática ao diagnosticar, depois de todas as especulações sobre o menino, que o problema está na cabeça dele e na vontade dele de querer um modo de vida vegetativo, o que intriga Ana. É Matilde também quem sugere as tendências suicidas da Ana Mãe, mas que ela prefere desacreditar justamente pelo fato de o menino ter também sofrido o acidente ao lado da mãe. Aliás, essas características, ainda que sutis, num estalo me levaram a fazer associações com as Ana's de Sandra Bréa em *O Prisioneiro do Sexo* e *Convite ao Prazer*. O estado que ela demonstra nas tentativas de convívio com Marcelo — e pela interação dos personagens em filmes com a mesma ambientação, e nesses dois títulos, assim como nesse, eles formam um casal — sugerem que a angústia de Ana pode ter evoluído para traços mais melancólicos a

ponto de as ideias suicidas serem plausíveis. Há cenas de Maitê com o semblante triste olhando a chuva (minuto 13:28) e uma cena rápida num canto escuro com expressão angustiada, próxima a uma janela, passando a mão, de modo intenso, pelos cabelos soltos, numa postura reflexiva (minuto 13:50). Não há evidências concretas para além do que sugere Matilde num comentário aparentemente banal, mas me ocorreu essa possibilidade. Teria Ana Mãe perdido sua paixão? Qual paixão, por Marcelo Pai, pela vida?

Não é a primeira vez que a personagem aparece cercada de dúvidas, incertezas e num caminho de busca por plenitude e pertencimento, e em *Paixão Perdida* ela se aproxima bastante desse estado. Sua presença é contida, introspectiva, mas jamais fria; há nela uma ternura quase intelectual, um cansaço lúcido que lembra a consciência daquelas que já viram tudo, viveram muito e, ainda assim, escolhem tentar. Diferente da Ana de *O Desejo*, por exemplo, que é sustentada pela família, também estudante de psicologia, perdida e vulnerável, aqui, Ana aparenta ser só no mundo, ela chega a verbalizar que tem problemas com a família e se afastou de todos pelo convívio familiar se mostrar insustentável. Ela também verbaliza que não tem para onde ir e sugere um passado nebuloso, como alguém que esconde alguma coisa por defesa e autoafirmação, até por sobrevivência, isso não se esclarece. Carrega seus pertences em duas malas, é minimalista, até no modo simples, ao mesmo tempo elegante e sóbrio como se veste. Tem objetivos pouco definidos, descrita como inexperiente na função de cuidadora, porém bastante disposta e diplomática, além de bonita e com jeito naturalmente espontâneo para lidar com crianças. Logo nas cenas iniciais, recebendo orientações de Matilde, Ana se apresenta como um mistério, uma incógnita, um enigma: quem é essa mulher, de onde vem, o que faz? Seu magnetismo é percebido. A mulher enigma mais uma vez em evidência.

Se nas décadas anteriores Ana era o espelho das inquietações masculinas, aqui ela é um dos reflexos no espelho do próprio Khouri e de sua trajetória artística, Ana representa um estado, um clima, um sentimento, em dose dupla! Carrega uma espécie de sabedoria que já não busca redenção, apenas compreensão. A mulher que antes era traduzida pelo olhar masculino agora se traduz sozinha, assume o gesto de traduzir-se, investigar-se por meio do outro — uma mulher que olha o homem, o julga, o decifra, se vincula a ele e não precisa mais do seu discurso. Essa é a mais solitária das Ana's, fala pouco e na maioria das vezes em tom baixo e doce, compreensivo. É observadora e atenta, capta nuances, seduz pelo olhar e pela capacidade de perturbar por carregar consigo “um algo” não visto, raro e difícil de explicar.

Figura 33 - Mylla Christie como Ana em *Paixão Perdida*, 1999



Fonte: Fotograma do filme, minuto 58:54, acervo do autor.

A estética do filme é rarefeita, dominada por uma paleta de tons outonais, como se o diretor quisesse diluir o corpo na luz. Tudo em *Paixão Perdida* é parte de uma imagem que se desfaz. Os diálogos em sua maioria são curtos e objetivos, alguns quase filosóficos; as palavras pesam menos que o silêncio e o estado prostrado em que Marcelinho se coloca, mas o que importa é o intervalo entre os silêncios e as palavras, a construção das perdas que se tecem a partir das relações, as tais paixões perdidas. A narrativa, lenta e contemplativa, espelha o próprio estado do cinema de Khouri naquele momento — um cinema que se dobra sobre si, que reflete sobre o sentido de continuar filmando quando o mundo aparenta não ter mais tanta paciência e disposição para o silêncio, sobretudo em São Paulo, cidade pano de fundo. Como um aceno da hora de repousar, definitivamente, ainda que de modo involuntário, porém sem medir esforços com a passagem do tempo e as limitações que ele impõe.

Ana, nesse contexto, é o elo que une e encerra: ela é resultante de todas as outras, o eco final da mulher que Khouri perseguiu por mais de três décadas. Se antes era mistério, aqui opera como espécie de síntese, ainda carregando o mesmo mistério, tanto mais quando diante da figura masculina com quem se relaciona. É a mulher que, tendo sido tantas, ainda carrega

interrogações, pontos-cegos e simbologias — e justamente por isso, unifica aquelas que interagem no universo afetivo com Marcelo, seu oposto masculino – ânima e animus.

O filme é um epitáfio cinematográfico, e Ana, seu epitáfio humano e feminino de maior amplitude. *Paixão Perdida* é, enfim, o filme em que o olhar de Khouri cessa, mas o de Ana permanece — traduzindo, como sempre, o que ainda não se pode dizer com muita propriedade, o que ainda povoa os terrenos das hipóteses e das suposições. É um filme de aura meditativa, onde sentimentos como a ternura, a gentileza e a própria paixão se sobressaem.

Em termos referenciais, *Paixão Perdida* é outro título a ganhar uma epígrafe: “Pois nesse sono de morte que sonhos poderão vir” – Hamlet. É com William Shakespeare (1564-1616) e seu príncipe da Dinamarca em um dos seus mais celebrados textos: Hamlet, que Khouri abre *Paixão Perdida*, e sugere estados alternados entre sonho, sono e morte, o ser ou não ser que povoa as memórias de Marcelinho. Estados de alma amplamente percebidos. A passagem completa¹⁰⁷ da fala do famoso personagem, no monólogo fundamental na cena I do terceiro ato, e dá amplitude ao discurso de despedida:

Morrer; dormir;
Só isso.
E com o sono dizem extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita; eis uma consumação
Ardentemente desejável.
Morrer dormir
Dormir! Talvez sonhar.
Aí está o obstáculo!
Os sonhos que hão de vir no sono da morte
Quando tivermos escapado ao tumulto vital
Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão
Que dá à desventura uma vida tão longa.
Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo,
A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,
A prepotência do mando, e o achincalhe
Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso. (2019, p. 51).

A trilha sonora, composta em parceria, por Wilfred Khouri – filho de Walter, com quem trabalhou ainda criança em *O Corpo Ardente*, e pouco mais tarde, no início da idade adulta em *O Último Êxtase*, interpretando Robertinho, filho de Márcia (Bárbara Laage), e

¹⁰⁷ Retirada da publicação com a tradução de Millôr Fernandes. SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM pocket, 2019. 160p.

Marcelo em uma de suas primeiras aparições, respectivamente – e Ruriá Duprat, filho de Régis Duprat e sobrinho de Rogério Duprat, parceiro frequente de Khouri em trilhas originais. Ambos músicos em atividade, com extensa contribuição no meio musical.

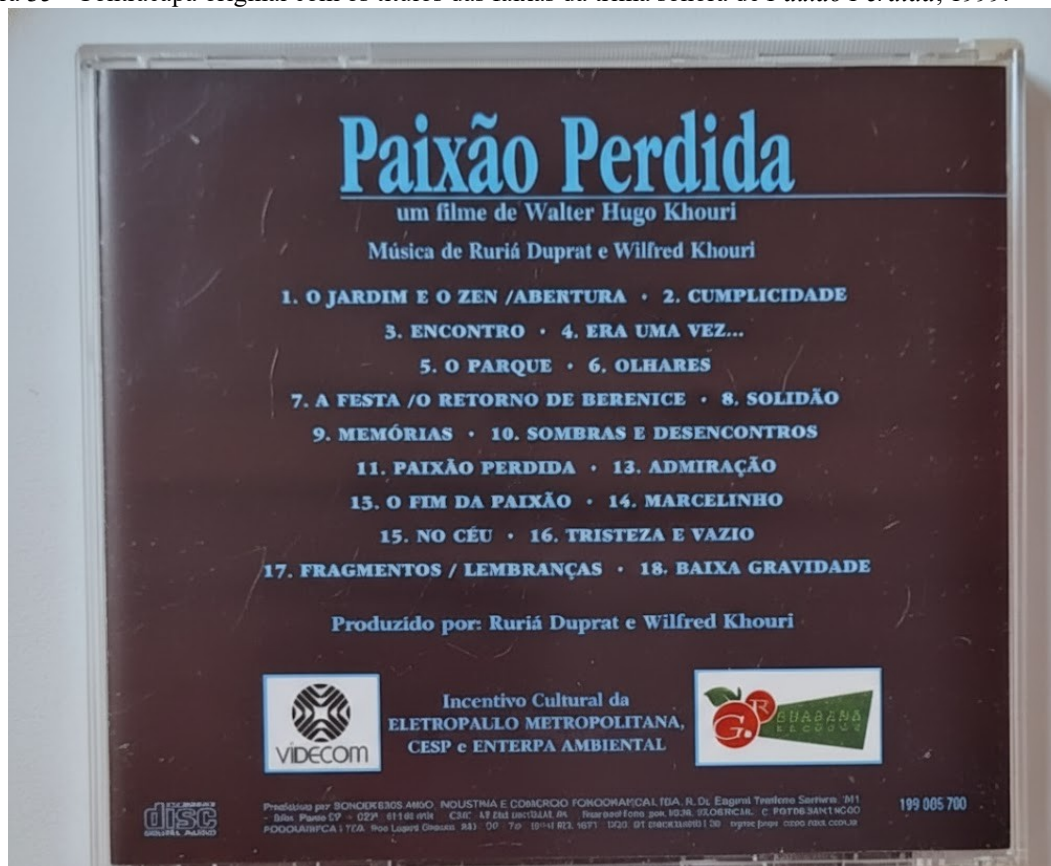
A trilha de *Paixão Perdida* é a expressão simbólica de estados emocionais, compõe ambientações e dão o sustendo suplementar da beleza do conjunto de cenas. Lançada em CD no mesmo ano de estreia do filme, a terceira trilha de uma obra de Khouri a ser comercializada. As outras duas, as trilhas de *Eros* e *Eu*, circularam em formato LP (vinil). Todas indisponíveis em plataformas de *streaming*, porém com algumas faixas disponíveis no YouTube. Das três, a de *Paixão Perdida* é a mais difícil de ser encontrada, ainda assim com acesso possível. A capa da trilha é o cartaz adaptado da divulgação do filme, os olhos da Ana mãe em evidência, o mesmo olhar que encerra o filme de modo aberto, o mesmo olhar privilegiado nos enquadramentos.

Figura 34 - Capa original da trilha sonora de *Paixão Perdida*, 1999.



Fonte: acervo do autor.

Figura 35 - Contracapa original com os títulos das faixas da trilha sonora de *Paixão Perdida*, 1999.



Fonte: acervo do autor.

O título das faixas é curioso e resume bem as cenas, cuja pontuação ganha carga dramática bem como certa fluidez e inspiração para os acessos contemplativos. Emoção e estados de espírito com trilha sonora de fundo. Elevação anímica arrisco dizer.

Paixão Perdida soa como a última verdade poética de seu realizador, o desfecho digno, coerente, ainda que pouco visto e recebido com estranheza, mas valioso enquanto síntese de uma carreira intensa, apaixonada e dedicada à arte cinematográfica. Os ares meditativos e de contemplação, quase silenciosos, em meio a uma filosofia reverberante, como todo referencial externo, ganha espaço de tradução dentro do filme, nesse cinema, que não encontra espaços para gratuidades.

4 TRADUÇÃO, LINGUAGEM E CENA: BIFURCAÇÕES E INTERDISCIPLINARIDADES NO CINEMA E NA TRADUÇÃO.

Tanto a tradução como o cinema são campos de estudo interdisciplinares e que abraçam outras vertentes de estudo e pesquisa, permitem e facilitam diálogos, constroem pontes entre áreas até mesmo distintas. Essa interdisciplinaridade permite agregar riquezas e amplitudes de descobertas. É comum a ambos os campos ainda terem em si como característica, o apoio na língua e na linguagem, universais e comuns a todas as áreas de estudo nos campos do saber e do conhecimento.

Pensar o cinema como linguagem ampla e já bastante difundida no campo nas artes, também favorece reflexões acerca de seus alcances e desdobramentos, e até mesmo interações com outras áreas do conhecimento. Em sua relação com a tradução e no que se refere a alcance e disseminação podemos pensar em seus “leitores” – considerando o cinema como língua e o filme como fonte, como material – ou público a quem o material se destina e o meio onde a linguagem é utilizada no sentido de comunicar, estreitar conexões e exercitar mecanismos possíveis de interlocução. Os estudos da recepção como um eixo do fazer tradutório, podem ser citados como exemplo claro e direto no que se direciona como especificidade dessa abordagem: a relação de um determinado material (artístico ou não) e o seu público alvo, leitor, interlocutor que o recebe ou a quem o material se destina.

A respeito da interação com outras áreas do conhecimento, a relação tradução e cinema ganha enfoques bastante específicos e delimitados a ponto de não só analisar sua viabilidade, mas também em como um diálogo frutífero se torna possível a ponto de romper fronteiras, contribuir para com teorias já formuladas, endossar argumentações e amplificar suas significações. O que se apresenta é um processo de hibridização de pesquisas, olhares e reflexões interdisciplinares, não só em âmbito teórico, o que acaba por contribuir com a formulação de outros referenciais.

O caráter interdisciplinar identificado nas artes em um todo não é novidade, e está distante de se fortalecer como um argumento sólido por si só, porém junto de disciplinas afins a sintonia estabelecida entre os campos parece fortalecer não só a formulação de outras teorias, mas também a condução de olhares, modos de leitura, percepção e interpretação.

Relacionar os estudos da tradução com o cinema e as artes visuais, considerando suas abrangentes ramificações, toca no sentido de também ampliar os estudos dessa área que permanece em desconstrução diante da associação quase automática da área à literatura e aos

estudos de línguas, logo inerentes ao campo da escrita e da fala, característica um tanto limitante e restrita para um campo tão vasto.

Fala e escrita, assim como na tradução, são duas características presentes, ainda que indiretamente, no campo dos estudos do cinema: a escrita por meio do roteiro, antecedendo a cena e a produção de imagens; e a fala vista primordialmente na representatividade de personagens em seus mais variados tipos, do mesmo modo que na literatura, e seus discursos vernaculares monológicos e dialógicos com outras personagens. Sem esquecer os processos criativos nos bastidores, permeados pela fala, pela escrita, pesquisa, referências em multiplicidade e comunicação entre pares.

Cabe mencionar ainda, nesse mesmo espaço, o rico ponto de intersecção entre cinema e literatura por meio das adaptações, outro eixo relacionado aos estudos da tradução e da literatura. Esse intercâmbio de linguagens, além de se revelar como transformador dentro desse campo de estudo se apresenta como propositivo na provocação para se investigar temas cujas discussões não se esgotam com facilidade.

A tradução, em si mesma, também possui diferentes eixos e pode assimilar mais do que línguas. Nesse ponto, considerar linguagens (que podem ser traduzidas) passíveis de observação e estudo, contribui para com a reestruturação e amplitude dentro da área, a fim de que possa ter o reconhecimento de suas aplicabilidades melhor difundido, e consequentemente seu leque estrutural de objetos de estudo mais aberto e visível.

A existência e o desenvolvimento de teorias da tradução intersemiótica abraçam temas e objetos de estudo que são mais fortemente atravessados por linguagens, modos de intervenção, leitura e interpretação, “o que vejo e o que me olha”, fator que inclui as artes em geral como objeto de investigação e estudo. Embora não diretamente associados à língua, enquanto processo tradutório, a busca por correspondentes e o desenvolvimento de um sistema que privilegie a compreensão se assemelha ao das traduções interlinguais. Julio Plaza contribuiu com estudos inéditos e inovadores a respeito do tema, e ao definir a tradução intersemiótica, associações diretas com as artes em geral são facilitadas, e por considerar signos, recriações, o trânsito dos sentidos, transcrições, a crítica e os referenciais em processos criativos numa relação ora bastante estreita ora bastante ramificável e em transitoriedade por mais de um meio de expressão, tem sua argumentação melhor estruturada.

Obras de arte, e os filmes especificamente como material artístico, para já associar e direcionar o olhar para o objeto junto do objetivo desse estudo, que tem o cinema como foco, dificilmente se encontra restrito a um único referencial. Há um conjunto.

As obras podem querer atingir um público específico, mas não se limitam em seu processo de construção e formatação, nem fecham leituras em potencial. O filme se equivale ao texto, um filme pode ser visto e lido como texto. Vincent Jouve¹⁰⁸, linguista da Universidade de Reims na França, apesar de ter direcionado o desenvolvimento de suas teorias para os textos literários, tendo a crítica e a linguística como principais fontes, teve aqui, nesse estudo, sua afirmação desviada. A partir da liberdade e abrangência que o termo leitura/interpretação possibilita a título de significação, quando da sua afirmação de que um texto permite várias leituras, embora não autorize qualquer leitura.

O que dizer dos filmes com referências explícitas de teorias, estudos e conceitos científicos? Um filme pode ser baseado nas teorias da psicologia de Carl Gustav Jung, caso de um dos filmes de Walter Hugo Khouri¹⁰⁹ por exemplo. Onde a narrativa se embasa, portanto, nas teorias dessa área de estudo, escolhida como tema, a partir dos interesses particulares de seu criador. A construção de um diálogo factível com as teorias do campo psicanalítico por meio de narrativas ficcionais, fazendo relação com o exemplo acima, ao mesmo tempo em que direciona a leitura do filme não o restringe, pois deve ser considerado o possível público leitor que desconhece as tais teorias em que se baseia e onde leituras outras possam ser também levantadas. O filme é um recurso disparador de ideias e leituras, não raro ligado a repertório de quem o vê.

Ou então, em se tratando da multiplicidade e diversidade da abrangência dos conteúdos que os filmes e o cinema são capazes de absorver, a menção direta das adaptações de obras literárias e as incontáveis negociações no processo de transposição são outras características necessárias de ser mencionadas. Questões sobre o que e como traduzir da narrativa de um romance para a narrativa de um filme, de uma peça de teatro que por algum motivo, geralmente ligado a público, é escolhida para ganhar sua versão nas telas é outro desafio e tanto. Linguagens testadas em outros formatos, à obra como mote, origem, ponto de partida em reorganização, quando não muito, tem um objetivo em comum: atingir, criar vias de acesso e variações de alcance.

