KHOURI

Ely Azeredo

EM forma e substância, os três longasmetragens de Walter Hugo Khouri no período 1964-1968 — *Noite Vazia, Corpo Ardente, As Amorosas* — deixam em posição modesta, ou mesmo obscura, os outros cinco realizados entre 1951 e 1963. O salto do semi-amadorístico *O Gigante de Pedra* àquela "trilogia" não se explica apenas com o trabalho e a determinação que aplicou à tarefa, em um momento de decolagem industrial do cinema brasileiro. É sobretudo a vitória do talento aliado à fidelidade a uma ótica existencial livre de resíduos sectários. O quadro de observação social de Khouri não se verbaliza em pregação. Seu prisma crítico, assim, pode exprimir polidimensionalmente as frustrações humanas e tôdas aquelas comportas que qualificam a participação do indivíduo no fluxo social.

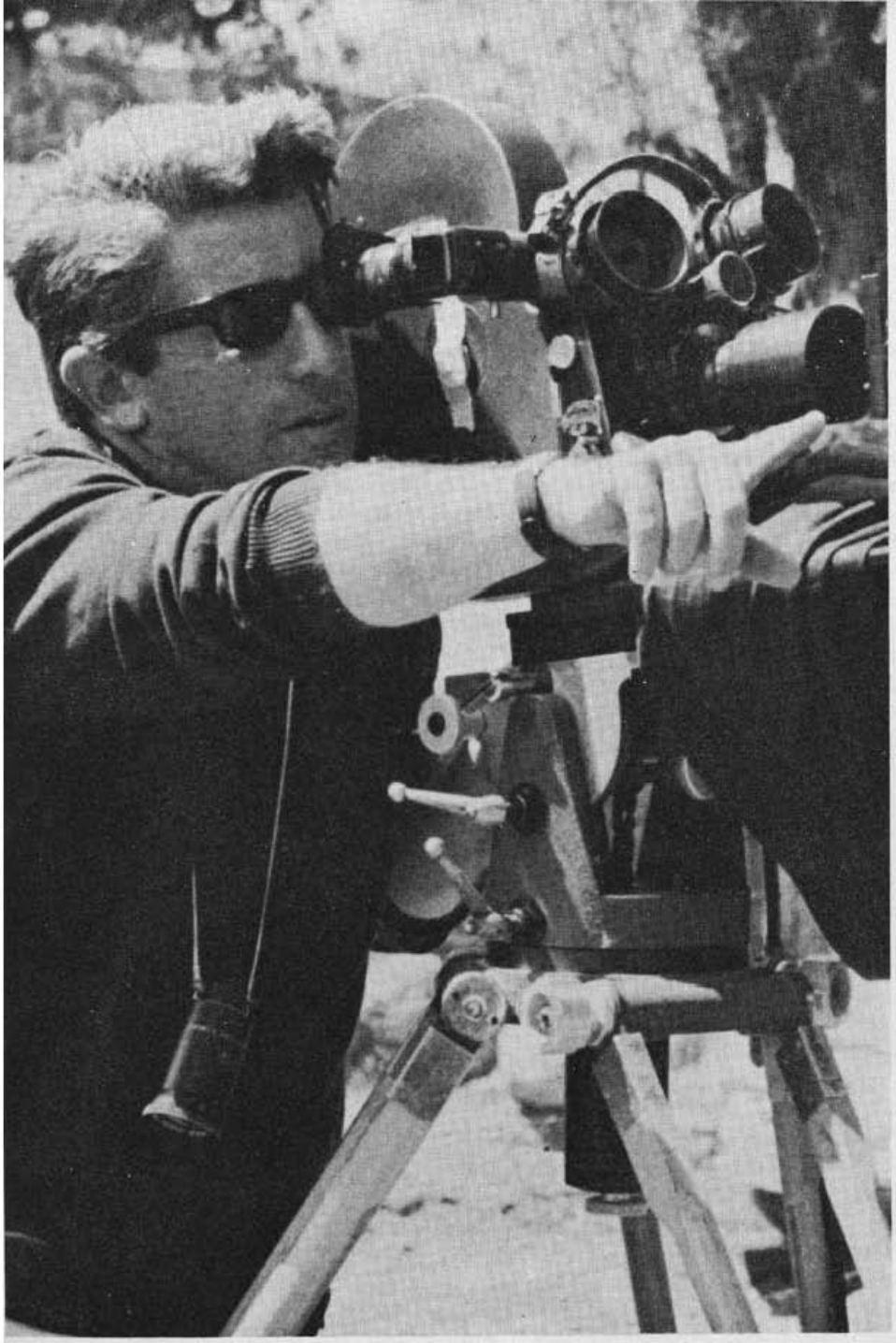
O ser ante o mundo e não ante a visão particular do mundo que determinados setores pretendem impor. Sempre fiel às suas concepções, às constantes de um cinema interiorizado e reflexivo, Khouri teve de resistir duramente, desde os primeiros filmes, à pressão deformadora do bloqueio cultural esquerdista. Ao invés da abordagem honesta de seus acertos e equívocos, emparedaram-no em um gueto de preconceitos vagamente modernistas e ideológicos. Há quase dez anos, quando alguns cineastas brasileiros inspiravam-se em Zavattini, De Sica, Rossellini e até mesmo no caricato "realismo socialista", pretendeu-se localizar na influência de Ingmar Bergman (então a mais forte sôbre WHK) um sinal terrível de traição à cultura brasileira. Chegou-se a considerar o cineasta de *Estranho Encontro* uma espécie de ermitão de cinemateca, quando seu cinema evidenciava, na procura de soluções altivas e realistas de veiculação industrial e nas experiências de linguagem, uma consciência nos antípodas do insulamento, do empirismo e das "fórmulas mágicas" pretensamente "nacionais" ditadas por alguns donos-da-verdade.