Em um todo, num olhar panorâmico, são linguagens que se comunicam e ao se comunicarem geram um novo modo de explorar suas estruturas basais. O intercâmbio interartístico fortalece não só linguagens, mas o potencial de estudos que as tem como objeto.

¹⁰⁸ JOUVE, Vincent. **A leitura**: estudo de literatura. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

¹⁰⁹ Ver capítulo Ana em *As Deusas*, 1972.

Processos interartes resultam em processos similares ao de formulação de teorias, contando, porém, com aspectos práticos, ou seja, com obras, expressões artísticas como resultante.

Falar de cinema é falar de imagem. Imagem em movimento, a projeção repetitiva do que pode ser uma figura estática, enfim... São muitas as definições para esse invento transformador surgido com o cinematógrafo ainda no século XIX. Anterior à invenção do cinematógrafo e da evolução do cinema até como o conhecemos atualmente, percebendo as mudanças que ainda caminham para o presente agora, driblando elucubrações e hipóteses sobre seu futuro e os modos de consumo, a relação com as imagens já existia. As artes visuais, mais especificamente a pintura e, posteriormente, a fotografia, se estabeleceram, ao longo dos tempos, como novas formas de interações com a imagem.

O consumo dessas imagens, que por sua vez está interligado com o consumo de uma arte: visitar exposições, contemplar obras visuais, ver filmes, etc. também demonstra modos de leitura bastante variados, extrapolando perspectivas e o ganho de repertório com os olhares mais atentos. George Steiner (2020, p. 32)¹¹⁰ afirma que é “precisamente a imagem, em suas formas variadas e reproduzíveis ao infinito, que dominará a consciência futura. [...] a língua se reduz à legenda das imagens”. Em seu estudo sobre a relação dos leitores com o objeto livro, um processo solitário que “requer silêncio, intimidade, cultura literária e transformação”, Steiner defende a importância do livro como objeto do saber que, apesar de sucessivas e inevitáveis modificações em sua fabricação, teve sua utilidade e modos de uso reinventados em processos que alteram de maneira quase irreversível os benefícios e virtudes da leitura em sua essência.

Ainda que a formulação da sua tese seja fundamentalmente baseada no livro e na literatura, a análise de suas suposições pode ser observada, com a permissão de outro desvio para ótica da leitura como termo abrangente, apoiada, mas não unicamente pela definição do termo em seu significado mais tradicional. Para ele, “ler, no verdadeiro sentido da palavra [...] é ter acesso aos espaços do silêncio, às salvaguardas da intimidade, a determinado nível de formação linguística e história pregressa” (2020, p. 18). E é possível ler um filme, com acessos a esses espaços de silêncio e concentração, ainda que não por meio dos recursos literários e de letramento.

¹¹⁰ STEINER, George. **Aqueles que queimam livros**. Tradução de Pedro Fonseca. 2 ed. Belo Horizonte: editora Âyiné, 2020.

Ler também passa pelas habilidades interpretativas e auxilia nos processos de decodificação de signos. E a leitura aqui é vista como recurso tradutório: eu traduzo o que vejo, leio o que me olha. Uma relação de troca e recepção se estabelece.

Traduzir imagens é mais do que prática ou exercício de investigação numa mesma língua, passa pela descoberta da funcionalidade das linguagens e como elas dialogam entre si em colaboração para o desenvolvimento de um novo material. Para a teórica e estudiosa Rosa Inês de Novais Cordeiro¹¹¹, em seu trabalho sobre os usos da imagem no contexto da informação:

A interpretação da imagem consiste, em última instância, em tentar ler o seu significado. É, neste momento, que criador e destinatário irão se encontrar/conhecer. Contar um filme é fazer uma interpretação, uma decodificação por parte de quem o conta. Ao se considerar que o autor do filme é seu diretor, podemos crer que há um distanciamento entre as ideias estabelecidas no texto e as que são projetadas no filme, seja por interferência arbitrária - técnica ou de outra natureza -, seja pela polissemia da imagem (mesmo junto ao texto) e da passagem de um meio escrito para outro visual. Neste, tem-se a imagem em movimento-som, agregada e marcada pelo discurso, o que produz outro efeito na sua recepção. O processo de interpretação de uma imagem ou discurso pode ser analisado à luz de várias teorias e usando-se métodos próprios. (1996, p. 3).

A considerar a subjetividade e os recursos particulares de compreensão e fruição de uma obra, o método próprio de estudo, análise e interpretação, aparecem de modo individual em cada sujeito da recepção, sob os efeitos transmitidos a partir do que se pode chamar de experiência. São etapas colaborativas e independentes no processo de compreensão e leitura.

Além disso, a tradução, interpretação e decodificação de obras pelo viés da arte, quais sejam seus fins, são atravessadas por impressões e aguçam o senso crítico. Desenvolver o senso crítico ou exercê-lo perante algo, através de uma experiência, incita a defesa de opiniões e o desenvolvimento de estudos e apontamentos sobre determinado objeto. Os filmes podem ser esses objetos.

Numa tentativa de associação e sustentação do argumento direcionando a discussão para o viés da expansão do senso crítico e do exercício da crítica enquanto instrumento de estudo e análise, cabe citar o trabalho da pesquisadora Regina Gomes. Em suas investigações acerca da crítica de cinema, e da conversão de um filme em texto, do uso da palavra permeado pelos recursos imagéticos, da tradução de uma imagem em texto, a teorização e até emissão

¹¹¹ CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. Informação cinematográfica e textual: da geração à interpretação e representação da imagem em texto. In: **Ciência da Informação**, v.25, n. 3. Brasília, 1996.

de juízo de valor, afunilam a função da crítica, da análise junto à formação de um sistema de leitura. Sistema esse que, por sua vez, também é um campo de estudo interdisciplinar capaz de dialogar não só com a literatura como com outras disciplinas das ciências humanas.

Gomes¹¹² esclarece:

Quando o cinema ganhou certo respeito no campo das artes, a atividade da crítica de filmes e a própria teoria do cinema se viram vinculadas aos sistemas referenciais interpretativos das disciplinas humanísticas, sobretudo da literatura. Com efeito, em meados do século XX os múltiplos enfoques dados aos estudos literários foram também transferidos para a crítica de cinema e, diga-se, não somente a chamada crítica acadêmica como também a crítica comum de filmes, naturalmente parte deste horizonte histórico. Esta pluralidade de enfoques passava pelos estudos dos mitos, das abordagens psicanalíticas, marxistas ou estruturalistas que converteu o filme num “texto” pronto para ser dissecado. (2006, p. 3-4).

A afirmação de Gomes nos remete a reflexões sobre a função da crítica, da análise. Da crítica e da análise como instrumentos de estudo, cuja finalidade está na produção de um texto informativo resultante do “texto dissecado” que é o filme. E como produção intelectual reflexiva, a posição do crítico analítico (ou analista) deve estar apoiada no texto e em seus referenciais e modos de interpretação e leitura, que o diferenciam do leitor comum, do público alvo que pode até considerar o que foi visto, devanear com as provocações contidas no conteúdo do filme, mas que pouco ou não produzirá qualquer material perante aquilo que considera um momento de lazer e distração, em sua grande maioria ancorado na satisfação das necessidades de entretenimento. O que não significa que esse momento não possa fazê-lo pensar. Novamente, são os modos de leitura e interpretação com subdivisões nos afluxos de produção de conteúdo intelectual e do pensamento científico informativo.

O leitor como tradutor crítico e analítico, no âmbito do cinema, assim como o tradutor de línguas é um tradutor duplo. A tradução é uma reelaboração de sentidos, não cabe como simples transferência cabe como a continuação de um processo de criação de sentido. Numa tradução lê-se o autor e o tradutor juntos. No cinema lê-se o diretor e as imagens projetadas. E a visibilidade de quem traduz? Nesse caso, há a variável do entendimento do objetivo perante o porquê se traduz, no que há mais para ser dito, discutido, revisto e reforçado em termos de ideias, conhecimento e informação traduzidos do discurso dialógico e das imagens de um filme?

¹¹² GOMES, Regina. **Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor**. In: *Crítica Cultural*, v. 1, n. 2, jul./dez. 2006.

Ainda sobre o lugar da tradução e a função do crítico, aqui também visto como leitor e tradutor há que se considerar sua relação com o material objeto. Como dito, o cinema é uma linguagem, e a crítica um instrumento de estudo e análise no processo de tradução de imagens e reelaboração do conteúdo que forma um filme.

O pressuposto do pesquisador Maurício Cardozo de considerar a possibilidade de a tradução ser outro texto, desmembrado do original, contribui para a discussão sobre os lugares de movimentação e autonomia do tradutor, bem como da função da crítica e da tradução em si. Diante disso, Cardozo¹¹³ pondera:

Se a tradução é, em sua medida, outro texto, isso significa que ele não representará, para os leitores e para a crítica, exatamente o mesmo que representa o original. A uma crítica que se deixasse impactar e redimensionar por essa discussão caberia, portanto, descobrir outras formas de atenção ao objeto tradutório, voltando o olhar para as múltiplas relações que uma concepção monorrelacional da tradução não nos permite enxergar e arriscando uma reflexão que se abre no horizonte da discussão dos significados dessas novas relações. [...] em que medida as diferenças entre texto traduzido e original fazem da tradução um outro texto? O que significa essa dimensão de alteridade para uma releitura da obra original? O que significa essa dimensão de alteridade para a leitura/recepção da tradução como uma obra singular (para além de sua relação com o original)? [...]. Um olhar crítico disposto a aceitar, na tradução, a figura de um tradutor que tem voz, de um tradutor que rompe com sua condição infante, precisa reconsiderar as consequências de pensar a tradução como obra de um sujeito: se o sujeito tradutor não pode se eximir da condição de sujeito ao traduzir, isso significa que ele se inscreve em um lugar e em um tempo (da tradução) que só podem ser seu lugar e seu tempo; (2015 p. 260).

Será mesmo que o texto ganharia outra representação, diferente do “original”? Originalidade é um termo que aparece na afirmação de Cardozo e embora curto, reduzido numa única palavra, é um termo que lança luz à outra importante e necessária discussão, talvez inesgotável, mas muito elucidativa: a do conceito de fidelidade e originalidade de um objeto de estudo, seja ele literário, cinematográfico, teatral, científico, etc. Discussão essa somente mencionada a título complementar, podendo ganhar tamanho e melhor argumentação em estudo mais oportuno.

O culto ao original e aos textos de partida, em certa medida, pode-se dizer, é um tópico também em desconstrução dentro da área dos estudos da tradução, não é inédito. Muito tem se

¹¹³CARDOZO, Maurício Mendonça. Tradução & os sentidos da crítica. In: AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristiane Carneiro; STUPIELLO, Érika Nogueira, orgs. **Tradução &:** perspectivas teóricas e práticas [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2015, pp. 233-262.

observado sobre os movimentos da tradução como campo interdisciplinar sendo analisada sob perspectivas desconstrutivistas e olhares mais livres e menos engessados. Pensar a partir de e com perspectivas é um meio mais saudável e produtivo, ainda mais em se tratando de análise crítica, onde essencialismos atuam como fatores de limitação, amarras desnecessárias.

A tradução é um instrumento de contato, e como em todo contato, ainda mais o que considera o fator humano, existem referenciais, vivências, atravessamentos e percepções. Traduzir também é relacionar, e toda tradução está sujeita a desvios, e quando submetida a um campo de estudo, nos disse Aubert (1993), os desvios que preexistem e se confirmam no ato tradutório, o justificam como uso linguístico, cultural e comunicativo.

A tradução, assim como a linguagem, tem amplitude e é cíclica. A estrutura dos filmes se dá pela criação de cenas, noções de movimento em caminhos que se bifurcam, mas em conjunto, carregam consigo um agrupamento de significados, disponíveis à interpretação múltipla.

4.1 A PERSONAGEM TRADUZIDA: ANA INSERIDA NA POSSÍVEL TRADUÇÃO CULTURAL DE UMA ÉPOCA? A CONDIÇÃO DA MULHER-ATRIZ EM PERSPECTIVA

As referências e inspirações de Khouri para concepção de seus roteiros e de suas personagens estão, na grande maioria das vezes, intimamente interligadas às teorias filosóficas e psicológicas, obras de arte e artistas de vários movimentos e vertentes dentro da história da arte. A trilha sonora de ambientação, principalmente o *jazz* e a música erudita estão em sincronia com a linguagem da câmera para traduzir e apresentar estados de espírito das personagens na narrativa. As artes, num panorama geral, no cinema de Khouri são simbióticas ao seu fazer cinematográfico. Roteiros carregados de referências, imagens que reproduzem, adaptam e leem essas outras obras de arte e que influenciaram seu peculiar modo de filmar e de se comunicar por meio da imagem, resultando também numa obra de arte, independentemente do juízo de valor que tenham tido na época de lançamento. É também por meio do tempo real que Khouri se expressa no tempo ficcional que concebe. Não raro identificar referências diretas ao tempo presente, a um período histórico em que a produção de seus filmes foi realizada, como um esboço representativo, influência – em algum grau – de acontecimentos à sua volta. Um exemplo claro é *As Amoras* de 1968 e as situações políticas e emblemáticas que marcaram esse ano.

Há que se ressaltar a predileção por closes e planos detalhes e a intenção de mais do que mostrar revelam a profundidade de uma ideia sem uso direto da palavra, do diálogo ou de um texto em si. É louvável a genialidade de Khouri considerar tais teorias de seu interesse pessoal como material a ser transposto para a tela, cabendo ao espectador e seu repertório individual a leitura e interpretação. Sob esse aspecto, encontrar opiniões de público e crítica, negativas em sua maioria, para alguns de seus filmes da década de 1970 é outra característica curiosa de ser apontada ao se observar o processo de criação de parte do conjunto de obra. Filmes com aura mais densa e específica são equivocadamente definidos como herméticos por justamente estarem ligados a assuntos específicos, logo um tanto restritos ao alcance de qualquer identificação e compreensão do grande público, a exceção dos curiosos e dispostos a adentrar em temáticas desconhecidas para si. A definição do filme “para poucos” ou “para público específico”, àquele minimamente conhecedor ou com certa afinidade com o que é abordado no filme, na tentativa de um diálogo possível ou pelo fazer refletir. No fim falamos de acesso e receptividade ao qual toda obra de arte passa. Nesse sentido, Khouri permaneceu firme e autêntico em suas declarações a respeito de algumas de suas obras, como nessa declaração de parte da entrevista concedida ao crítico Edmar Pereira:

Eu sempre quis fazer no cinema algo que me prolongasse e me exprimisse, nunca pensei em fazer um filme contra isso ou contra aquilo. Acho importante que alguém faça um filme contra a extinção dos índios, por exemplo, mas eu estaria sendo falso se fizesse um. Daí a discriminação contra mim, nos anos 1960, quando realizei alguns dos meus melhores filmes, a minha fase do branco e preto, ou ainda agora. *O Prisioneiro do Sexo* (1979) não merecia a indiferença com que foi recebido, embora essa discriminação pelo erotismo seja compreensível num país em que o stalinismo pega fácil como o Brasil. Claro que o lado social é importante, mas o problema da dificuldade amorosa, da realização amorosa, é que tem sido a base da arte desde as tragédias gregas. Coloco o erotismo como coisa viva, como princípio de vida. Isso me fez meio *displaced*, meio anarquizante. [...]. Acho que tenho de levar minha expressão às últimas consequências. Deixar emergir meu inconsciente, fazer o que me vem, ser verdadeiro. Não importa o resultado. (KHOURI, 1984, p. 102-103).

Hoje, diante da tentativa de esquecimento e apagamento, proposital ou não, o viés é ampliado para o conjunto da obra do cineasta. Partindo dessa premissa, menciono as duas retrospectivas dedicadas ao diretor, com intervalo de mais de 20 anos entre uma e outra, com motivações semelhantes a fim de celebrar e difundir a obra de um de seus mais importantes, prolíficos e originais diretores. Não há dúvidas perante a consistência do cinema de Walter Hugo Khouri.

Donny Correia que vem especializando seus estudos sobre Khouri, carregando consigo a responsabilidade pela revisão da filmografia, feito inédito e bastante significativo, enaltece a importância do cineasta e seu legado em artigo publicado pela revista *Cult*¹¹⁴ em 2019, no qual destaca:

As melhores mentes da arte parecem condenadas ao esquecimento, certamente por conta da demanda utilitarista que consome poéticas densas e as substitui por um regozijo raso e imediato. No cinema, essencialmente um produto de comunicação de massa, essa condição do sucateamento da memória é explícita. Se por um lado novos artífices se revelam a cada ano, com seus trabalhos crivados de uma identidade própria, por outro, figuras de renome que abriram caminhos às novas gerações parecem diluídas na ingratidão historicista. Em 2019 o cineasta Walter Hugo Khouri completaria 90 anos. Mas até o mais jovem dedicado estudante de cinema, hoje, perguntará: “Quem foi ele?” A despeito de novas pesquisas que resgatam e reinterpretam a história do cinema brasileiro, a poética de Khouri amarga um ostracismo virtual imposto por anos de uma análise superficial de sua trajetória. Considerado cerebral e elitista, o cineasta é dono de uma das obras mais complexas, instigantes e plurais do cinema mundial, influenciadas pelo que de melhor houve na produção de filmes de vanguarda. [...] Ao longo dos próximos anos, seu acervo deverá servir a estudos de maior fôlego e a esforços para reabilitar essa poética tão plural e crítica como poucas produzidas no contexto histórico do cinema nacional. (CORREIA, 2019, p. 44-49).

Neste trajeto, resgatar a obra de Khouri e dissertar sobre sua significância, faz parte desse fôlego e junção de esforços para reabilitar a poética plural, crítica e estética produzida pelo cineasta. Dialogo com Donny e muito em confluência com suas contribuições, desdobro as minhas e traço paralelos do cinema com os estudos da tradução.

Por ser campo múltiplo e interdisciplinar, volto o olhar para Ana, então objeto dessa investigação, e a posiciono também como símbolo cultural de um período, criada sob aspectos estritamente ficcionais, porém ancorada na realidade, contendo traços das percepções de Khouri sobre seu entorno e seus interesses, sem descartar os traços pessoais de sua personalidade, recriados nas personagens. *Ânima e Animus*, Ana e Marcelo.

A tradução cultural, um dos eixos onde a tradução encontra terreno fértil de ramificação, não se limita apenas em transpor um código para outro, passa pelo movimento no qual uma cultura pode ser reinterpretada, lida e adaptada. Uma cultura que metamorfoseia signos, imagens e práticas de outro contexto, submetendo-os a seu próprio sistema de

¹¹⁴ CORREIA, Donny. O silêncio retumbante de Walter Hugo Khouri. In: **Revista Cult**, nº 246, São Paulo, Junho de 2019.

significados. No âmbito cinematográfico, sobretudo em momentos de mudança social e cultural, esse gesto de tradução revela-se decisivo: o cinema se torna um espaço em que o visível e o simbólico se encontram, e falando da imagem feminina — a atriz, o corpo, o olhar — funciona como campo privilegiado de tradução, de negociação entre representações dominantes e formas emergentes de subjetivação. Em particular, no Brasil das décadas de 1970 e 1980, atravessado pela ditadura, pela gradativa abertura cultural, cercada pelas tensões do mercado, a figura da mulher-atriz assume papel singular: ela não só representa como também revela as ambivalências de uma sociedade em constante transformação e desejo de revolução.

O cinema é o suporte onde essas impressões ganham materialidade e execução. Khouri foi peça atuante nesse período e legou contribuição única nesse sentido. Filmou com pessoalidade e personalidade, encantando com a figura feminina, com as mulheres, escopo constante em suas buscas. O cineasta das mulheres também estava inserido num meio que reflete nas obras de arte hábitos culturais de um Brasil movimentado e inquieto.

Essas décadas marcam um período sombrio na história do Brasil — marcado pela repressão política, pela liberação dos costumes e a virada mercadológica do cinema (a crescente popularidade do fenômeno da pornochanchada e as adequações estratégicas de alguns cineastas e suas linguagens num movimento pós Cinema Novo, por exemplo) — que por si só constitui, em termos culturais, ritmos de tradução intensa, seja de qual modo, por quais vertentes. Sobre essa vertente em particular, recorro a uma crônica de Fernanda Torres¹¹⁵ que expressa bem esses acontecimentos:

A pornochanchada influenciou o cinema feito no Brasil por quase vinte anos [...]. Na ditadura, os cineastas fugidos da perseguição e da censura se infiltraram na Boca do Lixo e produziram o mais bizarro gênero cinematográfico de que se tem notícia, uma mistura de heróis niilistas com mulheres de calcinha: a pornochanchada cabeça. A bem-sucedida fusão foi a saída para os que almejavam grande público, bem como para os que pregavam a revolução para as massas [...]. Inúmeros títulos da nossa filmografia nasceram da mistura de escolas [...]. Depois do deserto criado com o fim da Embrafilme, a tragédia social tomou o lugar do nheco-nheco nas salas de exibição do país. A partir de filmes como *Cidade de Deus* e *Central do Brasil*, os meninos de rua e a violência social substituíram as fôrnicacões [...]. O Brasil, ao contrário da Argentina, tem dificuldades de filmar dramas burgueses. Parece que não há tragédia digna de ser contada sobre brasileiros que

¹¹⁵ TORRES, Fernanda. **Sete anos**: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 192 p.

comem mais de uma vez por dia. A classe média é motivo de riso e perversão por aqui. (2014, p. 62-63).

E sim Fernanda, o Brasil tem essa dificuldade, mas as tragédias de quem “come mais de uma vez por dia” foram filmadas e ganharam espaço em narrativas também trágicas, e essas narrativas foram idealizadas por alguém que tem nome e sobrenome: Walter Hugo Khouri. O Brasil na ótica burguesa e de elite, a classe média alta, foi retratada na tela no cinema de Khouri. Khouri, no entanto, optou por mostrar interiores, as humanidades e as contradições das relações interpessoais, enlaçadas no existencial psicológico, ramificável em filosofia de imagem à lá brasileira, nem por isso menos ancorado no real do que seus colegas cinemanovistas.

A mulher-atriz, contudo, para voltar o foco para as atrizes de Khouri, nesse período (entre 1970 e 1980) aparece ora como objeto de desejo da indústria, ora como sujeito de enunciação crítica. Em Khouri ela assume essa postura crítica, nem tanto objeto de desejo e objeto, salvo algumas das concessões a que Khouri teve que se submeter aos produtores. Nesse entrelugar, a mulher-atriz é a tradução viva de ideologias e de tensões entre masculino e feminino, as imagens se tornam o veículo onde essas expressões são impressas, são registros de um tempo, de uma visão de mundo sobre um tempo em movimento, e esse tempo em movimento marcadamente transformador.

Em artigo recente¹¹⁶ sobre a presença feminina no cinema brasileiro, a pesquisadora Joyce Pais assinala:

No cinema brasileiro atual, as atrizes continuam a desvendar para o público a condição feminina, mas agora a mulher circula livremente pela estrutura do filme, participa em todas as etapas. Do roteiro a montagem, da fotografia à direção de produção. Contemplando-se até hoje num quadro de cinema iminentemente masculino, ela começa a revelar sua face oculta. Curiosa de ver o mundo à sua maneira descobre no cinema a capacidade de refletir. Nas imagens nascidas de sua visão interior, a mulher se advinha, se discute, se libera e, mais uma vez, recomeça. Se antes era preciso, didaticamente, explicitar a presença feminina, quase como um corpo estranho à dinâmica cinematográfica, que a vontade de enxergar e apreender o mundo à nossa volta permaneça, a partir de agora, de maneira afirmativa e naturalizada. (PAIS, 2019, página da internet).

O reconhecimento, esse livre transitar do qual a pesquisadora comenta é tardio, mas bastante simbólico para enaltecer a presença das mulheres na nossa cinematografia, não unicamente

¹¹⁶ PAIS, Joyce. A presença feminina no cinema brasileiro. Brasília: **Portal manifesto vermelho**: a esquerda bem informada, 2019. Disponível em: https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/joyce-pais-de-lima-a-presenca-da-mulher-no-cinema-brasileiro/?utm_source=chatgpt.com Acesso em: 25/10/2025.

em posições mais à mostra como a de atriz, nos bastidores elas também estão presentes e são fundamentais. Nas décadas de 1970 e 1980 o lugar da mulher no cinema brasileiro era muito mais ambíguo, até invisibilizado e utilitário. Não me parece o caso de Khouri, mas se há histórico, há que ser contextualizado.

Faço menção à teoria da tradução cultural, vertente crescente dos estudos da tradução para além dos âmbitos interlinguais, como um aceno da viabilidade da discussão que trago até aqui. Khouri intimamente ligado ao universo feminino, as mulheres serem alvo fácil para um período do cinema nacional, é um outro caminho possível de investigação, ainda que não me aprofunde, considero relevante apontar outra confluência viável nesse campo de estudo. Para fundamentar essa ideia, encontrei em Sarah Maitland e seu livro *What is cultural translation?*¹¹⁷ uma das definições para essa vertente tradutória:

A tradução cultural é, portanto, um gesto de interpretação — de entendimentos em disputa sobre os objetos da expressão humana que permeiam a prática da vida cotidiana na esfera social, e dos gestos correlatos de reflexão e análise que essa prática implica [...]. Toda tradução é, em alguma medida, tradução cultural¹¹⁸. (2017, p. 10-160)

A partir da leitura de Maitland, concluo que toda e qualquer operação tradutória, de língua ou linguagem, é atravessada por contextos, ideologias, subjetividades, equivalências. Uma prática que percorre o cotidiano e o social, reflete esse meio, disputa sentidos e tenta encontrar modos de se fazer pensar cognitivamente com amplitude e universalidade.

A teoria da tradução cultural, quando deslocada para a análise cinematográfica, permite ver como a atriz pode traduzir – até literalmente – sua condição em um código de gênero, de classe e também de corpo para o código audiovisual. O cinema brasileiro desse período operava com o dispositivo de que a mulher era filmada sob o olhar masculino predominante, e, portanto, a visão era resultante de um imaginário inerentemente patriarcal, nem sempre com abertura para que elas pudessem contribuir. Há, num contexto geral, nuances de imposições, e o feminino em postural servil, utilitária, sem grandes poderes de voz. Em Khouri, são nítidas as divergências de postura, e no ambiente khouriano as mulheres ganham protagonismo, colaboram criativamente, ganham espaço, ainda que permeadas pela visão masculina do

¹¹⁷ MAITLAND, Sarah. **What Is Cultural Translation?** London: Bloomsbury Academic, 2017.

¹¹⁸ Tradução livre dos trechos originais em inglês: “Cultural translation is thus a gesture of interpretation — of contested understandings of the objects of human expression that suffuse the practice of everyday life in the social sphere and the attendant gestures of thoughtful reflection and analysis this entails [...]. All translation is cultural translation.” Disponível em: https://pt.scribd.com/document/767461845/MAITLAND-Sarah-What-is-Cultural-Translation?utm_source Acesso em: 27/10/2025.

diretor criador, só nesse ponto há diálogo com o que o período destaca. Tanto o diretor quanto suas atrizes, em colaboração, são tradutores de um tempo, dentro de um espaço, aqui, no caso, o cinematográfico, no Brasil.

Nos anos 1970, por exemplo, há registro do primeiro longa-metragem inteiramente escrito, dirigido e montado por uma mulher. O filme em questão é: *Os Homens Que Eu Tive* (1973), de Tereza Trautman. Com a atriz Darlene Glória no papel principal, Pity, a personagem feminina ganha voz, visibilidade e independência. Rediscute casamento, exercício pleno de liberdade sexual, tal qual os homens; diverge de opiniões senso comum acerca da maternidade e pertencimento feminino, tudo isso em plena efervescência da “liberação dos costumes”, pontos que contribuíram para censura logo após dias em exibição comercial. Reestreado como: *Os Homens e Eu*, após liberação e acordo com a censura em 1980, a mudança de título era uma das partes do acordo. O filme de Trautman pode ser apontado como exemplar onde a tradução cultural ganha camada dupla: por um lado, traduz, mostra o feminismo emergente às telas brasileiras; por outro, o reintegra ao circuito comercial tão marcado pela pornografia e pela mercantilização do corpo feminino (a pornochanchada). Neste jogo, a mulher-atriz, também a diretora, pertencente ao meio audiovisual, tornam-se as tradutoras da mudança social que estava em curso, mas ao mesmo tempo são reféns de um aparato cinematográfico que as reduzem ao signo do desejo, sexual na grande maioria. A censura é a evidência bastante forte de oposição, já que a narrativa é centrada em pautas feministas. Aos olhos da sociedade da época, o filme foi visto como ameaça a moral e aos bons costumes, a abundância de cenas cuja sexualidade da mulher e o exercício do amor livre, práticas condenadas pela família patriarcal burguesa, não colaboraram. Visto hoje, é bastante significativo e um dos filmes chave para compreender as mudanças no meio cinematográfico a nível Brasil.

Entre tradução e material traduzido a mulher-atriz transita entre observada e articuladora. Na década de 1980, com a crise da Embrafilme e a transição para a “Retomada”, épocas em que Khouri estava em plena atividade, o papel da mulher-atriz sofre novos deslocamentos: o mercado se retrai, as redes de produção se reorganizam, os temas se diversificam, o lento descentramento do olhar masculino dominante começa a ser efetivado e a figura feminina no cinema começa a se reapresentar não apenas como objeto de desejo, mas como sujeito de perspectiva, sujeito de ação. Mulheres começam a ocupar com maior

visibilidade as cadeiras de direção. A tradução cultural do feminino passa, nessa fase, a incorporar reflexões sobre gênero como estrutura, significação e poder — e a atriz em cena caminha para traduzir menos o fetiche do olhar alheio e mais a própria condição de mulher que atua tanto na cena quanto fora dela. Carla Camurati e a direção de *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* (1995) é um exemplo contundente, talvez máximo do período da retomada.

Nesse cenário, a tradução cultural implícita é revelada na tela de diferentes modos: na forma como o corpo da atriz se torna signo visual de mudanças de época — cabelos, figurinos, maquiagem, enquadramentos, gestos, características que reverberam no cinema como tradução do real e forma de consumo. Em termos estéticos a obra de Khouri em seu conjunto, representa bem o retrato de costumes de cada época. A beleza feminina sempre teve espaço cativo nesse cinema, roupas, acessórios, a moda em um todo, está impressa em cada título, de modo bastante aderente com a época de produção. Material robusto para as outras investigações se a linha de pesquisa for por esses caminhos, até mais histórico antropológicos por assim dizer.

Em Khouri, as mulheres-atrizes não só encarnam personagens, elas operam como vetores de sentidos culturais, negociando o olhar, o corpo e o significado. Podemos dizer que as décadas de 1970 e 1980 oferecem uma cartografia complexa da tradução cultural do feminino no cinema brasileiro: de um lado, a corte das produtoras comerciais e suas exigências acerca da exploração da figura da mulher-objeto (pornochanchada); de outro, filmes de autor - caso de Khouri - que buscavam traduzir o feminino como sujeito, como metáfora, como pensamento na imagem. E entre ambos, as atrizes transitavam, traduzindo papéis e traduzindo a si mesmas, buscando espaços de expressão e contribuição, foram notáveis. Esse trânsito revela uma fenda primordial: a atriz era objeto e agente, signo e significante, corpo e discurso. A tradução cultural operava, nessa fenda, como zona de atrito e de invenção, ao que tudo indica Walter Hugo Khouri como observador atento sabia disso, e fez bom uso dos recursos que tinha a seu dispor, e fez arte, um membro atuante de seu próprio meio.

O rosto das Ana's na filmografia khouriana mostra a força da mulher na tela, como aquela capaz de traduzir não apenas o texto narrativo, mas também o entretexto estético, filosófico e referencial do cineasta, e feminino é terreno de diálogo fértil para Khouri também expressar seus encantamentos, sua alma. Desse modo, a atriz traduz tanto a sombra da cultura masculina que se pensa ao filmar, quanto traduz o seu próprio desejo, e as atrizes tiveram esse

espaço. A tradução cultural ganha assim densidade: não se trata apenas de ver a expressão do feminino na tela, mas de ver como essa mulher é traduzida para a tela, pela câmera, pela montagem e pela recepção. São muitas as leituras, as subjetivações, os contextos históricos. Seja como for, a relevância de Khouri é inegável e a denominação de cineasta das mulheres ecoa com sentido potente.

Hoje, a historiografia do cinema brasileiro revisita essas décadas para desenterrar e revelar como essas feições – da condição da mulher, por exemplo, porém não o único ponto de observação – estavam presentes com bastante evidência nas narrativas e suscitam debates contemporâneos sobre gênero, corpo, desejo e imagem. O impulso da tradução cultural no cinema das décadas de 1970 e 1980, portanto, não é definitivo: ele estabelece o caminho para o que viria depois — para as atrizes que dirigem, produzem e atuam sob outro regime, o da visibilidade, da consciência, para a criação de um cinema que reconhece a mulher-atriz também como tradutora de sua própria condição, merecedora de circular livremente em espaços de poder com visibilidade e autonomia.

Em suma, pensar a mulher-atriz no cinema brasileiro desse período sob a lente da tradução cultural, e mais, o feminino sob o olhar de Walter Hugo Khouri considerando tal perspectiva, permite reconhecer que a presença das mulheres vai além da aparição com figurino bem pensado, maquiagem icônica, acessórios de bom gosto para a boa execução do plano de mediação simbólica e estética. A atriz traduz a cultura e o contexto — a câmera traduz a atriz — e o público traduz ambos. O autor tenta orquestrar tudo e dá autonomia. Essa cadeia de traduções infinitas é o que torna o feminino fílmico tão potente no universo khouriano, ainda mais na galáxia de Ana's.

Entender esse processo ajuda a situar a representatividade feminina dessas décadas não como simples participação, mas como um modo de traduzir o feminino, o desejo, a autonomia e a interação entre os corpos num Brasil que se movia no limiar das liberdades em estado de privação. E Khouri cavou as suas, estabeleceu condições mesmo diante das concessões a que foi submetido, manteve a liberdade criativa para si e para as suas atrizes.

Na carta a Glauber Rocha¹¹⁹, expoente do Cinema Novo, e do meio cinematográfico, um dos críticos mais ferrenhos ao trabalho de Khouri, ele comenta de projetos e dos ideais que já perseguia. Cito parte da carta de modo a situar a coerência e fidelidade autoral de Khouri desde o início de carreira – a carta data de julho de 1959 – bem como sua relação cortez com seus colegas críticos, sobretudo no que diz respeito aos da vertente cinemanovista:

Estão todos ávidos de fitas exóticas, sobre a “nossa realidade”, e nunca perdoarão um cultivador de cinema absoluto, nem sequer de cinema autêntico e honesto [...]. Sinceramente, acho que a transcendência e a dimensão de grandeza do cinema partem exclusivamente do *approach* do cineasta em relação ao seu meio de expressão. É uma questão de autenticidade intrínseca, de vivência, um fator quase somático [...]. Está certo que nós (os diretores mais jovens) temos feito “draminhas psicológicos” (realmente ruins, reconheço, como construção e estrutura), mas de certa forma ainda é o caminho mais sério e autêntico. Tem dado frutos duvidosos, mas correspondentes a uma inquietação artística e estética muito mais legítima e corajosa [...]. A minha situação é muito incômoda: o pessoal de esquerda visa-me particularmente. É uma raiva quase pessoal. Eles não perdoam o fato de sentir em mim um pouco de independência e convicção. Aos poucos estão fechando o cerco e tenho certeza que nada poderá demovê-los: posso fazer a fita mais genuína e vibrante cinematograficamente falando e eles sempre acharão que é uma patacoada, uma imitação de cinema sueco; falarão em morbidez, em fuga da realidade, em falta de autenticidade e compreensão dos problemas brasileiros, em formalismo, virtuosismo, esteticismo, falta de conteúdo, etc. Já estou acostumado a ser “ripado” e até estou encarando isso como incentivo, pois geralmente é fácil verificar a natureza dessas “ripadas”. O Walter da Silveira¹²⁰, por exemplo, pressupõe que eu me julgo um cineasta completo e amadurecido e que fui estragado pelas críticas. Por que, não sei. Nunca dei a entender tal coisa nem a ele nem a ninguém. Ao contrário, as pessoas que me conhecem intimamente sabem que tenho uma consciência quase anormal de meus defeitos e fraquezas. A pseudoinfluência do Bergman é outra das ladainhas preferidas deles. Sou fundamentalmente diferente dele, como concepção de mundo, o que não me impede de considerá-lo extraordinário. O fato da existência de certas afinidades de estilo é uma causa, não um efeito: gosto dele porque corresponde ao que julgo ideal em cinema e porque suas obras falam a minha sensibilidade. É uma afinidade, não uma imitação. Em todo caso, essa é uma das armas deles e sei que continuarão a usá-la. Sei também que não tenho grande futuro como cineasta aqui no Brasil e que os pseudonacionalistas acabarão por me

¹¹⁹ Presente na íntegra no livro organizado por Ivana Bentes – **Cartas ao mundo-Glauber Rocha**, publicado pela Companhia das Letras em 1997.

BENTES, Ivana. (org.) **Cartas ao mundo-Glauber Rocha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 794p.

¹²⁰ Refere-se a Walter Raulino da Silveira (1915-1970).

Influente crítico de cinema, juiz, advogado, político e escritor brasileiro, imortal da Academia de Letras da Bahia. Reconhecido e respeitado como uma das figuras mais influentes na formação do cinema moderno no Brasil, especialmente na Bahia. Atuante desde o direito até a crítica cinematográfica. Deixou um legado significativo na cultura brasileira.

destruir. Mas não tem importância, porque sei que fui sincero comigo mesmo e que procurei no cinema a satisfação de uma necessidade anímica e não um veículo para exibicionismo ou derivativo de manias. (1997, p. 108).