No entanto, já em *Estranho Encontro* estava claro que o tema da alienação, carro-chefe do discurso "teórico" anti-Khouri, pulsava em suas angústias e em sua revolta. A inconseqüência de uma sociedade corroída moral e emocionalmente pela angústia da falta de um sentido para a vida — tema universal e caro a cineastas participantes do porte de Antonioni, Louis Malle, Bergman, Fellini — constituia uma parte óbvia do drama efetivado em *Estranho Encontro*, cujo protagonista, à semelhança dos caçadores de prazer de *Noite Vazia*, era um "play-boy" à margem dos rumos produtivos da sociedade. Em *Na Garganta do Diabo*, embora portador de uma história um tanto melodramática à margem da Guerra do Paraguai, era fácil observar que a preocupação de Khouri com a alienação se relacionava com uma revolta anterior à cunhagem e à expansão da palavra na área marxista: a revolta ante a traição milenar contra a verdade dos sentidos, a consciência do corpo (ou "blood-consciousness") que D. H. Lawrence encarnaria em algumas das primeiras grandes manifestações artísticas de repúdio ao amesquinhamento do homem na sociedade industrial.

Lawrence é a grande chave esquecida para a interpretação da obra de Khouri, e disso havia evidências, anteriores às suas marcas nítidas em *Noite Vazia*, na esquemática personagem da burguesa sexualmente frustrada de *A Ilha*. A partir de *Noite Vazia* era possível estudá-lo também à luz de Michelangelo Antonioni, cuja influência impregna quase todo o cinema de maior ousadia intelectual desta década. Mas, a propósito de Khouri, deve-se falar mais em confluência do que em influência, pois os temas que cruzam em primeiro plano as linhas mestras de sua filmografia, além da alienação social (distante da rígida conceituação marxista), a angústia do absurdo (em agravamento proporcional à crescente complexidade da existência), a solidão (em simbiose com a idéia do absurdo, notadamente em Bergman, por sua exarcerbação nos dilemas do casal através do eclipse ou da degenerescência do erotismo) e o paradoxal retrocesso da espiritualidade e do sentimento religioso (não teísta) mais acentuado quando o homem ganha acesso às regiões abissais da mente e ao Cosmos.

Confluência natural, também, na área da linguagem: o uso dos "tempos mortos", por exemplo, tão comum em Antonioni, Fellini, Bergman, Bresson, estava (no mínimo) embrionário em *Estranho Encontro*. Êsse recurso não deve ser tomado como simples ornamento do tédio, porque é o correspondente do suspense nos filmes de tensão espiritual e moral.