Khoury sempre soube do caminho que o levaria à contramão — e parece até aceitar o preço disso. Entre a lucidez e o desalento, reafirma sua solidão – sua obra é o testemunho disso - faz do cinema um espelho da própria inquietação, e os personagens às voltas do reflexo desse espelho como personas descoladas de si. Assume o risco de ser mal interpretado, tanto que foi, porque o que o move não é agradar, mas ser fiel ao seu próprio impulso criador. Enquanto o país exigia engajamento e respostas, ele insistiu em mergulhos interiores, na vertigem do humano — e é justamente aí, nesse desencaixe entre teimosia e resistência, que sua obra encontra sentido e grandeza.

Um cineasta único. Uma obra extensa que ainda se movimenta. Muitas possibilidades de leitura e interpretação em uma tela íntima e particular.

CONSIDERAÇÕES E CRÉDITOS FINAIS

Estar disposto a traduzir Ana, é o mesmo que estar diante de uma tradução que não termina, que não se limita e chama a revisitações pelo olhar, pela imagem e na grande maioria das vezes em silêncio, tal qual o ato de ler. Ana é um livro exigente, leitura demorada de revelação. Com um gesto de atravessamento, traduzir requer percepção, outros modos de observar concepção de mundos, com a consciência de que nenhum atravessamento carrega inocência em sua bagagem. Traduzir, como ato, ação e impulso, é tocar no que já foi dito e assim descobrir o que ainda não encontrou uma versão definitiva de si, se é que esse alcance, nesse formato, seja de fato possível. Por isso, diante do cinema de Walter Hugo Khouri, imerso na sucessão de Ana's que habitam seus filmes, seu olhar, e a concepção de um ideário ficcional de mulher, a tradução se torna um modo de ver (por meio da alma), de também existir (por meio da imagem) de seu criador; das narrativas hibridizadas, sob o filtro de outro olhar: o do espectador, público, pesquisador.

Não se trata unicamente de transpor linguagens, mas de escutar o que cada plano carrega do outro — o que o olhar feminino devolve à imagem de um homem que, por meio dela, a personagem, também procurava compreender a si mesmo. Transferência em alter ego partilha de mundos, em transposições possíveis por meio da arte. Margens poéticas. Ana é o nome dessa procura, mas também o nome da impossibilidade de resolução. É a personagem e a ideia. É o corpo e ao mesmo tempo signo, enigma. É o espelho onde o cineasta se reconhece e, ao mesmo tempo, se perde, no sentido de vagar, não necessariamente enquanto lugar onde as coisas não podem mais ser encontradas. Coloco perder como sinônimo de propagação. Khouri propaga as mulheres, Ana é o ponto máximo dessa propagação em largos alcances ao logo de toda a trajetória no cinema, e a filmografia como registro, 17 aparições! (oficiais – se considerar menções e amostras espectrais o número sobre para 20!).

O gesto de Khouri é o do tradutor que opera entre mundos: o visível e o invisível, o erótico e o metafísico, do corpo e do pensamento, da palavra e do silêncio. Cada filme é um ensaio visual sobre a incomunicabilidade e o desejo, e cada Ana é envolvida com as visões de seu criador acerca do universo feminino em contato ou não com o masculino. Na repetição do nome, a insistência que não é simples mania autoral, mas tentativa de figurar o indizível — de refazer o mesmo percurso em torno da feminilidade na esperança de que, em alguma dobra da imagem, algum mistério sobre esse universo se desfça. E não se desfaz, ao contrário, ganha mais densidade e caminhos de investigação insolúveis. E talvez por isso o cinema de Khouri

continue a pulsar, mesmo sob as camadas de esquecimento, e tentativas de apagamento que o recobriram. Muito talvez num tom de incompreensão, e é mesmo um universo muito pessoal e singular, de difícil acesso até, salvo exceções de algum filme ou outro que tem canal mais aberto, popular e convidativo.

Com as teorias da tradução, tentei encontrar pontos chave para reler parte desse universo khouriano: enxerguei a tradução como processo expandido, como possibilidade de transformação entre sistemas e linguagens, diálogo entre campos de estudo – tradução e cinema brasileiro - onde o sentido é sempre móvel, transitivo, em fuga. O cinema de Khouri também é uma expressão de fuga, sobretudo com o olhar inclinado para as relações interpessoais e os processos de autoconstrução individual. No cinema de Khouri a angústia existencial tem rosto, expressão e trilha sonora. Ana, fragmentada em quatorze filmes, é uma tradução em curso, uma performance de sentidos em constante recriação. Cada aparição é uma variação sobre o mesmo tema, uma linha pessoal de estudo e interesse, uma ramificação de si, um novo corpo que em parte herda as memórias do anterior, mas se move sob novas luzes, novos enquadramentos, novos diálogos e pactos com o desejo e o desencanto, com as redescobertas, reconfigurações e posicionamentos a que foi submetida. Ana é também uma espécie de resgate, uma memória sobrevivente. Até mesmo um delírio.

Traduzir Ana é traduzir parte do próprio Khouri, porque é nela que o cineasta deposita uma de suas investigações mais íntimas: como filmar o feminino sem aprisioná-lo? Como olhar sem dominar? Como desejar sem reduzir, objetificar, utilizar? São perguntas que a tradução, como prática ética e estética, também se faz, com negociações sempre à vista, a equivalência reivindicando espaço, e aqui esse espaço foi concedido.

Há em Khouri uma filosofia da imagem que toca o sagrado pelas vias do erótico, atravessa o sensorial pelo metafísico. O corpo feminino, posto em cena, é simultaneamente figura e ideia — presença que convoca a repensar o que está invisível. Em Ana, essa tensão se torna mais aguda: ela é o corpo que sabe que está sendo olhado, desejado, analisado e por isso devolve o olhar com questionamento. O que você quer ver? O que é realmente possível ver?

O cinema de Khouri, lido hoje, ressoa como um campo de disputas simbólicas, onde o feminino é o lugar do pensamento e não apenas do prazer, e, portanto, significativo para ser alvo de revisitações.

Ana pensa. Ana recusa. Ana deseja e também se contradiz. E é nessa contradição que o cineasta acredita encontrá-la como matéria de discussão, porque talvez Ana não tenha sido só o esboço ideal de mulher, mas um espelho quebrado — o reflexo que devolve ao seu

criador um rosto de questionamento complementemente inserido nessa trajetória de observação das relações humanas, das emoções humanas e o modo como se manifestam – questionamentos de alma no fim.

Uma parte do tempo histórico de um Khouri em atividade coincide com o da exploração comercial do corpo da mulher no cinema brasileiro. Enquanto a pornochanchada e as produções da Boca do Lixo paulistana, transformavam a nudez em mercadoria e a mulher em objeto de consumo, Khouri fazia o movimento inverso: erotizava o espírito (nas invenções possíveis do erótico, até mesmo no sentido conceitual), transcendia o corpo, mostrava a profundidade da qual uma atriz é capaz de alcançar – imagens de corpo e de sexo, imagens de afeto e enigma. Seus filmes não mostram a carne com gratuidade, o envolvimento como supérfluo, mesmo em fuga, é sempre a expressão do vazio que está no foco, numa expressão desse desejo de ascensão, de êxtase, de encontro e pertencimento. O sexo, em Khouri, também atravessa variações de sentido e significado – aqui a ideia e as definições do sexo passam pelos terrenos do humano, do filosófico existencial e, sobretudo pela psicologia numa interpretação particular e subjetiva. A partir disso, surge o questionamento: a sexualidade, no cinema de Khouri, é libertária, principalmente para as mulheres? Outra questão que não sei responder com propriedade, e também não acredito que seja uma pergunta com pretensão a respostas exatas, o vazio existencial que circula o ato sexual, a ideia de fuga e de busca já sobrevoam uma possível resposta (se ela de fato existir). E nesse vazio, entre a presença e a ausência, entre o toque e o abismo, o silêncio e a intimidade entre paredes, reside uma forma rara de beleza estética registrada em imagens.

Talvez o incômodo de Khouri — esse “aborrecimento”, essa tristeza que contamina seus últimos dois filmes — venha justamente do limite de sua própria linguagem: o cinema como tradução de mundos que nunca basta, nunca alcança suficiência (mesmo em resultantes satisfatórias e com reconhecimento), nem expressa com total clareza seus universos particulares, é sempre tentaiva. E isso também é estímulo para continuar. Os filmes vistos como um idioma que falha em dizer o essencial, no óbvio que precisa ser dito, no posicionamento de um criador frente a tantas mudanças, tendo como objeto de investigação temáticas universais, até mesmo atemporais em alguma perspectiva, e são resumidos numa única palavra: o humano. E é também um pouco aí que a minha pesquisa se ancora: no reconhecimento da falha como método, da imperfeição como signo de uma verdade poética a partir da observação, da leitura, da análise subjetiva como estratégia. O desejo é sempre ser compreendido.

Traduzir uma personagem de Khouri, cercada por fontes e referenciais, pela via intersemiótica e interartes, é também tentar reconstituir uma arqueologia do sensível que é parte essencial de um artista. Cada filme contém uma grossa camada de tradução, que vai de: textos filosóficos, de pinturas, desenhos, esculturas, de memórias literárias, de gestos de atrizes que não só interpretam, mas respiram um imaginário. Ana é a síntese dessas camadas. Sua presença — ou insistência — é a maneira como o cineasta escreve uma história em muitos corpos. Ela é o eco de uma pergunta ontológica: o que é ser mulher quando o olhar que te cria e te conduz é o olhar de um homem? O que resta do feminino quando o desejo se converte em estética? Khouri não responde. E é nesse silêncio que sua obra também se dispõe às leituras do presente.

Rever parte da obra com o olhar de quem se inclina ao feminino, um feminino que é privilegiado em cena, à luz dos estudos da tradução foi um dos modos que encontrei de tirar sua obra da clausura da cinefilia brasileira e colocá-la em diálogo com outras linguagens, explorar a interdisciplinaridade também identificada nos filmes. Compreender que as imagens narrativas que produz, mais do que belas concepções de enquadramento, são traduções de suas fontes e de seus referenciais criativos — a beleza, a plasticidade estética em Khouri, é uma operação tradutória arranjada entre o humano e o inatingível, parte da elaboração de ideias germinadas num terreno ficcional. A imagem de Ana, em suas múltiplas versões, essa galáxia expandida, não é apenas a mulher filmada: é a mulher pensada, desejada, inventada, conduzida, traduzida como parte desse conjunto de visões de mundo sobre o feminino, de um homem artista criador que enxerga o feminino como potencial sedutor, capaz de conseguir verbalizar – e mostrar – suas inquietações que nele, em si mesmo não encontram vazão, mas estão nele, fazem parte de sua alma. A personagem como uma das formas de tradução, não por fidelidade, mas por convicção e amor — aquele amor que insiste em continuar tentando. Khouri ama o universo feminino, Khouri é também um universo feminino, Ana uma das galáxias dentro desse universo, logo, Ana também como uma das almas de Khouri – Ânima.

No fundo, o cinema de Khouri é uma poética da tentativa. O olhar que busca o absoluto e encontra o efêmero, o transitório. O corpo que se entrega é obrigado a se reconfigurar. Criar a partir de universos pessoais, temas de interesse íntimo, que tocam o subjetivo, vistos como forma de sobrevivência criativa, anímicos. Transposição de mundos e eu tentei identificar esses pontos de confluência do artista criador com a obra finalizada.

A todas as coisas imperfeitas, a sutileza das variações — o mantra que poderia atravessar toda a filmografia, e que também atravessa esta pesquisa, reconhecendo na

imperfeição, o impulso para as tentativas. Um filme como coisa imperfeita, obra aberta. A variação da mesma temática, de personagens para dizer mais e além. Porque traduzir o feminino, o amor, o desejo ou o sagrado não é compreender, mas aproximar-se de um universo particular — e esse movimento de aproximação, sempre falho, é o que dá sentido à criação e permite elaborar conclusões a respeito dessa aproximação, desse universo com quem se dialoga por afinidade, inspiração e encanto. E o feminino, a meu ver, é coisa sagrada para Walter Hugo Khouri.

Ana, em cada filme, é uma espécie de tentativa. Tentativa de nova tradução do que é a mulher aos olhos de um homem, uma nova versão da mesma falta sentida no homem que a concebe. Ana é o feminino que se ausenta no masculino de Khouri? O alter ego é capaz de suprir essa necessidade, esse interesse obsessivo? Não sei! Deixo em aberto, porque desde o princípio estava consciente, e nem tinha a pretensão de alcançar resultados plenamente conclusivos. Deduzo que investigações desse porte não tem propriamente um fim, e até nisso a obra de Khouri se torna genial, pois parte de um tema universal, e posso soar repetitivo, mas é nas relações interpessoais, das buscas por satisfação e no drible com as angústias e crises existenciais que esse cinema se firma como resultante plausível e coerente além de tudo.

O que muda, no decorrer de cada um desses filmes, é o tom, a abordagem, os corpos, o enquadramento. O tema é o mesmo, eis novamente: a sutileza das variações. O enigma é permanente: quem é Ana? Ou ainda, talvez, de modo mais preciso: quem é Khouri através de Ana? Essa inversão é um gesto que potencializa o cinema e o exercício de seu poder crítico. Ver Khouri por meio de Ana é romper com a hierarquia do olhar, é deslocar a criação do autor para uma imagem amplificada, com gênero deslocado: a transferência do masculino para o feminino pelo qual é tocado e sensibilizado e o que se expressa a partir daí. Ana é a ânima de Khouri, sua manifestação feminina. Nesse sentido, pode ser sim que Ana seja um ponto de fuga — é ela quem acaba traduzindo (e também materializando) parte do universo do diretor, não o contrário, sobretudo quando esse universo se inclina a desbravar o feminino, afinal o título de cineasta das mulheres não veio do nada. E como estrutura narrativa inerente aos terrenos do ficcional, o que há de verdades pessoais incluídas nesse universo artístico singular?

Nas entrelinhas dos diálogos, nos silêncios que dizem mais do que as palavras, nos quartos em penumbra, na cidade cinza como um esboço do vazio e nos corpos imóveis em posição contemplativa, Khouri imprimiu em sua obra a metafísica do desejo, e Ana foi o símbolo de alguns desses desejos. Cada uma de suas intérpretes — de Anecy Rocha, passando

por Kate Hansen, Selma Egrei, Monique Lafond, Sandra Bréa, Denise Dumont, Renée de Vielmond, Christiane Torloni, Vera Fischer, Cláudia Liz, Mylla Christie até as atrizes estrangeiras — empresta à personagem uma qualidade sensorial, uma nuance distinta de melancolia, de busca, de afirmação de si. E é nessa soma de diferenças que Ana ganha contornos. Ela é plural porque é incompleta. E é incompleta porque é verdadeira. Traduzir Ana é aceitar que não há versão definitiva, apenas variações transcritas em tentativas, e essa pesquisa representa essa tentativa com pessoalidade e entrega que passam pelo afetivo. Um modo possível de leitura e interpretação dessa personagem num universo tão vasto, criativo e complexo.

É uma filmografia que exige tempo, silêncio, demora. Ela não cede à pressa, nem ao imediatismo. Logo, enquanto espectador, a análise pede corpo, presença, não velocidade nem alinhamento com algoritmos. Por isso, revisitar Ana é também resistir ao esquecimento: resgatar um modo de olhar - também considerando contexto histórico - que pensava o feminino não como vitrine, mas como enigma, e não exatamente um enigma que pretende ser decifrado. O esquecimento é o grande inimigo da tradução. Esquecemos o texto-fonte, esquecemos o gesto, esquecemos o rosto ao mesmo tempo em que encontramos motivos para espanar a poeira do material em esquecimento involuntário, pronto para alguma exposição, vitrine, redescoberta. Algo bastante potente para repensar convicções, um histórico, e examinar as memórias movediças dos túmulos desconhecidos para onde foram varridas.

Recolher essas dezessete Ana's nesta pesquisa foi como reconstruir um mosaico fragmentário da alma (feminina, sobretudo) e do imaginário de um cineasta. Atravessando releituras de um período do cinema brasileiro não apenas como indústria ou história, mas como produto, e tendo os filmes como produto-tradução de um modo de sentir, de conceber universos, expressão-visão. Khouri, na contracorrente da vulgarização do erótico (novamente entre tantas ideias, significações e invenções atribuídas ao termo), fez do desejo nas relações afetivas uma forma de pensamento. Seu legado, embora silenciado por um tempo, ressurgiu aos poucos com a nitidez das coisas que sobrevivem ao ruído, das coisas colocadas em túmulo e tem a oportunidade de renascer com forte sobrevida. De uns tempos para cá, sua obra tem sido revista, alguns títulos em sessões com cópias restauradas e comemorativas, e está à disposição para ser reencontrada, difundida e reexaminada. Porque em tempos de discurso raso, Khouri ainda nos ensina a duvidar — e o feminino, em sua obra, é um dos espaços mais desafiantes para essa dúvida, espaço de reafirmação e posicionamento diante da densidade que é (para alguns) o ato de existir. Existencialista? Pois, sim!

Ana não é unicamente uma personagem, é também uma presença. Não é só símbolo, é a passagem de tempos, o desenvolvimento de um interesse, uma temática, uma atmosfera lapidada em um rosto. O cinema de Khouri, assim como a tradução, só existe enquanto movimento. Nada nele é fixo, nada tem gratuidade e as respostas alcançam hipóteses de leitura e interpretação formatadas em arranjos e negociações. E é justamente essa instabilidade que o torna inesgotável, sempre disposta a revelar algo a mais que está posto nas entrelinhas e depende das vias de acesso, repertório e subjetividade de quem olha. Por ser um cinema denso, carregado de simbologias e significâncias, haverá sempre uma nuance despercebida, uma curiosidade alinhavada à descoberta, ao não visto numa primeira vez. Cada vez que um olhar se detém sobre essas imagens, algo nelas se traduz enquanto novidade. O tempo não as consome, apenas muda de acordo com o olhar, o contexto do quando e do como está sendo olhado.

Este trabalho, no entanto, não se reduz a uma tentativa de resolver Ana, decifrar Ana, mas sim de acompanhá-la, sinalizar seus rastros e apontar caminhos possíveis, e reforço, caminhos que passam, antes de tudo, pelo meu modo de olhar, pelo meu repertório, e pelo modo como entendo Walter Hugo Khouri e como ele me acessa. E isso não quer dizer que é definitivo, menos ainda regra ou determinação inflexível. Ao contrário, colaborações e novas visões são bem-vindas, as que discordam ainda mais, porque colocam o conteúdo dos filmes, e propriamente o universo de Khouri no centro de uma discussão. Seguir o rastro deixado por Ana em seu percurso em todos esses filmes, como quem lê variações de uma mesma frase dita em línguas diferentes. De compreender, por fim, que o feminino, em Khouri, é menos um tema e mais uma forma de pensar o mundo — uma tradução em curso daquilo que escapa ao homem e que, por escapar, o fascina, se torna obsessão.