O Corpo Ardente é um ponto perigoso de subjetividade e abstração. Risco válido e calculado de muitos cineastas modernos: *Ansiktet* (O Silêncio) e *L'Eclisse* (O Eclipse) — para citar apenas dois exemplos culminantes — seguem o caminho da subjetividade e da abstração em busca de uma comunicação mais universal, de uma extroversão de seu mundo



Na confluência da espiritualidade e dos sentidos os protagonistas de Khouri se debatem em busca da auto-realização

interior com um mínimo de risco de traição por parte da palavra. Em verdade, como se disse recentemente, há "um mundo subjetivo em declínio e um mundo objetivo em ascenção" nas áreas artìsticamente mais empenhadas no cinema contemporâneo. Mas sempre floresceu um cinema subjetivo e sua permanência é fonte permanente de enriquecimento para a expressão do homem no cinema.

As dúvidas quanto ao estilo de Khouri poderiam insistir, honestamente, apenas até a véspera de *Noite Vazia*. O trio *Noite Vazia/O Corpo Ardente/As Amorosas* (e mesmo o episódio de *As Cariocas*) deixam claro que sòmente disposição de silenciar o tipo de inquietação e de inconformismo de Khouri pode explicar a negação da validade de seu estilo. Apesar das limitações dos filmes precedentes, a reflexão apoiada também sôbre esta filmografia revela, na tensão das situações khourianas, a recusa do situacionismo das relações entre as criaturas, a espera de uma ascese, de uma incandescência espiritual — uma espécie de adesão mística profundamente ligada à dignidade do ser, às potencialidades do corpo. Essa qualidade mística de Khouri — por alguns apontada como panteísmo — é comparável à espiritualidade de Lawrence (não-teísta) e implica numa recusa dos antolhos materialistas da sociedade industrial.

Enfim, há razões múltiplas para acreditar que, munido de condições materiais mais propícias a partir de 1968, quando assumiu o contrôle dos estúdios da Vera Cruz, de Khouri ainda irá surpreender os céticos e propiciar novos "tetos" de dignidade temática e de impacto artístico ao cinema brasileiro.

Depoimento

O Gigante de Pedra pode ser encarado como embrião do que veio a ser o cinema khouriano? Que fim levou êsse filme?