Traduzir Ana é continuar um filme, é prolongar o olhar sobre uma personagem, é manter acesa a projeção de um cinema que ainda respira, apesar do silêncio que o cerca. Porque traduzir, como filmar, é insistir: insistir no que não cessa; insistir no que se perde; insistir no que ainda tem relevância e no que ainda pode ser resgatado. No fim, talvez seja isso o que permaneça: a tradução como forma de expressão de um sentimento, ou de sentimentos, no plural, já que estou falando de multiplicidade, de alma inclusive, e no todo, uma manifestação. E todo e qualquer sentimento, quando verdadeiro, é também uma forma de tradução, esse traduzir-se — em sua imperfeição, ambiguidade, incompletude, entretanto fiel ao que se propõe. Ana é isso: a tradução (de um universo, de um ideário, de um clima, de um estado de espírito, de uma profusão anímica) que não termina. E Khouri, o tradutor-criador

que, ao filmá-la, filmou também a si mesmo, a mulher que lhe faltava, e também a mulher que o habitava, o espelho que ainda hoje devolve o mistério que o olhar é capaz de expressar.

Um rosto no espelho. Um rosto no espelho-câmera. Mesmo na ausência de reflexo esse rosto se vê. Encara e dispara emoção como um tiro engatilhado com alvo mirado nas relações de si, consigo e para o outro. Disposição à entrega. Esse rosto rasga, estilhaça, se desfaz. Os cacos dispersos em constelação, lá onde o rosto se refaz.

Feitiço, encanto, oração. Canto silencioso de sereia sedução. Nada fora d'água em longas braçadas, descobertas à distância. Fuga de afogamento. Esse olhar certo, feitiço de espelho ao corpo voyeur, ao encantamento voyeur. Entendimento, identificação.

Não sou Ana, não sou mulher. Teu rastro me pega, registro as tentativas do enigma não decifrado, não conclusivo, porém esboçado. Um viés. Hipóteses de ser, não ser, a saber...

Ana, anagrama, nome em vai e vem. Decifrar em meio ao drama o rosto do espelho, dos quartos, reflexo, rachadura, nas agruras de ver. A queda, desver nebuloso em interrogação constante. Foi mesmo possível? É evidência ou projeção de sonho de mente contaminada? Delírio talvez? Ponto de ligação, ali piscando, a cegueira do nó me pega pela mão e eu não sei dizer não. Olhos abertos e atentos.

Selvageria de feitiço, é um encontro, é bonito, manifestado em camadas, longo tempo. É alma! Um doce modelo em vitrine de confeitaria. E tanto café para driblar o sono, já que no sonho eu não consigo ficar de pé para te traduzir, ainda que você grite comigo.

Tradução, verbo de ação dos tempos em que me movi atrás de ti em transparência e sobreposição. Imagem, muita imagem.

Sobreponho ideias, conteúdo, repertório, satisfação. Alucino com a tentativa de fabricar o grimório que explique a colheita das ervas para registro desse feitiço fetiche. Não sou você, mas teu olhar me desnuda, me projeta, sou a arquitetura de um abrigo lugar aonde teu corpo vem se materializar. Temos uma troca. Eu digo teu nome, fotografo o reflexo, a projeção, o anexo à sombra do homem da criação. Nem ele tem poder sobre você, apesar da definição dos destinos.

Ana, anagrama, vai e vem, emana, seduz. Estou entregue.

[Desde a cabeça ao coração]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS E CONSULTADAS

ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Tradução de Carla Rodrigues (Coord.); Fernando Fragozo; Alice Serra; Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AUBERT, Francis Henrik. **As (In)Fidelidades da tradução**: servidões e autonomia do tradutor. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

AZEREDO, Ely. Dossiê Walter Hugo Khouri. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, v.3, n.12, maio-jun. 1969, p. 14-27.

BACHMANN-MEDICK, Doris; BUDEN, Boris. Cultural Studies: a Translational Perspective. **Transversal**: Texts across disciplines, n. 6, 2008. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0908/bachmann-medick-buden/en> Acesso em: 27/10/2025.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Annablume, 2004.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERMAN, Antoine. A retradução como espaço da tradução. Tradução de: Clarissa Prado Marini e Marie-Hélène Catherine Torres. In: **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 37, nº 2, p. 261-268, mai-ago 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2017v37n2p261> Acesso em: 12 abril 2024.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**, 2. ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 201-231.

BENJAMIN, Walter. **A Tarefa do Tradutor**. Escritos sobre mito e linguagem. Tradução de: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2021.

BENTES, Ivana. (org.). **Cartas ao mundo-Glauber Rocha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.

BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**: a política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994. p. 101-105.

BLUME, Rosvitha Friesen. **Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero**. Fragmentos. Florianópolis, n. 39, 2010.

CARDOZO, Maurício Mendonça. Tradução & os sentidos da crítica. In: AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristiane Carneiro; STUPIELLO, Érika Nogueira, orgs. **Tradução &: perspectivas teóricas e práticas** [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2015, pp. 233-262.

CASTRO, Olga. **(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução**: em direção a uma terceira onda? Tradução: Beatriz Regina Guimarães Barboza. TradTerm. São Paulo: v. 29, julho, 2017.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Khouri fantástico. In: **Cinemateca Brasileira: Retrospectiva** Walter Hugo Khouri. São Paulo, 2023.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?** Uma historia do horror no cinema brasileiro. 2008. 498 p. Tese de doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, programa de pós-graduação em multimeios, Campinas, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/430757> Acesso em: 12/10/2025.

CARNEIRO, Gabriel Henrique de Paula. O Anjo da Noite (1974): Khouri e o horror. **Imagofagia**: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 19, 2019. Disponível em: <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/140> Acesso em: 03/11/2025.

CHION, Michel. **A audiovisão**: som e imagem no cinema. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições texto e grafia, 2011.

CINEMATECA BRASILEIRA. **30 anos de cinema paulista: 1950 - 1980**. São Paulo, 1980.

COELHO, Cleodon. **Lilian Lemmertz**: Sem rede de proteção. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. Informação Cinematográfica e textual: Da geração à interpretação e representação da imagem em texto. In: **Ciência da Informação**, v.25, n. 3. Brasília, 1996.

CORREIA, Donny. **O cinema de Walter Hugo Khouri**. São Paulo: Cosac edições, 2025.

CORREIA, Donny. O silêncio retumbante de Walter Hugo Khouri. In: **Revista Cult**, nº 246, São Paulo, Junho de 2019.

CORREIA, Donny. Walter Hugo Khouri: trabalhar, mil vezes recomeçar. In: **Cinemateca Brasileira: Retrospectiva Walter Hugo Khouri**. São Paulo, 2023.

COSTA, Claudia; ALVAREZ, Sonia. A circulação das teorias feministas e o desafio da tradução. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 21, n. 2, 2013.

COSTA, Albertina de Oliveira. É viável o feminismo nos trópicos? Resíduos de insatisfação. **Cad. Pesq.** São Paulo (66), pp. 63-69, 1988. Disponível em <http://publicacoes.fcc.org.br/index.php/cp/article/view/1206/1212>. Acesso em: 20/09/2024.

DAHL, Gustavo. Importância de Khouri. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 maio 1960. Suplemento Literário.

DELVAUX, Paul. **The drawings of Paul Delvaux**. New York: Groove press, 1968.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: O Lutador, 2003.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea – 2. ed.** Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFGM, 2012.

ELIOT, T. S. **Quatro quartetos**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

FITZGERALD, F. Scott. **The Crack-up**. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FLOTOW, Luise von. Traduzindo mulheres: de histórias e retraduições recentes à tradução “queerizante” e outros novos desenvolvimentos significativos. Tradução de Tatiana dos Santos. In: BLUME, Rosvitha Friesen; PETERLE, Patrícia (Orgs.). **Tradução e relações de poder**. Tubarão: Ed. Copiart, 2013. pp. 169-192.

FRIO, Fernanda. As fronteiras entre tradução e adaptação: da equivalência dinâmica de Nida à *tradaptação* de Garneau. In: **TradTerm**, USP São Paulo, v. 22, Dezembro, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/tradterm/issue/view/5504> Acesso em: 10 abril 2024.

FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA. **30 anos de cinema paulista: 1950-1980**. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1980. (Série Cadernos da Cinemateca, v.4).

GOMES, Paulo Emilio Salles. Falar bem e mal de Khouri. In: _____. **Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 225-226.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema e política**. São Paulo: Penguin e Companhia das letras, 2021.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

GOMES, Regina. **Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor**. In: *Crítica Cultural*, v. 1, n. 2, jul./dez. 2006.

GONÇALVES FILHO, Antonio. **A palavra náufraga: ensaios sobre cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 162-163.

HARTMANN, Luciana; CARVALHO, José Jorge de; SILVA, Renata de Lima; ABREU, Joana. Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras. **Repertório**, Salvador, ano 22, n. 33, p. 8-30, 2019.2.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

JOUE, Vincent. **A leitura: estudo de literatura**. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. 11.ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

KHOURI, Walter Hugo. **Vox populi**. São Paulo, TV Cultura, 1982. Entrevista a Joseval Peixoto.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wPEnOArfsIU&t=181s>
Acesso em: 10 mar. 2022

KHOURI, Walter Hugo. **Entrevista de Walter Hugo Khouri: parte um**. São Paulo, Acervo MIS/SP, 1991? Entrevista a Amir Labaki, José Maria Ortiz Ramos e Sônia Maria de Freitas. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/video/entrevista-de-walter-hugo-khouri-parte-12>
Acesso em: 20 set. 2023

KHOURI, Walter Hugo. **Entrevista de Walter Hugo Khouri: parte dois**. São Paulo, Acervo MIS/SP, 1991? Entrevista a Amir Labaki, José Maria Ortiz Ramos e Sônia Maria de Freitas. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/video/entrevista-de-walter-hugo-khouri-parte-22>
Acesso em: 20 set. 2023

KHOURI, Walter Hugo. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Verbete da Enciclopédia.

Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa204214/walter-hugo-khouri>
Acesso em: 20 out. 2021

KHOURI, Walter Hugo. La mia speranza nel cinema brasiliano. In: **Il Cinema Brasiliano**. Genova: Silva Editore, 1961. p. 141-151.

KHOURI, Walter Hugo. O cinema de Ingmar Bergman. In: FILMOTECA DO MAM. **Ingmar Bergman**. São Paulo, 1955. p. 2-14.

LAURIA, Pedro Artur Baptista. **A Importância da Linguagem Cinematográfica na Construção das Representações Espaciais**. GeoPUC. Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 47-77, jul./dez. 2012.

LEAL, Izabela; FERNANDES, José Guilherme dos Santos; TRUSEN, Sylvia (org.). **Tradição e tradução: entre trânsitos e saberes**. Rio de Janeiro: Editora oficina Raquel, 2016.

MAITLAND, Sarah. **What Is Cultural Translation?** London: Bloomsbury Academic, 2017.

MENEGHEL, Xuxa. **Memórias**. Rio de Janeiro: Globo livros, 2020.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerichl. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NUNES, Tobias. **Memória, difusão e preservação: o cinema de Walter Hugo Khouri enquanto fonte de informação**. 2011. 100 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Curso de Biblioteconomia - Gestão da Informação, Florianópolis, 2011.

ORMOND, Andrea. **Walter Hugo Khouri o ensaio singular**. Rio de Janeiro: edição da autora, 2023.

PAIS, Joyce. Quando as deusas se olham. In: **Cinemateca Brasileira: Retrospectiva Walter Hugo Khouri**. São Paulo, 2023.

PEREIRA, Edmar; KHOURI, Walter Hugo. Walter Hugo Khoury: um cineasta apaixonado por suas belas atrizes? In: **Status**, nº 117, São Paulo: editora três, abril de 1984.

PFEIFFER, Maria Aparecida Rodrigues. Repensando Khouri. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n.2, nov.-dez. 1996, p. 109-116.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PUCCI JUNIOR, Renato Luiz. **O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe A. de (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000. p. 310-311.

RAMOS, Fernão. A coisa da imagem e a preponderância do afeto. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Retrospectiva Walter Hugo Khouri: meio século de cinema**. São Paulo, 2001.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 117-120.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTANA, Ana Lucia. **Alter ego na literatura e psicologia**. Infoescola, 2009. Disponível em: <https://www.infoescola.com/literatura/alter-ego/>
Acesso em: 15 abril 2024.

SANTOS, Erika Piedade da Silva. **Corpos em tela, corpos imagens**. 2013. 137 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2013.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução Celso R. Braidá. In: HEIDERMANN, Werner (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. 2 ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros**: longa-metragem. 2. ed. rev. e atual. São Bernardo do Campo: ed. do autor, 2009.

SILVA, Paulo Henrique (org.). **Os 100 melhores filmes brasileiros**. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SOUZA, Pedro de. De como se perder na tradução. In: **Sobre discurso e tradução**. Tubarão: Copiart. Florianópolis: PGET/UFSC, 2014.

STEINER, George. **Aqueles que queimam livros**. Tradução de Pedro Fonseca. 2 ed. Belo Horizonte: editora Âyiné, 2020.

STIGGER, Helena Maria Antonine. **Marcelo**: o imaginário burguês de Walter Hugo Khouri comunicação e psicanálise no cinema. 2007. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Área de concentração: Cultura Midiática e Tecnologias do Imaginário. Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4322> Acesso em: 05/11/2025.

TADDEI, Nazareno. **Leitura estrutural do filme**. São Paulo: Loyola, 1981.

TOROP, Peter. Intersemiosis and Intersemiotic Translation. In: PETRILLI, Susan. **Translation Translation**. Amsterdam/New York: Rodopi, 2003.

TORRES, Fernanda. **Sete anos**: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5. Ed. Campinas: Papirus, 2008.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

AMOR ESTRANHO AMOR. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Cinearte produções cinematográficas, 1982. Arquivo MKV (124 min.), son., color.

AS AMOROSAS. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Kamera filmes, 1968. 1 DVD (104 min.), son., P&B.

AMOR VORAZ. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Enzo Barone Filmes, 1984. 1 VHS (114 min.), son., color.

O ANJO DA NOITE. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Cinedistri, 1974. Arquivo AVI (84 min.), son., color.

O CONVITE AO PRAZER. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: A. P. Galante, 1980. Arquivo AVI (111 min.), son., color.

O CORPO ARDENTE. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Kamera filmes, 1966. 1 DVD (98 min.), son., P&B.

O DESEJO. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Walter Hugo Khouri Cinema, 1975. Arquivo AVI (99 min.), son., color.

AS DEUSAS. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Servicine – Serviços Gerais de Cinema, 1972. Arquivo AVI (97 min.), son., color.

EROS O DEUS DO AMOR. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Enzo Barone Filmes, 1981. 1 VHS (115 min.), son., color.

ESTRANHO ENCONTRO. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Brasil filmes, Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Arquivo AVI (92 min.), son., color.

EU. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Cinedistri, 1987. 1 VHS (128 MIN.), son., color.

AS FILHAS DO FOGO. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Lynxfilm e editora três, 1978. Arquivo AVI (93 min.), son., color.

AS FERAS. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Cinearte produções cinematográficas, 1994/2001. Arquivo MP4 (107 min.), son., color.

FOREVER: JUNTOS PARA SEMPRE. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Embrafilme, 1993. Arquivo MKV (90 min.), son., color.

A ILHA. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Kamera filmes, Cia. Cinematográfica Vera Cruz, 1962. Arquivo MP4 (113 min.), son., color.

MÔNICA E A SEREIA DO RIO. Direção: Walter Hugo Khouri, Maurício de Sousa. São Paulo: Maurício de Sousa produções cinematográficas, 1987. 1 DVD (60 min.), son., color.

NA GARGANTA DO DIABO. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Cinebrás cinematográfica, 1960. Arquivo AVI (90 min.), son., P&B.

NOITE VAZIA. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Cia. Cinematográfica Vera Cruz, 1964. 1 VHS (98 min.), son., P&B.

PAIXÃO PERDIDA. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Videcom, 1999. Arquivo AVI (91 min.), son., color.

PAIXÃO E SOMBRAS. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Cia. Cinematográfica Vera Cruz, 1977. Arquivo AVI (98 min.), son., color.

PALÁCIO DOS ANJOS. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: Kamera filmes, Metro Goldwyn Meyer, 1970. Arquivo AVI (114 min.), son., color.

O PRISIONEIRO DO SEXO. Direção: Walter Hugo Khouri. São Paulo: A. P. Galante, 1979. Arquivo AVI (92 min.), son., color.

ANEXOS

CONVERSA COM SELMA EGREI

Walter Hugo Khouri – o cineasta das mulheres

Conversa com Selma Egrei – São Paulo, 22/10/2024 15:00 – casual aniversário de nascimento de Khouri, que, nessa data, completaria 95 anos.

Tobias Nunnes: Selma, antes de tudo, eu agradeço muito a tua disponibilidade e contribuição com minha pesquisa que tem como objeto de investigação o universo de um dos cineastas mais únicos que o Brasil já teve. A ideia desse trabalho envolve revisitar a filmografia, promover (re)descobertas, direcionar novos olhares e principalmente investigar o universo feminino, por meio da personagem Ana, no conjunto de obra. Walter Hugo Khouri, esse diretor único no Brasil e muito fora da curva entre todos os diretores no cinema brasileiro, bastante ativo nas décadas de 1950 até fins de 1990, e o que eu destaco são os trabalhos com atrizes e um olhar especial para as mulheres...

Dentre o grande número de atrizes com quem Khouri trabalhou você é um dos nomes recorrentes, colaborando com ele em quatro filmes. Sendo assim, eu começo te perguntando como se deu o primeiro encontro com Khouri?

Selma Egrei: Então, eu fazia teatro na época (início da década de 1970), parte de um elenco fixo no Theatro São Pedro (em São Paulo), com carteira assinada e tudo, uma coisa raríssima. Porque não existiam elencos fixos, e nós éramos fixos. Era maravilhoso. E o (Walter Hugo) Khouri estava em busca de uma atriz para estrelar *O Anjo da Noite* (1974). Eu tinha feito umas pontas, uma participação pequena, quase nada. Uma pontinha, uma coisa meio dançada, num filme de um diretor maravilhoso, sempre esqueço o nome...

T.N: Maurício Rittner? *As Delícias da Vida* (1974)...

S.E.: Sim! Ele mostrou para o Khouri, que viu a cena, o *take*... e disse: “é ela!”, e veio me procurar...

T.N: Isso no Theatro São Pedro? Ele foi até lá?