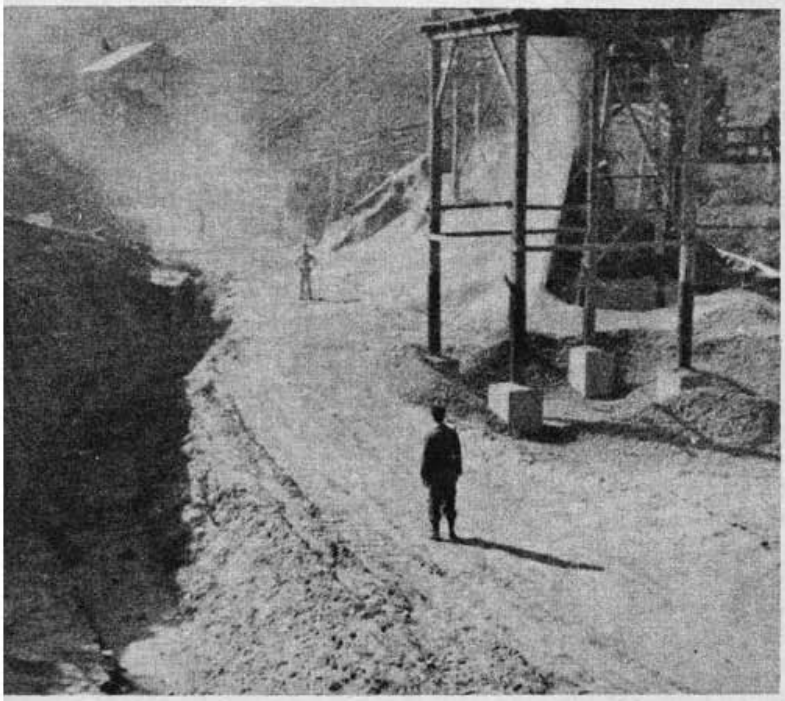
Quando penso no meu primeiro filme tenho a estranha sensação de que êle existe apenas em imaginação, ou que foi feito por outra pessoa. Neste mês de fevereiro completaram-se exatamente 17 anos do início das filmagens (11 de fevereiro de 1952) e isso é um bocado de tempo. A memória do filme se esmaeceu para mim. Tenho que fazer fôrça para lembrar exatamente como era, as seqüências, alguns planos, tôda a atmosfera da filmagem. Muitas vêzes remexo velhas fotos para avivar a memória, já que o negativo do filme se queimou ou desapareceu após um incêndio nos laboratórios da Divulgação Cinematográfica Bandeirantes. Restam apenas um "trailer" e algumas fotos. Devido às inúmeras complicações que acompanharam a produção (dois anos para terminar!) o resultado foi mais um arcabouço de filme do que um filme pròpriamente dito. Acho que seu valor principal era uma atmosfera muito marcante, cinzenta, triste, e uma grande qualidade de plástica e composição, que as fotografias ainda hoje podem atestar. A atmosfera principalmente me parece um embrião de muita coisa que eu vim a fazer depois, representando inclusive um desmentido das diversas "influências" que me foram imputadas depois. O simples exame das fotos pode demonstrar uma série de constantes de atmosfera e de composição — de reflexos, água, tristeza, tempos mortos — que apareceriam depois nos outros filmes. No fundo a produção de *O Gigante de Pedra* foi um equívoco. O roteiro que eu apresentei aos produtores foi substituído por outro, de outra pessoa, que era apenas um esbôço de situações psicológicas estereotipadas. Minha inexperiência e pouca idade me fizeram acreditar que poderia superar êsses problemas. Isso, acrescido aos problemas realmente incríveis que acompanharam os dois longos anos que durou o acabamento do filme, reduziu em muito as possibilidades de um resultado superior. Acrescente-se que, na época a produção independente era um verdadeiro suicídio. A produção se limitava aos "grandes estúdios", então em plena floração (Vera Cruz, Maristela, Multifilmes, Atlântida) ou às chanchadas e às tentativas canhestras de alguns. O cinema de autor, segundo o conceito atual, ainda não existia. Nem a "nouvellevague", o "fauxraccord", a fotografia despojada, etc. Hoje um novato pode dispor de uma equipe qualquer já contando com um mínimo de qualidade e experiência, atôres mais experimentados e tôda uma tradição de filmes livres, independentes, empenhados. Em 1952 era diferente. De qualquer forma a rejeição de meu roteiro e conseqüente mudança foram os elementos mais frustradores da experiência, da qual em nenhum momento me arrependo. O meu roteiro, o recusado, era um embrião de *As Amorosas* e, para a época, constituia uma grande audácia. Passava-se no meio universitário e era a história de um jovem estudante perplexo e angustiado. O personagem de Paulo José em meu último filme é um descendente direto daquele meu primeiro estudante. Os problemas universitários daquela época eram um pouco diferentes na aparência, mas fundamentalmente iguais na essência, e, relendo algumas páginas daquele roteiro, fico surpreendido ao verificar a identidade de problemas das duas épocas. A mesma angústia, a mesma procura de um sentido de vida, de "algo" maior e mais intenso. Como já disse não me arrependo de ter feito o filme, apesar de todos os senões e das imposições. Foi quando aprendi quase tudo que sei sôbre cinema. Foi um trábalho de autodidata, um "fazer-aprendendo" fascinante, que me permitiu dominar uma série de elementos artísticos e técnicos.

De certo modo um estilo e uma visão-do-mundo khourianos já são bem visíveis em Estranho Encontro. *Êsse é seu trabalho mais marcado pela admiração por Bergman. Mas não é só Bergman que inspirava Khouri nesse momento de sua carreira: também o expressionismo alemão digerido por estetas americanos como Val Lewton. Quais eram os seus gostos e inspirações na época?*

Revi *Estranho Encontro* há relativamente pouco tempo e pela primeira vez com o distanciamento necessário. A experiência me ensinou que são necessários alguns anos (às vêzes muitos) para que se possa ver um filme nosso com os olhos de um espectador não envolvido. Gosto dêsse filme não pelo que é, mas pelo que representou para mim: uma espécie de descoberta, a emoção de tôda a filmagem, a atmosfera intensa e excitante do trabalho, "algo" mágico que acompanhou tôda a feitura do filme. Foi começado em princípios de 1957, alguns anos depois do primeiro filme e após um intervalo de trabalho na TV. Foi como se começasse a carreira outra vez, agora sem as limitações e os problemas primários do primeiro. Isso não quer dizer que foi um filme sem problemas. Mas tudo foi diferente. Filmagem em dois meses, conclusão em mais três meses, uma equipe maravilhosa (Icsey, Pfister, Marcial Fraga, o maquinista Tarzan, gente que até hoje trabalha comigo) e, como já disse, uma certa magia no ar, tudo saindo espontâneamente. Ao contrário de muitos diretores, sou um cineasta que adora filmar, seja em exteriores, seja em estúdio. Adoro o material técnico, as câmeras, o aparelhamento de som, os intérpretes, tudo. Só não gôsto de filmar na rua, com muito gente dificultando o trabalho. Em compensação, sou louco pelos espaços abertos, pelas grandes dimensões, pela natureza em estado de exaltação, por árvores gigantescas, arbustos, água, rochas. Voltando ao *Estranho* não me lembro de ter tido "consciência" de qualquer influência. O fenômeno Bergman estava no ar. Acredito que fui um dos primeiros no Brasil a levantar a lebre sôbre êle, ainda no Festival Internacional de São Paulo, em 1954. Já confessei muitas vêzes que *Noites de Circo*, foi um dos maiores impactos artísticos que já experimentei. Durante o próprio Festival

não cansei de promover o filme e falar incessantemente sôbre êle. Todos os outros filmes de Bergman, da fase anterior a 1956, também me impressionaram muito. Assisti a todos muitas vêzes. Falavam a minha linguagem. É natural que houvesse influência dêsse cinema sôbre mim. O que não é natural é que sempre tenha havido um grande preconceito cinematográfico, político e filosófico no que se refere a "influências". Ja naquele tempo sofrer influência de De Sica, Rossellini, Eisenstein, Zavattini e outros era uma coisa ótima. Não era influência, mas "assimilação". Já influência de Bergman era pecado e cópia. O preconceito persiste até hoje, pelas mesmas óbvias razões. Ainda agora fazer filmes que são pastiches de Godard, Buñuel, Eisenstein (sempre!), Fellini e outros é coisa "bem". Bergman e Antonioni continuam tabu. É a engrenagem de sempre em ação. Falo isso sem problemas. O cinema de Bergman há muito tempo deixou de me interessar. E o Antonioni de *Il De serto Rosso* e *Blow-up*, também.