S.E.: É, me chamou e de lá ele me convidou, para ir a casa dele para conversar mais. Ele morava num apartamento maravilhoso na Rua Martins Fontes (região central de São Paulo). O filme *O Desejo* (1975) foi feito lá... Maravilha né?! E eu falei “Não, não quero, eu não

gosto de (fazer) cinema. Já fiz uma coisa ou outra, não gosto, meu negócio é teatro. Não quero!” Aí, ele começa, ele era muito sedutor, colocou para tocar discos de Bach, Brahms, Billie Holliday, Schubert e me falando do filme, da personagem, e eu comentando “não, não, mas eu não posso” e ele nem aí... Foi falando e falando...

T.N.: ...E a primeira conversa já no apartamento dele, num ambiente total intimista para te convencer...

S.E.: Ele foi falando, insistindo e me convenceu que o filme teria uma atmosfera teatral e pronto! Pronto! Entrei! (risos). Tive que deixar o elenco do espetáculo que eu estava fazendo, *Prodígio do mundo ocidental* (Montagem do Theatro São Pedro entre 1974-1975). O filme foi gravado em Petrópolis, fora de São Paulo, um ambiente rural, num sítio que foi alugado para o filme, e lá ficamos por cerca 40 dias...

T.N.: O que já leva para minha segunda pergunta... Seu currículo tem mais de 40 filmes, a primeira parceria com Khouri aconteceu em 1974, em *O Anjo da Noite*, segundo o que levantei foi seu sétimo filme.

S.E.: São mais de 50 agora (risos)... Alguns ainda saindo por aí... (risos)

T.N.: (Risos) preciso atualizar as fontes... Enfim... O que você destacaria desse trabalho e do processo criativo se comparado com os trabalhos que fez antes? Quais são as suas melhores memórias da época das filmagens, há algo especial que possa compartilhar sobre a produção desse filme?

S.E.: Total... Foi a partir disso, a partir desse encontro com o Khouri é que começa o meu amor pelo cinema, porque até então era nada, tinha feito algumas participações enquanto ainda fazia escola de arte dramática (ECA-USP), depois porque mais alguém chamou, enfim..., mas não era nada, para mim não era nada. Foi com o Khouri que eu passei ter paixão pelo cinema e aprendi a fazer cinema. Aprendi a fazer cinema com ele!

T.N.: Então você considera tua estreia no cinema em *O Anjo da Noite*?

S.E.: Não só minha estreia como ele é meu padrinho no cinema, meu pai no cinema, assim como o (Antônio) Abujamra foi no teatro.

T.N.: Que patronato hein?! (risos)

S.E.: Pois é... (risos) E a maneira dele filmar, era uma coisa única, não existe, nunca mais eu encontrei em diretor nenhum. Não existia um roteiro como a gente tem hoje em cinema, assim, não existia nada. Ele vivia escrevendo coisas, dando coordenadas, “vai ser assim”, tudo muito orgânico e artesanal. A gente chegava um pouco antes, ele sempre fazia isso, tanto na casa dele quanto nas locações, colocava um disco para tocar, porque naquela época era disco

né?!... Já criava uma ambientação, e sempre os mesmos artistas, era Bach, Brahms, Schubert, Billie Holliday, Miles Davis... Deixava a gente numa sala, ouvindo (a música) e pensando na personagem, que eu nem sabia direito como era, porque ele escrevia o texto ali, na hora...

T.N.: Então era meio que um rascunho improvisado, um esboço...?

S.E.: É, um rascunho, e ia dali, e de repente ele vinha com mais um papel e o texto escrito, ali naquela sala onde ele me deixava ouvindo a música, sozinha. E surgia um texto artesanal. Era assim. Tudo era feito com muita simplicidade, artesanal mesmo. Ele tinha um fotógrafo-câmera que era o Toninho (Antônio) Meliande, em geral era o Toninho. Um assistente de câmera e um eletricitista e era só. No *O Anjo da Noite*, especificamente, ele chamou um assistente de direção (Lula Campello Torres), que também fazia produção, e fazia de um tudo, e chamou uma senhora, camareira, que se tornou uma grande amiga minha, e que também cozinhava para a gente. Nós ficamos nessa casa filmando. Uma equipe realmente pequena...

T.N.: Ah vocês, ficaram hospedados na própria locação?

S.E.: É, eu fiquei lá, não quis ir para hotel, achava uma bobagem... Falei: “não quero, quero ficar nessa casa”... Aí, não podia ficar dentro da casa mesmo, que era o set, mas tinha uma chácara pequena ali perto, do lado, e foi lá que eu fiquei junto com a equipe técnica. A Lilian (Lemmertz) foi para o hotel, e só chegou uns dias depois. E foi ali, ficando ali, que eu comecei a ver como tudo era feito, e comecei a conviver com gente de cinema, a aprender a fazer cinema com gente de cinema. E tinha também um casal fantástico de fotógrafos de cena, não sei que fim eles levaram, Isabel e... Esqueci o nome dele... Maravilhosos! (Isabel do Amaral e José Amaral).

T.N.: Curioso, você citou o Meliande, ele foi outro colaborador frequente do Khouri...

S.E.: Sim, sim... E a maneira do Khouri filmar, com a colaboração do Toninho, numa época em que ainda não existia som direto. Então, era sempre ele de um lado, o Toninho de outro, e às vezes fazendo câmera mesmo, e ali dirigindo, falando: “vai linda, agora... assim, isso... vira aqui, vai, vai...” Então, ele ia levando a cena conforme o que estava acontecendo, gostava e continuava a filmar ali, no momento, naquela ambientação natural...

T.N.: No fluxo da inspiração...

S.E.: É, no fluxo... Apesar de que as latas de filmes eram muito caras, certo? Então, ainda assim, mesmo com isso, ele era um cara muito preciso naquilo que ele queria, mas no improviso, contando com o improviso. Não é que ele usava latas e latas e depois cortava. Não! O que era filmado era usado! Então, a partir do improviso, nascia uma relação de afeto e de confiança com a atriz. E comigo também, foi nascendo essa confiança nele como diretor e

no Toninho Meliande, já sabendo que o que estava sendo gravado, no modo como estava sendo filmado, era importante e valorizado... Sabe, nossa, foi muito importante para mim. Aí, veio o elogio do Khouri: “Você tem relação com a câmera, isso é muito raro”. E eu passei a enxergar, aprender isso, a ter mesmo essa relação com a câmera de modo mais consciente...

T.N.: É verdade! A gente vê uma das assinaturas pessoais do Khouri, no próprio *O Anjo da Noite*, ao privilegiar as atrizes e seus trabalhos com uma abundância de closes, a valorização do rosto feminino, do olhar, que é um negócio impressionante!

S.E.: É, e é ele falando atrás... Lembre, estamos falando de uma época sem som direto... Sabe, ele dirigia a gente assim, dando direções e já gravando... “vai, vai, vai, aqui, ali, aqui de novo, agora, isso, está lindo!”.

T.N.: E os filmes, posteriormente, passavam pelo processo de dublagem...

S.E.: Sim! E isso foi muito importante também na minha vida profissional, porque eu sou uma atriz que gosta do improviso, sou intuitiva, eu não gosto muito de coisas determinadas, eu me sinto presa, amarrada, não funciona muito...

T.N.: Tipo, liberdade criativa...

S.E.: É, é... Liberdade! No cinema começou com o Khouri, no teatro com o Abujamra, e depois, na televisão, com o Luiz Fernando Carvalho, que também trabalha dessa maneira. Então, posso te dizer que foram os momentos felizes da minha vida profissional...

T.N.: Que delícia!

S.E.: É, essa coisa de entrega total, de confiança e de... Vamos lá!

T.N.: Passamos para a próxima pergunta... No *O Anjo da Noite* você interpreta Ana, o objeto de análise da minha tese de doutorado. A personagem, aqui em sua terceira, das dezessete aparições na filmografia até o último filme que Khouri rodou em 1999, ganha outra ramificação. Khouri aprofunda seus interesses em psicologia, filosofia e questões existenciais, temáticas já vistas nos filmes anteriores e inova por abordar pela primeira vez o horror gótico e o sobrenatural. Sobre essa Ana, a partir das orientações do próprio Khouri, houve liberdade criativa de sua parte para estruturação da personagem? Há alguma curiosidade que você se recorde e possa comentar?

S.E.: E não, no *O Anjo da Noite*, eu não tive essa participação na criação da personagem. Ele já sabia o que ele queria da Ana, já estava meio formatado, e eu tentava entender o que era. Então, a minha liberdade era na interpretação, não na construção da personagem. Isso eu tive depois, num outro filme com ele. Mas nesse não, ela já veio quase pronta, direcionada e é um

filme muito distante de tudo mais o que ele já tinha feito, não sei se você nota? Era outra coisa né...

T.N.: O que me leva para a próxima pergunta: Esse ano (2024), *O Anjo da Noite*, completou 50 anos! Recentemente a cinemateca brasileira, exibiu uma cópia 35 mm restaurada, e para uns foi a primeira experiência com um filme do cineasta, para outros como eu, proporcionou acesso a uma cópia com imagem de qualidade, onde muitos aspectos primorosos do filme, como as cores e simbologias, puderam ser melhor vistas, já que é um filme de difícil acesso e com mínima circulação, algo que a cópia de VHS que circula na internet, que em momentos perde até a cor, não permite pela baixa qualidade de imagem...

S.E.: Você tem uma cópia disso, dessa cópia restaurada? Porque eu não tenho... (risos) nunca consegui...

T.N.: Tenho só a cópia do VHS, infelizmente. *O Anjo da Noite* é um marco, e essa cópia restaurada, até onde eu soube, é recente. Feita especialmente para essa mostra. Era para ter sido exibida na mostra de retrospectiva do Khouiri no ano passado (2023), mas por questões de tempo hábil do processo de restauro, não foi possível, porque o curador (Donny Correia) queria incluir *O Anjo da Noite* na programação e a cinemateca tem uma cópia bem preservada...

S.E.: Ah sim, tem, eu sei que tem!

T.N.: Ver o filme nessas condições foi um maravilhamento! Realmente o filme é um marco...

S.E.: Você sabe que esse filme passou na Globo. Não sei como conseguiram...

T.N.: Nossa! Não sabia disso! Você lembra o ano?

S.E.: Não, não, sei que faz muito tempo... Eu só sei o ano que eu nasci... (risos). É verdade, eu não guardo nada em termos de data. Mas passou, e as pessoas ficaram alucinadas, vieram falar comigo. Passou uma noite, num programa desses, não sei como. E foi assim, depois da novela, na época em que se dizia novela das oito...

T.N.: Meu deus! E eu já supondo que tivesse sido num desses programas da madrugada...

S.E.: Nada! E o mais curioso, é que o filme nunca tinha participado de nada aqui (no Brasil), nenhum festival... Assim, noutra ocasião a gente chegou a ir para o Teerã, tinha alguns festivais, mas que eu lembre, só foi exibido no festival do Teerã...

T.N.: O que você se lembra da época de lançamento... E como o filme chega hoje na Selma cinéfila?

S.E.: Eu gosto muito do filme! E eu gosto de pouca coisa que eu fiz, mas *O Anjo da Noite* é especial para mim. Tenho muito carinho...

T.N.: Não só por ter sido tua estreia, imagino...

S.E.: Por isso também, por ter começado minha relação com cinema. Por ter entendido o que era cinema, pelo resultado do que a gente fez! Um carinho muito grande! E então, eu não lembro como foi a estreia, nem nada disso..., mas a gente foi para o festival do Teerã, com *O Desejo*, que é o filme seguinte dele, e *O Anjo da Noite*.

T.N.: Os dois filmes ao mesmo tempo?

S.E.: É!

T.N.: Olha! Curiosidades...

S.E.: Ah teve também o festival Sitges na Espanha, esse *O Anjo da Noite* foi também... Festival do cinema... Como fala... Cinema de terror!

T.N.: E no Brasil? Nada?

S.E.: Não lembro, realmente não lembro como foi a carreira do filme aqui, mas acho que não. Lembro que eu ficava chateada, quando tinham algumas retrospectivas, mostras e *O Anjo da Noite* sempre ficava de fora...

T.N.: Isso talvez justifique o porquê que algumas cópias do filme que circulam na internet sejam legendadas ou com áudio estrangeiro, não vou saber te dizer com propriedade a origem dessas cópias... Bom, seguindo... No ano seguinte, 1975, nova colaboração com Khouri. O filme é *O Desejo* e uma atmosfera mais intimista e pesada é vista em grande parcela da narrativa. Nele você surge com outra Ana, a única das dezessete a ter um nome composto, Ana Maria, ainda assim, uma Ana que dialoga com todas as outras. O que você destacaria como diferencial nessa segunda parceria com Khouri? Você vê ligação entre as duas Ana's que interpretou?

S.E.: Então, não sei se isso estava na cabeça dele, mas a maneira como eu construí internamente, era sempre assim... Como dizer... Figuras inocentes, frustradas, assustadas, um pouco mergulhando na vida de uma forma meio misteriosa, sem saber no que ia dar... Não sei te explicar...

T.N.: Meio desbravadora?

S.E.: Talvez, talvez... Um pouco vítimas também...

T.N.: Um viés interessante de se observar, mas você acha que essas confluências entre as personagens femininas, junto também, de uma espécie de conflito, influenciaram de algum modo? Porque vemos também, novamente a presença de Lilian Lemmertz, outra atriz recorrente, e você... Quer dizer...

S.E.: Bom, em termos de trabalho, se comparado com *O Anjo da Noite* foi completamente diferente. Primeiro que o filme foi quase todo rodado no apartamento dele, na Martins Fontes, um filme completamente caseiro, artesanal, mais interno. A artesanaria sim continuava do mesmo jeito. Chegávamos de manhã, ele colocava as músicas, daqui a pouco ele já vinha com algumas coisas escritas... Sempre brigando com a Lilian, eles brigavam muito (risos). E aquelas frases soltas assim, e fomos filmando... E depois tivemos algumas filmagens em locação, em Itu, se não me engano...

T.N.: Ah a que tem a sequência na fazenda, a cena do afogamento e tudo...

S.E.: Isso, isso... E quem fez não foi a Lilian, porque a Lilian tinha medo de água. Quem fez a cena foi a Julinha (Julia Lemmertz), filha dela. Era uma menina (risos).

T.N.: (risos) olha, e nem dá para perceber!

S.E.: É por causa da touca! Foi a Julinha que fez a cena... (risos).

T.N.: Engatando sobre as Anas... Para a Selma atriz, conduzida por Khouri, quem são as Anas a quem você deu vida?

S.E.: É um pouco isso que eu te falei, eram criaturas extremamente assustadas, meio sem saber o que é a vida, para onde eu vou, assim... Figuras um tanto perdidas. Isso na minha cabeça, na minha interpretação. Não sei se é exatamente o que o Khouri tinha em mente, não sei te falar.

T.N.: Acredito que a partir do momento em que você interpreta e dá vida a essas mulheres, e ele gosta e aprova... Acho que uma coisa sincroniza com a outra, não?

S.E.: É, e o que me bateu foi isso, eu acho, é que logo de cara, quase imediatamente, ele tinha uma cena da Ana sendo conduzida, com o olho coberto, e a outra (personagem feminina) dominando, a personagem da Lilian dominando, e de fato dominava... E Ana era assim, uma figura indefesa, assustada... Essa era um pouco a relação das duas em *O Desejo*.

T.N.: Tem ainda o ponto da relação das duas esbarrar numa insinuação homossexual né?! Uma provocação entre uma e a outra...

S.E.: É, é, sim, sim. Uma ambiguidade. E só não foi além porque a Lilian falou: “Para com isso Walter! Chega Walter!”.

T.N.: Ah então ela colocava limite mesmo!

S.E.: Ah! Eles brigavam bastante! (risos) Ela não queria saber! Tinha a cena na cama, e daqui a pouco era: “para, para, para. Acabou, é até aqui. Eu não vou fazer isso não!”.

T.N.: Que curioso! (risos). A próxima pergunta tem a ver com *As Filhas do Fogo* (1978), para a gente seguir para esse próximo filme. Sua terceira colaboração com Khouri é em *As Filhas*

do Fogo, de 1978, e para mim a que atinge um ápice e é bastante significativa. Um: porque você não fala uma única palavra no filme; Dois: porque sua presença é hipnotizante, você rouba a cena magnificamente naquele que é o segundo em que ele transita pelo universo do horror e do gótico amparado pelos fundamentos da parapsicologia; E três: por ser um filme do fim da década mais produtiva do Khouri, 8 filmes entre 1970-1979, dentre os quais, em três você está no elenco, tornando-se presença habitual nos filmes dele. Aliás, você e a Lilian Lemmertz são as atrizes de maior recorrência nos filmes dele nessa década. Você em três, Lilian em cinco. Sobre *As Filhas do Fogo* o que você destacaria em termos de trabalho de atriz dirigida por um cineasta como o Khouri? Porque lamentavelmente é outro título dele que teve pouca circulação, discretas lembranças e celebrações, além do difícil acesso... E é ótimo!!! Talvez um dos meus favoritos...

S.E.: Esse filme foi gravado em Gramado (Rio Grande do Sul), e não teve muita visibilidade por conta das brigas, era sempre briga com produtor ou distribuidor, o pessoal da Boca do Lixo né, a famosa Boca do Lixo. Aliás, foi com essas parcerias que ele conseguiu filmar, do contrário ele não teria tido condições. Mas a Boca do Lixo era uma coisa assim... Está certo, deu chance e oportunidade para uma infinidade de gente, a chance para grandes cineastas fazerem seus filmes, mas era tudo muito manipulado. Os produtores, boa parte, eram também distribuidores, e exigiam coisas, interferiam demais nos filmes, na criação.

T.N.: E sobre *As Filhas do Fogo*, o que você destacaria em termos de trabalho de atriz dirigida pelo Khouri nessa época?

S.E.: Bom, é... Eu não sei se ficou claro no filme, eu não lembro mais, mas era um pouco a história da Hilda Hilst. Certo? Eles eram amigos. Essa coisa de uma mulher que gravava vozes, e queria se comunicar com espíritos, vem da Hilda. Ele quis colocar isso. E também foi muito mágico, não só por ter sido filmado em Gramado, fora de São Paulo, também num ambiente rural, a locação era muito, muito estranha. O local era muito estranho mesmo, era um castelinho (Castelinho caracol) em Canela (Rio Grande do Sul), daqueles lá dos primórdios da história do Rio Grande do Sul, não sei nem se ainda existe, mas era todo feito de placas de madeiras encaixadas, não tem um único prego, um único parafuso, nada...

T.N.: Meio estilo colonização alemã?

S.E.: É, É... E três senhorinhas bem idosas moravam, gerenciavam o que era tipo uma casa de chá, sei lá o que... Lugar mágico, apesar de estranho. A gente chegou até a ver objetos não identificados, numa noite, uma coisa assim. E no meio disso tudo, um gerador que parou de funcionar e de repente as coisas ficavam piscando sem parar, e aí diziam que eram

alienígenas, e eu não sei se era ou não era. O Khouri mesmo afirmava que viu um, enfim... Tudo muito estranho. (risos).

T.N.: (risos) e o filme já tem toda uma ambientação né?! Uma coisa mais sombria, sobrenatural... Essas características. Sem falar na tua sintonia com a Karin Rodrigues, prende o espectador...