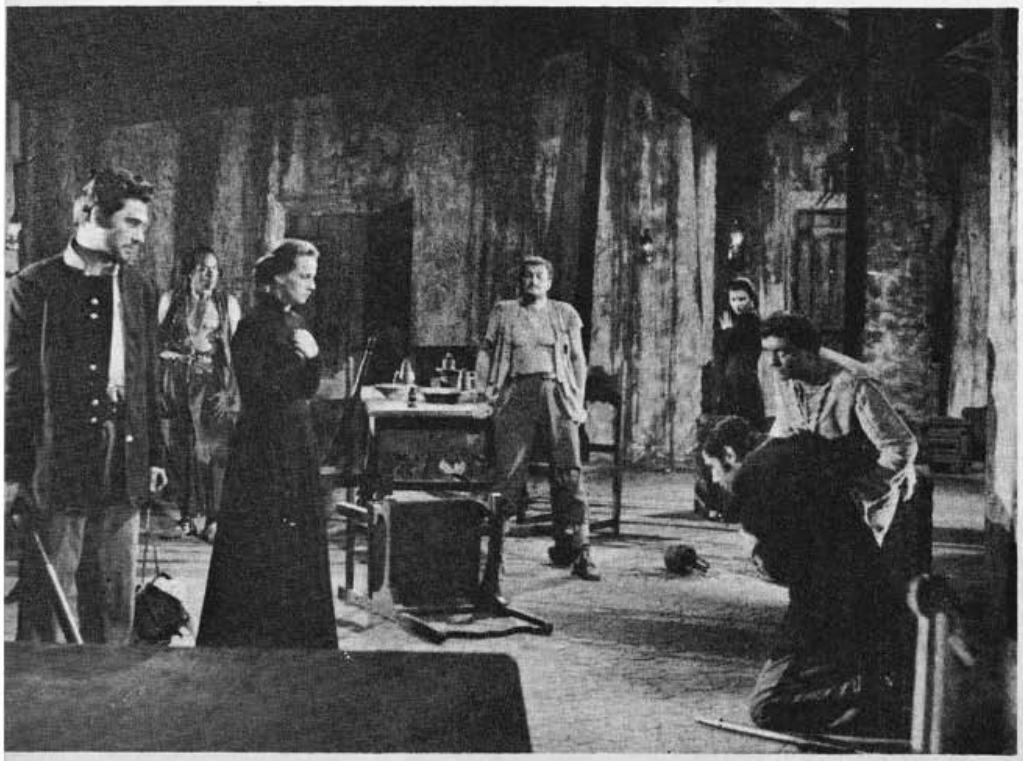
Quanto às propaladas influências expressionistas posso dizer a mesma coisa. Não nego que freqüentei muito tôdas as projeções de clássicos em geral (quando ainda as havia!) e do período expressionista em particular. Sou uma alma expressionista e é essa a linguagem que mais admiro, que acho a mais permanente e total. Tudo que é intenso acaba por ser expressionista, da escultura egípcia ao teatro grego, ao cinema de Fritz Lang, ao "jazz" de John Coltrame. O cinema é a arte expressionista por excelência, pela sua própria natureza. A fotografia da Terra tirada pelos astronautas que giravam ao redor da Lua é puro expressionismo, às vêzes terrível, às vêzes euforizante, sempre transcendental. O Universo em si, com sua dimensão infinita, seu enigma, é expressionista. Como já disse acima, ao falar de *O Gigante de Pedra*, as influências são relativas. Às vêzes são "encontros" de gostos e temperamentos. Assimila-se mais um cineasta ou autor porque já se é essencialmente da mesma natureza. As imagens de meu primeiro filme revelam uma série de constantes que depois seriam atribuídas a influências que, por questão de cronologia, não seria possível assimilar naquela época. Quanto às influências não cinematográficas é difícil dizer quais as da época. Sempre me interessei por literatura, música, cinema, teatro, pintura, arquitetura e tudo mais. Mas, primordialmente, meu interêsse sempre se concentrou em filosofia e ficção (no sentido criativo), esta última envolvendo cinema, literatura, teatro, etc., e sempre entendendo a ficção como extensão do pensamento filosófico e meditação sôbre a vida, o mundo e tudo o mais. Acredito, aliás, que o fascínio que o cinema exerce sôbre mim deriva em parte da possibilidade de poder exercer essa meditação através da arte, de uma arte total, que inclui quase todos os elementos das outras. Às vêzes parece lugar comum e repetitivo relembrar êsse lado de arte "total" do cinema, mas, para mim, sempre significou muito e acho que, atualmente, mais do que nunca, êle está conseguindo êsse "status" em definitivo, adquirindo a possibilidade de total transcendentalismo. Para mim é a arte filosófica por excelência. Mas poderia dizer que é também a arte visual por excelência, dramática por excelência, etc.



A opressão dos "décors" sôbre os personagens tem um papel importante na expressão de "O Gigante de Pedra"

Fronteiras do Inferno *foge completamente das possíveis implicações sociais do "habitat" do garimpo. Em* Estranho Encontro, Na Garganta do Diabo, Noite Vazia, As Cariocas, *novamente os personagens são isolados. Apesar do óbvio "parti-pris" de despojamento dramático e concentração em poucos personagens, não crê que os filmes seriam mais ricos em seu enfoque se as camadas sociais a que pertencem os personagens estivessem mais representadas?*

Fronteiras, como todo mundo sabe, foi um filme de "encomenda", feito



Em cena quase todos os protagonistas de "Na Garganta do Diabo"