S.E.: Ah é? Que bom! Que bom saber! E sabe que aí teve outra briga né? Com a Karin... Ela: “o quê? Beijar? Eu não vou beijar ela não. Beijar não!”. (risos).

T.N.: Ah sim, no filme vocês são um casal homoafetivo... E no fim ela beijou né?

S.E.: É, mas assim... Daquele jeito (risos), meio a contragosto.

T.N.: As outras atrizes... Paola Morra e Rosina Malbouisson, de acordo com o que pesquisei, Paola é italiana, Rosina portuguesa, também merecem citação. Sem contar ainda que é um dos poucos filmes do Khouri filmado fora de São Paulo, mas sem deixar de tocar nas temáticas habituais, na construção de atmosferas... Outra curiosidade é a sua presença em dois desses filmes com ambientação extra São Paulo e em dois deles também no gênero do horror. Sou bastante interessado pela produção desse filme,

S.E.: É, que eu nem sei direito sobre elas... Aliás, o produtor queria outra atriz, uma atriz da Globo. O Khouri brigou para que eu fizesse o papel. E só por exigência do Khouri eu acabei fazendo. Tinha uma cena, que eu acho que foi até cortada da versão final. Era uma cena assim, que reproduzia a morte em Hamlet (de Shakespeare), era ela afogada num lago, como o afogamento de Ofélia no rio. Uma referência explícita. Acho que isso não entrou no filme, mas a cena foi gravada.

T.N.: Não, não tem. O que tem é o personagem masculino sendo encontrado com sinais de afogamento no lago, mas é um filme de mulheres protagonistas, então não tem muito foco.

S.E.: Deve ter sido cortada. Foi cortada...

T.N.: O que faz sentido, o afogamento do personagem masculino e a saída dele de cena no meio do filme, porque é um filme essencialmente de mulheres né?!

S.E.: Ah, mas esse é o universo do Khouri. O universo dele é o feminino! São as mulheres... (risos).

T.N.: Isso já dialoga com minha próxima pergunta... Além da temática do horror e do gótico, há alguma característica particular na criação desses universos ou dificuldade nas filmagens que você possa comentar?

S.E.: Dificuldade sim porque como comentei as equipes do Khouri eram pequenas, era tudo muito artesanal, e além de tudo num lugar difícil para ser uma locação de cinema, né.

Depender de um gerador funcionando, tudo muito complicado. Logística e tudo. O gerador parou e quebrou, por conta desse objeto não identificado, vai saber...enfim...era tudo bastante complicado, mas fazia parte, acabou fazendo parte do clima misterioso do filme. Nós ficamos hospedados em Gramado, e na ocasião do festival também, e se não me engano o filme anterior do Khouri também foi para esse mesmo festival. Não lembro bem, como foi a exibição. Sei que fomos pra Gramado e de lá a gente se deslocava diariamente para Canela, para filmar nessa casinha, nesse castelinho que não tinha condições de hospedar ninguém.

T.N.: E o tempo de filmagem Selma?

S.E.: Sempre curto. Ele filmava muito rapidamente. 20, 30, 40 dias no máximo ele fazia um filme.

T.N.: Isso justifica então, o fato da década de 1970 ser a mais produtiva dele, curioso saber disso! E aí entramos... Como atriz com início de carreira no cinema na década de 1970, onde a grande maioria das produções nacionais tinha a figura e o corpo da mulher como ponto central a fim de chamar atenção do público e garantir, de algum modo, bilheteria, e temos aí as pornochanchadas, a Boca do Lixo... Trabalhar com Walter Hugo Khouri nessa época teve algo de especial?

S.E.: Teve tudo de especial! Como te disse, foi ele que me abriu o cinema, abriu minha cabeça para o cinema, inclusive. Muito especial, porque não tinha nenhum artista, nenhum diretor que filmasse como ele, que dirigisse como ele, ninguém. Nunca mais trabalhei com ninguém como ele. Especial mesmo. Uma pessoa que tinha uma ideia do que queria fazer e escrevia um texto, um roteiro na hora, e que colocava as atrizes num ambiente, numa atmosfera para que aquilo gerasse uma empatia com a personagem, enfim... Essas coisas eu só conheci e vivi com ele. Depois disso, não. Foi diferente...

T.N.: Khouri não filmou pornochanchada, embora estive bastante envolvido no meio...

S.E.: É, e muito também, do que aparece nos filmes dele e que conversa com esse período, eu acredito que tinha sido por imposição dos produtores da Boca do Lixo.

T.N.: Exato, eu também acredito nisso! Khouri era bem atuante e já tinha certo prestígio e respeito tanto da crítica quanto de público em certa medida. Pouco depois a reputação dele ao filmar mulheres cresceria e ganharia tamanho até um ápice na década de 1980, sendo então apontado pela crítica como o cineasta das mulheres. Você poderia comentar um pouco, a partir do seu olhar e da sua relação com Khouri, a que se deve a atribuição dessa característica? Esse título faz jus? O que você acha disso?

S.E.: Acredito fielmente nisso sim! Ele vivia o universo feminino. Ele era muito ligado, muito interessado no universo feminino, e uma pessoa que sabia dar valor a isso. E com certeza, com toda certeza o universo feminino é Khouri. O universo feminino foi muito bem representado no cinema com a visão do Khouri! E ele também, era muito criticado né?! Por fazer um cinema aos moldes do cinema europeu, bastante pessoal, intimista, as narrativas com ritmo lento, características que não tinham nada a ver com o cinema novo, nem com o cinema carioca, quer dizer, é ele ali sozinho.

T.N.: Acho que cabe mencionar o fato dessas características que o aproximavam do cinema europeu surgirem mais como referências, pela amplitude do repertório dele, não propriamente uma cópia, afinal ele desenvolveu um estilo próprio, e as referências aparecem ali. Por isso, acho eu, que ele seguiu sozinho, na contracorrente e fiel aos seus desejos, à marca do estilo que ele construiu...

S.E.: Sim, concordo, e ele estava sempre sozinho, falando dos movimentos na história do cinema né?! E uma obra do Khouri com aquela coisa mais formal, as relações humanas, closes, tudo muito lento, bem ambientado... Então por isso, ele era muito criticado, até injustamente.

T.N.: Mas eu acho que também é esse um dos grandes trunfos dele como cineasta, e o que me impulsiona a escrever esse trabalho, a me debruçar em pesquisar sobre o universo feminino na filmografia dele. Porque ele lançou uma nova luz, um olhar com diferentes perspectivas sobre os brasileiros, principalmente a elite, e as relações humanas, tendo São Paulo, em grande maioria, como foco e pano de fundo na narrativa dos filmes. Acho realmente curioso, um cineasta deste calibre e com essa importância ser pouco lembrando hoje...

S.E.: Ah ele era visto como uma cópia do Bergman, o Bergman brasileiro, como muitos diziam... Só que o Bergman, fazia cinema lá na Europa, e o Khouri achou um jeito, sei lá, de referenciar, com a marca dele, o cinema dos europeus. Lembro de ler algumas críticas na época, que levavam a isso. Ainda mais numa época onde o movimento do cinema novo estava fervendo, em ebulição, tipo realismo total, favela, pobreza... E aí, eis que de repente, surgem aquelas mulheres colocadas em close, enquadramentos bonitos, os deslumbres, mais closes, toda uma beleza estética... Então, né... (risos).

T.N.: O que eu acho muito interessante, e que não é muito considerado, é o fato de a crítica principalmente, não considerar o olhar e os interesses do Khouri em filmar as relações e insatisfações humanas, esse olhar para dentro. Esse interesse genuíno e quase obsessivo dele pelo íntimo, pela introspecção...

S.E.: Ele era assim como pessoa! Ele era uma pessoa, uma figura completamente fora da realidade, embora consciente do que estava acontecendo. Era um sedutor, sempre seduzindo as atrizes, e quase todas entraram na dele, ah claro! Né?! (risos) Porque além de sedutor era um homem muito culto, muito gentil, sabe? O universo dele era esse, com um pouco de introspecção, cercado de arte e de mulheres (risos).

T.N.: Pode ser pretensão da minha parte, mas quero argumentar na tese a figura da Ana como alter ego feminino do Khouri... E na junção de argumentos, essa conversa com você, eu acho que vai colaborar com isso...

S.E.: É, pode ser, pode ser...

T.N.: Ana é uma personagem que se ramifica... E justamente por essas ramificações muito variadas, e ela não ser uma única personagem, estou tentando levantar hipóteses que consolidem esse argumento. Tendo trabalho e convivido com ele, o que você acha? Você tem algum comentário, alguma contribuição?

S.E.: Sim, sim, eu realmente acho que pode ser e que seja bem possível, porque começa pelo fascínio que ele tinha sobre o universo feminino, e o fato de ser extremamente gentil e atencioso e carinhoso, diz muito né!? E a figura da mulher, para ele, era uma coisa muito importante.

T.N.: Sim! E acho que isso se traduz muito bem no modo dele de filmar, de privilegiar as atrizes no enquadramento... Para muito além do que o cinema da época exigia, e de todas as condições para filmar nessa época também, o que a gente estava comentando ainda há pouco...

S.E.: Sim, sim! Totalmente aderente. As concessões eram feitas aos moldes do que ele acreditava e do modo como ele queria. Sim! Ele filmava só aquilo que ele acreditava, isso eu vi e ouvi ele dizer.

T.N.: Vamos a 1981, *Eros, o Deus do Amor*... Vemos sua quarta e última colaboração com Khouri. É em *Eros, o Deus do Amor* que Khouri inova mais uma vez seus modos de filmar e coloca em cena um numeroso elenco feminino...

S.E.: Nesse filme, ele quis fazer uma homenagem a todas as atrizes que trabalharam com ele. Esse foi o impulso, ele queria as mulheres todas que participaram do cinema dele, nesse filme.

T.N.: Ah, foi isso, o que já leva diretamente a minha próxima pergunta de quais são as suas memórias em relação a esse trabalho, e se a dinâmica nesse filme foi diferente, justamente pela característica de ter um elenco numeroso...

S.E.: Então, outra produção completamente diferente... Porque primeiro ele me chamou dizendo: “vou fazer mais um filme, e quero muito que você faça!”. E foi me falando de uma personagem, que era uma revolucionária, e não sei o que mais. Mas depois, o que aconteceu foi que a gente se encontrou uma segunda vez, ele falou mais da personagem, das ideias, e na sequência veio com a notícia de que eu não poderia mais fazer porque o produtor tinha estreitado a relação com outra atriz que era da Globo. Nem lembro o nome dela...

T.N.: Renée de Vielmond!

S.E.: É, ela mesma! E o Khouri falou: “ela vai fazer e você ficou sem personagem, mas eu preciso criar uma coisa pra você. Vamos criar!”.

T.N.: Mas ele não abria mão da tua presença?

S.E.: Não! Aí ele me chamou de novo, e falou: “vamos lá, vamos filmar!”, e na noite seguinte acho, ele me deu o endereço onde ia acontecer as filmagens. Um casarão no Morumbi, acho, sei lá eu, não lembro mais exatamente. Cheguei lá, e estava outra atriz, toda diva, a grande diva se maquiando, e eu não usava maquiagem, não fazia nada! E fiquei lá, passei boa parte da madrugada esperando... Acompanhando as filmagens...

T.N.: Você se lembra quem era essa atriz?

S.E.: Ah não lembro o nome, não lembro... Outra global também.

T.N.: Pela tua descrição dela, arrisco dizer que a Denise Dummont, Christiane Torloni, talvez? Ou outra ainda? Porque as duas mais a Renée são as Ana's em Eros...

S.E.: (semblante discreto)... Pois é, e ela estava lá dando uns *piti*, coisa de estrela da Globo. E eu fiquei quieta, esperando. Aí vem o Khouri e me fala: “espera aí mais um pouco, estamos com um problema aqui com a fulana”. E ali eu passei quase a madrugada toda.

T.N.: Então toda a criação da cena em que você aparece rolou madrugada adentro?

S.E.: Foi!

T.N.: Porque eu queria comentar com você. A cena com você se destaca pela ambientação criada, trilha sonora, você novamente não falando uma única frase e falando tudo!... Eu fico besta de pensar como você como atriz consegue esses alcances? (risos).

S.E.: (risos). Foi assim... Depois de eu passar quase a madrugada toda esperando a fulana resolver se o cabelo e a maquiagem estavam de acordo para ela poder filmar e tal... Aí vem o Khouri e diz: “Bom, agora vamos nós, vamos fazer? O que nós vamos fazer?”. Eu disse: “Não sei o que vamos fazer! Mas vamos, vamos fazer!”.

T.N.: (espanto) foi total improviso então?

S.E.: TOTAL! A premissa foi: “vai, dança, dança, vai dançando”. Livre! Ali sim eu tive total liberdade de criação.

T.N.: Isso era uma coisa que eu também queria te perguntar, porque você tinha uma relação bastante próxima com a dança, não é?

S.E.: Tinha, tinha. Eu dançava profissionalmente, era bailarina. Tinha todo um trabalho com dança do ventre, o Khouri sabia disso. E eu não sabia, não tinha a mínima ideia do que ele ia inventar para essa cena, menos ainda o que ia acontecer. Ele foi colocando a música, dando as coordenadas, criando a ambientação, eu só cheguei disposta para filmar! (risos).

T.N.: Quando eu vejo a cena, além da música, da trilha dessa cena ser a que mais destoa, num bom sentido, eu penso: se o Khouri queria privilegiar uma atriz, uma dessas atrizes, nesse filme, com total certeza, foi a Selma!

S.E.: (risos). Ele me posicionou e me amarrou numa cama, e disse: “vai dançando, linda, vai, vai, isso”. E foi por aí, não existia nada. Não existia personagem, nada.

T.N.: Quer dizer, uma bela homenagem não?! Porque, numa possível interpretação da cena, vemos uma mulher dançando, seduzindo um homem num momento de intimidade...

S.E.: Não sei o que se passava na cabeça dele, com essa coisa da relação sadomasoquista, com dança do ventre, mas era sim...

T.N.: *Eros* eu acho que é um dos filmes que mais vai me dar trabalho em termos de análise, por que são três Ana's e mais uma infinidade de presenças femininas que se relacionam. E olhando sua personagem, ainda que não tenha grandes características, e esteja nomeada só como dançarina, a gente olha, numa panorâmica, como um esboço e identifica pontos que se ligam com as Ana's, então, opa! Espera aí, vejo respingos de coisas lá de trás, de outros filmes anteriores a esse.

S.E.: (risos). Pode ser, mas não foi nada consciente, não teve nada previamente preparado.

T.N.: E tem ainda o ponto do Khouri ser apontado como cineasta de um filme só. Acho que isso também vai de encontro com o que você também comentou, do fato de ele ter sido muito criticado durante a carreira.

S.E.: E te falar que nesse filme, depois teve mais briga, é até uma piada (risos). Quando ele preparou o lançamento, ele fez um caderno, com as fotos das filmagens e tal, e para o cartaz, veio a maior briga...

T.N.: Ah o cartaz, verdade! Essa é outra pergunta que eu ia te fazer, sobre o cartaz... A cena sadomasoquista acabou sendo até uma versão dos cartazes do filme né...

S.E.: Porque o Khouri escolheu a foto da cena que eu fiz, dessa cena aí, e a mulherada caiu em cima dele perguntando: “Porque ela? Porque ela?” (risos). Foi uma briga! (risos).

T.N.: Mas a escolha era dele não? (risos) Aliás, esse cartaz aparece no catálogo da retrospectiva, está aqui, olha só. Para gente lembrar! E aí eu vou te perguntar: Como é para você estampar o cartaz de um filme comemorativo, protagonizando uma das menores cenas do filme?

S.E.: (risos soltos)... É, só sei que elas brigaram e não admitiam.

T.N.: Mas a briga partiu exclusivamente das globais ou do elenco num todo?

S.E.: Não sei. Realmente não sei. Ninguém se dirigiu a mim, elas se dirigiam a ele, foram reclamar direto com ele, mas eu fiquei sabendo. Ele mesmo me contou: “Elas estão putas da vida porque eu coloquei você no cartaz!!!”. (Risos soltos).

T.N.: (risos) que curiosidade preciosa! Um último adendo sobre *Eros*: A partir desse filme, pode-se afirmar com similar propriedade da crítica e de algumas reportagens da época que Khouri era de fato um obsecado/apaixonado por mulheres e atrizes com quem escolhia trabalhar?

S.E.: Acredito sim, acredito! Ele criava uma relação afetiva né? De admiração também.

T.N.: Isso aparece bastante, de acordo com o material que eu consegui levantar durante a pesquisa, a partir de entrevistas com outras atrizes como Nicole Puzzi, Kate Hansen, Norma Bengell, Odete Lara, Monique Lafond, a própria Lilian Lemmertz, todas que deram depoimentos sobre ele, é uma unanimidade. Todas quiseram trabalhar com ele e elogiam a postura dele como diretor...

S.E.: Acredito, acredito! Porque apesar dele ter sido muito criticado, ele era muito bem visto e respeitado. E dava todo um universo para as mulheres, coisa que nenhum outro diretor possibilitava. Então... Certo?

T.N.: Por isso te perguntei, porque também me interessa saber de você, tua opinião sobre isso. E você sabe que isso enaltece não só a qualidade dos filmes, e do trabalho de atriz. E aí eu resgato um comentário da Monique Lafond, onde ela diz: “A gente sabia que ia ter um tratamento diferenciado. O Khouri era chique, e além de chique, a gente sabia que num filme dele, feias nós não íamos ficar”. Você concorda com isso?

S.E.: (risos). Concordo, concordo plenamente. Muito legal ela ter dito isso!

T.N.: Ela disse isso na ocasião de uma entrevista com o pesquisador Donny Correia, que foi também curador da retrospectiva. Achei bárbaro!

S.E.: Sim, porque ele tinha todo um cuidado, apesar de ser aquela coisa parada, um ritmo narrativo lento, era preocupado com detalhes. Era sempre um cabelinho, um negocinho, um brinco...

T.N.: Minúcias mesmo!

S.E.: É, é... Detalhista e minucioso...

T.N.: Imagino para você, você comentou que não usava maquiagem, e nem tinha grandes preocupações com isso, e ele não fazer disso uma exigência, e conseguir aqueles resultados todos, exaltando tuas características, beleza natural, uma maravilha! Taí a cena do *Eros* que a gente estava comentando...

S.E.: Imagina! (risos) E nessa cena, nossa, nem sabia o que ia ser, o que eu ia fazer, só joguei o cabelo e dancei. (risos).

T.N.: É lindo de ver, toda a movimentação, a música, o movimento de câmera...

S.E.: E essa foi outra vez que eu cheguei para filmar, já sabendo que estava tendo um barraco ali, um problema com alguma atriz, logo em seguida já recebia o recado: “espera um instantinho aí” (risos). E aí vinha de novo o processo de sempre: ficar sozinha numa sala, ouvindo música.

T.N.: Então a preparação para as atrizes era essa: isolamento com música?

S.E.: Isso era recorrente! E nessa ocasião ele já colocou a música que foi para a cena, então pensei: Pronto! E na hora de filmar era aquilo, as coordenadas: vai aqui, ali, de novo, ali...os elogios...e a cena ia nascendo.

T.N.: Eu imagino a delícia que foi! E a quarta colaboração sua com ele em grande estilo né?! E aí chegamos numa reportagem, uma entrevista que o Khouri deu para uma revista masculina, a revista status, na época das filmagens do filme *Amor Voraz* de 1984. Nela Khouri comentou que buscava nas atrizes com quem trabalhava certo arquétipo de mulher, uma mulher que conseguisse harmonizar em si mesma e para a câmera o místico e o sensorial. Declaração que possivelmente justifique a presença de uma mesma atriz em mais de um de seus filmes. No seu caso, tendo sido uma dessas atrizes, o que destacaria desse impulso criativo dele? E o que você vê de pessoal dele nessa busca que é traduzida em todo o conjunto de obra?

S.E.: Era uma coisa dele, ele era, além de sedutor, sensual. E acho que ele buscava isso nas mulheres e também porque queria retratar, registrar esse lado sensual...

T.N.: Você acha que em alguma medida, ele se projetava nas atrizes?

S.E.: Não, acredito que não, acho que era mais uma busca de um encontro amoroso, eterno com as mulheres. Não vejo caso de projeção, não sei...

T.N.: Mas você enxerga mais esse terreno do afetivo então?

S.E.: Sim! De um homem amante das mulheres. Sedutor e amante... Então...

T.N.: Nossa então isso resume tudo!

S.E.: Era ele, isso era o Khouri! Isso era o que ele buscava nas mulheres dos filmes dele (risos).

T.N.: Isso abre uma discussão tão profunda e complementar! (risos) E como última questão, que eu, além de pesquisador, também um admirador de boa parte das atrizes recorrentes com quem ele trabalhou, onde entra você, teu trabalho, meu objeto de estudo, que é mapear e relacionar todas as Ana's da filmografia. Você tendo trabalhado com ele em mais de uma ocasião... Considerando também a época em que ele filmou, podemos cogitar afirmar que Khouri era, em certa perspectiva, feminista? Qual sua opinião?

S.E.: Sim! Feminista, mas dentro de uma visão machista.

T.N.: Como assim?

S.E.: Do machista dominador, com um olhar de fascínio, de paixão, mas uma visão machista, até manipulador, certeza. As mulheres todas eram manipuladas nos filmes, pelos personagens masculinos, eu acho. Mas o Khouri tinha seus diferenciais, ainda que cercado de uma visão machista, mas nele, um machista doce, suave, sabe? Não é o brutamontes que esbofeteia, pelo contrário... É o machista que idolatra a mulher, que domina... E falo feminista, não feminista no contexto do que a gente concebe hoje, não nos termos do que a gente concebe hoje, aí acho que não...

T.N.: Mas no contexto da época...

S.E.: É, acho que era sempre a mulher nas rédeas do macho, mas dentro de um universo até meio encantado para a mulher, um lugar que privilegiava e valorizava a mulher, coisa que não existia na época. Ninguém valorizava a mulher como ele. No cinema inclusive, entre os diretores, imagina, isso não existia.

T.N.: Então, por essa perspectiva, feminista, ainda que cercado de visões machistas que não o colocavam diretamente nesse lugar do brutamonte... Quer dizer... Isso vai de encontro com o fato dele ter feito filmes onde, em mais de uma ocasião, as mulheres são apresentadas como figuras centrais e protagonistas, e muitas vezes ofuscando e contrapondo a presença dos homens. Em filmes amplamente de mulheres, *As Filhas do Fogo*, por exemplo, tem um único personagem masculino e ainda acaba morto.

S.E.: (risos) eu não lembro nos filmes em que o Marcelo aparece como o macho dominador, como ele acabava. No *O Desejo*, ele está lá, e eu não lembro como é o fim dele... Você lembra?

T.N.: Está morto! (risos) O filme já começa com essa premissa de que ele está morto. Aliás, é o primeiro filme com a presença dele já nesse lugar, onde as aparições são como memórias, da personagem da Lilian principalmente.

S.E.: É, mas eu lembro que tinham cenas na cama com o Marcelo, então...

T.N.: É, e nessas cenas em que ele aparece, tanto para sua como para a personagem da Lilian, estão num lugar de memória. Que é o que vai desencadear todo o conflito entre as duas, e entra um pouco no que a gente estava comentando agora pouco, da figura do macho dominante. Quer dizer, mesmo morto, mesmo ausente, ainda é capaz de desencadear conflitos e impor certas vontades. E a personagem da Lilian tem características muito interessantes como a mulher do Marcelo, da relação simbiótica e problemática que tem com o marido e após a morte dele, se projeta e se vê como uma ramificação dele. Por isso essa coisa da dominação sobre a sua personagem que você comentou também...

S.E.: Para você ver que não me lembro de nada, de pouca coisa da narrativa do filme... E então, não lembro exatamente como ficava a relação dos personagens masculinos junto dos femininos de um modo geral. E o Eliezer (Gomes), no *O Anjo da Noite* também, não lembro se morre ou se mata alguém...

T.N.: Ele mata você, a Ana...

S.E.: E morre depois?

T.N.: Não, ele fica dando voltas em volta do corpo no gramado do jardim.

S.E.: Ah tá, sim! Isso eu lembro, eu não lembrava se ele morria depois. E tinha e a impressão de que sim...

T.N.: Não, não. E no *O Desejo*, quem também morre é você, a sua personagem, na cena do afogamento. Justamente por essa relação com a memória, onde, numa conversa você revela para a personagem da Lilian, uma espécie de desejo em relação ao Marcelo, e de um sonho numa noite de amor na cama. E ela num ataque de ciúme te leva para o rio e te afoga. E ela se projetando como o macho dominante, o que é curioso numa personagem feminina. Mas é uma personagem Khouriana né, então não é qualquer coisa... (risos).

S.E.: Lembro, lembro bem da cena da morte por afogamento. É... E no *As Filhas do Fogo* também?

T.N.: É, lá você já está morta. A mãe da personagem da Paola (Paola Morra), a atriz italiana, e surge como lembrança e nas aparições das tentativas de comunicação com os mortos, no experimento de gravação de vozes.

S.E.: Então, parando para pensar agora, as Ana's que eu fiz ele matou legal. Matou, matou, matou... (risos).

T.N.: É verdade, as duas Ana's que você interpretou morrem, e em situações bem parecidas inclusive.

S.E.: Essas duas Ana's eram figuras frágeis, dominadas, passivas...

T.N.: Total, faz muito sentido! E o mais curioso, nas duas interpretadas por você, e em boa parte das outras que aparecem na filmografia, ela tem alguma ligação com a psicologia.

S.E.: Ele tinha essa ligação, ele tinha esse interesse. O Khouri era fascinado por psicologia e filosofia. E total sentido! Total!

T.N.: Isso me coloca na pretensão de argumentar na tese, que Ana de fato seja o alter ego feminino dele. Porque todas as Ana's aparecem com alguma característica pessoal do Khouri.

S.E.: Mas se realmente for, porque você acha que ele mataria algumas delas? (risos).

T.N.: Eis uma ótima questão... Provocadora eu diria! (risos). Está aí, um ponto de interrogação que você deixa para as minhas investigações, e que merece um olhar atento e cuidadoso. Acho que estou no caminho... (risos). Lembrando que nem todas as Ana's morrem, é, o que eu batizei na minha tese, de constelação, as galáxias de nome Ana. Uma constelação de personalidades femininas que se ramifica e dialoga entre si. Algumas posicionadas na mesma configuração são, portanto, a mesma figura, outras já estão numa posição mais próxima, e outras ainda, mais distantes, mas partes de um mesmo universo. E as Ana's tanto de *O Anjo da Noite*, quanto de *O Desejo*, tem como semelhança serem estudantes de psicologia...

S.E.: ...e as duas são frágeis, perdidas e em crise...

T.N.: Diria que crise existencial!

S.E.: Sim, sim!

T.N.: A Ana de *O Desejo*, por exemplo, numa tentativa de dar vazão aos seus desejos, vai para a Europa na intenção de estudar psicologia e volta sem senso de propósito, desiludida e acaba nos braços da amiga buscando acolhimento, consolo e algum conforto. Aliás, são dois os filmes em que você está no elenco e que Khouri faz insinuações de relações homoafetivas entre mulheres. E *O Desejo*, tem a característica de ser também um filme muito declamatório...

S.E.: Diálogos longos, muito papo né?! O que eu acho que também não era muito comum nos filmes dele. Não tinha muito papo, longas conversas, não sei se é característica só desse filme, pode ser que eu esteja enganada, não sei...

T.N.: Você acha que *O Desejo*, foi meio que um acerto de contas com a Lilian por meio do texto e das cenas? Porque o que algumas fontes a que tive acesso indicaram, é que o período quando as filmagens aconteceram eles estavam um pouco em crise, no processo de colaboração... E eles só faziam mais dois filmes juntos...

S.E.: Não posso afirmar com total certeza, mas pode ser... Pode ser...

T.N.: Ou ao menos uma tentativa de ajuste na relação criativa, já que você comentou que eles brigavam muito. E ela fez 8 filmes com ele, o que é muita coisa!

S.N.: Pode ser, porque ali, nas filmagens eles já estavam numa relação bastante conflituosa. Fluída, mas conflituosa, ainda mais depois de tantos anos de relação e colaboração. Acredito até, que ele tenha feito o filme para ela. A protagonista é dela...

T.N.: ...e uma vez que ela tenha aceitado... E acho, inclusive, até no filme seguinte, *Paixão e Sombras* de 1977, isso fica ainda mais explícito, a relação balançada dos dois. Tanto que essa é parte da narrativa do filme: um diretor (Marcelo) que não consegue finalizar as filmagens de seu próximo filme pelo conflito de agenda e indecisões de sua atriz favorita e protagonista do filme, além de claro, retratar todas as dificuldades de se fazer cinema no país (Brasil). É muito simbólico que a locação tenha sido no que restou dos estúdios da Vera Cruz (em São Bernardo do Campo – ABC paulista). Você viu esse filme?

S.E.: Vi, mas não me lembro de quase nada. (risos).

T.N.: Outra coisa que eu acho bastante curiosa, é que a Lilian além de ter sido a atriz com quem ele mais trabalhou, e Ana ser a personagem que mais aparece na filmografia, Lilian nunca interpretou uma das Ana's.

S.E.: ..., mas é que ela nunca é a frágil, ela nunca é uma personagem frágil, ela é a outra, é a que domina...

T.N.: que luz você traz ao falar isso! Da Ana como uma personagem frágil, eu ainda não tinha olhado para isso com mais cuidado, a partir dessa perspectiva. Identifico todas as características que você citou, mas da fragilidade estar como base.... (risos).

S.E.: E também não sei se isso estava claro para ele, tem mais esse ponto. Ou se fui eu quem influenciou, tendo a minha interpretação... Não sei. Mas é muito claro para mim, que a Ana, as que eu interpretei, é sempre a figura frágil, insegura, dominada... E mesmo as outras, a

Sílvia de *As Filhas do Fogo* também, eu vejo como uma figura frágil, enfim... Só no *Eros* é que virou aquilo...

T.N.: Em *Eros*, as mulheres dominando, a figura masculina que não aparece e tem a presença marcada só pela voz em *off* e por vultos...O Roberto Maya ali... Aliás, sobre os vultos, são dele mesmo? Ele estava na cena com você?

S.E.: Estava, estava...

T.N.: Porque eu fiquei pensando será que é ele mesmo, ou foi jogo de câmera, alguma coisa de montagem e edição, dublê...

S.E.: Não, ele estava. Os vultos são dele, ele estava na cena sim, ele fez sim! (risos).

T.N.: Selma, nossa! É com muito encantamento que eu te agradeço por essa contribuição!

S.E.: É muito prazeroso ver alguém jovem como você interessado e pesquisando o cinema do Walter Hugo Khouri, é muito bom isso!

T.N.: Antes de tudo, para além de qualquer coisa esse trabalho é uma satisfação pessoal! E um modo de agradecer o Khouri, o modo como ele enxergou as mulheres, privilegiou as atrizes com quem escolheu trabalhar, muitas delas de quem me tornei fã, e entre elas você! Não tem como não te ver num filme dele e não ficar maravilhado! Então ele me deu a possibilidade de conhecer e também admirar muitas de vocês. O legado dele segue além dos filmes. É muito afetivo e acolhedor, olhar para mim, aquele adolescente, descobrindo filmes e atrizes e todo o encantamento que veio junto. A diferença é que agora, acho que eu tenho mais propriedade, e também maturidade para poder conversar, discutir, e pensar sobre. E me propus a escrever essa tese, pensando: Tá certo, cineasta das mulheres e como ninguém ainda se debruçou a investigar as personagens femininas? Porque o Marcelo já foi mais amplamente estudado, discutido e citado...

S.E.: E ó, sobre esse universo de mulheres, tem uma história que já tem um tempo... Não tem muito a ver, mas no fundo tem... *Aleluia Gretchen* (1976), do Sylvio Back, sabe? Ele chamou “as mulheres do Khouri” para fazer o filme, a Lilian, a Kate e eu, que eram as mais presentes, e ele fez questão delas ali.

T.N.: As mulheres do Khouri, que incrível! (risos)

S.E.: Mas é! Ele deixou bem claro quando chamou, e disse que não abria mão da presença das três! As mulheres do Khouri!

T.N.: O que diz muito sobre a reputação dele com o trabalho de vocês né?! E aí, vocês foram? Como foi, tranquilo?

S.E.: NADA! Foi uma confusão, briga em cima de briga... (risos soltos). Você não faz ideia do que foi fazer esse filme!

T.N.: E a gente enquanto espectador, vendo o filme pronto, acha que foi, *wow*, incrível. Porque o filme tem certa reputação...

S.E.: Nada, tanto que nós fomos dubladas. A Kate e eu somos dubladas... As vozes que estão no filme não são nossas!

T.N.: (Espantado) Capaz? Não é a voz de vocês?

S.E.: Não, foi briga! Primeiro porque ele nos chamou e falou que as filmagens seriam rápidas, em um fim de semana. E não foi em um fim de semana. Foram infinitos finais de semana. Com a Lilian indo de avião, e Kate e eu de ônibus.

T.N.: Onde foram as filmagens?

S.E.: Em Curitiba, em um hotel em Curitiba... E a gente indo de ônibus. No começo foi ok, tudo bem, a gente topava tudo. Só que o negócio não acabava nunca! O filme nunca ficava pronto! E as cenas do filme que aconteciam na frente do hotel, estavam planejadas para acontecer em Blumenau, mas o tempo estava ruim e não vinha nunca a tal da filmagem. Sempre suspensa por conta do tempo. Era sempre: o tempo está ruim, o tempo está ruim... e nós tínhamos o festival do Teerã para participar com o Khouri. E chegou uma hora que a gente, eu e Kate falamos: Vambora! Vamos pro festival! E fomos! Aí, ele brigou, processou a gente, foi um horror! Processou mesmo, foi aí que tivemos Lilian (Lemmertz) e (Carlos) Vereza depondo contra a gente no tribunal, pensa, um horror, um horror...

T.N.: Gente! Jamais imaginaria...

S.E.: E a gente falando assim: escuta, o cara fez tudo isso, e sequer pagou, ele pagou duas diárias, um sábado e um domingo de filmagem, de resto, nunca recebemos nada! E aí o cara ainda faz tudo isso porque não quis esperar a gente voltar do festival para enfim poder filmar a tal cena que faltava, como também não deu qualquer satisfação sobre as filmagens, previsões e tal, era só o tempo está ruim! E não quis esperar para fazer o que faltava filmar, que é justamente aquele momento do início do filme na frente do hotel. Foi um horror! Eu fiquei anos brigada com a Lilian! Com o Vereza, pouco tempo depois a gente se reencontrou... E com a Lilian também, depois a gente também se reencontrou na vida e se acertou, mas foi um horror isso tudo.

T.N.: Só imagino!

S.E.: Pensa, a gente foi vista como condenada em tribunal, mas logo acionamos advogados. E fomos cobrar as diárias não pagas e ainda descobrimos que ele falsificou o contrato de

filmagem! Era uma página, assim... De todo mundo, do elenco todo, o contrato se resumia a uma página padrão, e dizia sempre a mesma coisa. E lá estava falsificado dizendo que seriam três meses de filmagem... Quer dizer, de um fim de semana, alterado para três meses, e além de não nos pagar, porque nós só recebemos por um único final de semana, fomos processadas e ainda fez a gente brigar com os colegas?! Veja bem, né?!

T.N.: Que loucura! Mas aí, qual foi o fim disso tudo? No que deu o processo?

S.E.: Deu em nada! Acho que tudo meio que se acertou... Tem outros detalhes que nem eu lembro mais (risos)...

T.N.: Tem coisas que é melhor apagar, né?!

S.E.: Mas o engraçado é você ver Sylvio Back meio que querendo tentar copiar Walter Hugo Khouri! (risos)... Né?!

T.N.: Tenho curiosidade para saber da Kate a impressão dela disso tudo, e também de ser considerada uma das mulheres do Khouri (Risos).

S.E.: É, e aí você ouve a versão dela também! (Risos). Vamos ver! (Risos).

T.N.: E da Kate, tem a curiosidade que ela fez uma das primeiras Ana's que aparecem na filmografia, no filme *As Deusas* (1972). E é outra atriz recorrente, fez também quatro filmes com ele... Então, assim como você, acho que ela tem muito a dizer! Adorei saber dessas curiosidades! Selma! Muito obrigado por esse momento! Muito feliz com esse encontro! Estar diante de você e te ouvir não só contribuiu ricamente como também foi um luxo, sem contar meu sorriso de fã e admirador aqui nessa troca. É com encantamento e muita gratidão que eu novamente te agradeço por aceitar, e poder estar aqui. Muito Obrigado!

S.E.: Nossa, eu que te agradeço! Foi um prazer! Boa sorte e sucesso com sua pesquisa!

AS MULHERES DO KHOURI E EU – UMA AMOSTRA AFETIVA E DE ENCANTO

Figura 36 - Encontro com Kate Hansen em 2022.



Fonte: acervo do autor.

Figura 37 - Encontro com Kate Hansen em 2024.



Fonte: acervo do autor.

Figura 38 - Encontro com Nicole Puzzi em 2024.



Fonte: acervo do autor.

Figura 39 – Conversa com Selma Egrei em 2024.



Fonte: acervo do autor.

Figura 40 - Encontro com Selma Egri em 2025.



Fonte: acervo do autor.

Figura 41 - Encontro com Vera Fischer em 2023.



Fonte: acervo do autor.

Figura 42 - Encontro com Paula Burlamaqui em 2023



Fonte: acervo do autor.

Figura 43- Encontro com Julia Lemmertz em 2025



Fonte: acervo do autor.