em condições muito precárias, a fim de sobreviver por alguns meses sem ter que voltar à Televisão. Foi realizado em duas versões — português e inglês — em menos de 40 dias, com apenas 32 latas de negativo Eastmancolor para as duas versões, e com um péssimo serviço de laboratório. Quando recebi a proposta a condição "sine qua non" era de que fôsse um filme sôbre garimpo, com uma história já existente, infantil e primária. Estando parado já alguns meses depois de *Estranho Encontro,* e sem perspectivas, aceitei. Gostaria apenas de ter tido melhores condições, mas tempo e liberdade de poder fazer outra história. Como não conhecia nada sôbre o problema do garimpo, que nunca me interessou, e nem havia tempo para conhecer em profundidade o mesmo (o que também não era de meu interêsse), achei que era mais honesto fazer uma estilização, sem compromissos e sem levar muito a sério a história. Havia também uma série de exigências de inclusão de produtos comerciais, além da imposição dos intérpretes centrais, e, dentro do possível, criei algumas situações (muitas absurdas e de difícil realização), que permitissem criar uma atmosfera sufocante e concentracionária. O filme, como era de esperar, deixa muito a desejar, mas possui qualidades que insisto em ressaltar, por serem realmente ponderáveis. Com tôdas as limitações materiais, acredito ter sido o primeiro a fazer com seriedade e conhecimento algumas pesquisas de côr no cinema brasileiro. O mau trabalho de laboratório (pràticamente amadorístico) impediu que as mesmas sobressaíssem a contento. Mas quem se der ao trabalho poderá verificar o cuidado, o gôsto e a funcionalidade das côres utilizadas em quase todos os "decórs" do filme. Tons, meio-tons, contraponto, utilização das côres sempre com função dramática, etc. Idem para as roupas. Posso indicar, sem dificuldade, diversas seqüências em que êsse trabalho está evidente. Além disso, acredito que uma certa sofisticação fora de lugar e também um certo tom de "blague" davam uma dimensão razoável ao filme, com tôdas as suas falhas. Mesmo encarando *Fronteiras* como um "pecado" inevitável sou grato ao filme, pois me possibilitou permanecer um ano mais no cinema, sem ceder às tentações das ofertas de TV. Era um momento difícil para mim. Um "turning point" perigoso, que poderia ter tido conseqüências graves. Quanto ao isolamento e à limitação do número de personagens, e o conseqüente distanciamento de suas respectivas camadas sociais, acusação que é feita freqüentemente, não sei como explicar. Só sei que tanto os personagens como as situações nascem espontâneamente de mim. Talvez sejam conseqüências da minha própria maneira de ser, de meu gôsto por um certo isolamento e por uma vivência reclusa. Apesar de ser de temperamento expansivo e vital sempre encontrei minha atmosfera ideal numa certa solidão. Algumas depressões muito fortes que já sofri sòmente acentuaram essa facêta individualista, no bom sentido. Acredito que isso esteja relacionado com o isolamento e os problemas dos meus personagens, pois até as minhas histórias mais recentes acabam adquirindo essa característica. Sempre fui um pouco "marginal", um pouco "estrangeiro", um pouco "displaced person", tanto dentro dos ambiente em que vivo como também no trabalho e nas demais coisas. No fundo sou uma mistura do estudante de *As Amorosas* com o personagem de Barbara Laage em *Corpo Ardente,* um pouco desintegrado, isolado, mas sempre procurando.

Na Garganta do Diabo *é considerado por alguns críticos como seu melhor filme. Eu lamento a ausência em seus filmes mais "bem construídos"* — As Amorosas, Noite Vazia — *do fascínio do insólito que fluia de imagens de* Garganta *e* Estranho Encontro. *Exemplos: a perna mecânica em* Estranho, *a cara coberta pelo saco de estôpa à beira do precipício na* Garganta. *Essa prospecção do insólito voltaria com* O Desconhecido?

Prefiro, de longe *Corpo Ardente, Noite Vazia, As Amorosas* (que no fundo são um único filme). Mas não posso negar que *Na Garganta do Diabo* é um filme que até hoje me emociona. Consegui revê-lo há algum tempo. Se tivesse que fazê-lo hoje, seria talvez bastante diferente, no que se refere à construção dramática, escolha de atôres, etc. Quanto à forma eu pouco teria que mudar, salvo algumas pontuações. Acredito mesmo que o filme tenha mantido relativamente intacto certo fascínio e a atmosfera insólita, por nascerem diretamente das imagens e de uma fôrça que fluía do próprio ambiente, e que acho que consegui captar. Êsse também foi um filme feito em estado de quase arrebatamento, no que se refere aos exteriores. Iguaçu é um lugar

realmente extraordinário. Desde o primeiro dia em que lá cheguei havia essa magia envolvente, que me ligou para sempre ao local. Antes de *Garganta* escrevi uma outra história que se passava lá, ambientada nos tempos atuais, ao contrário da que foi filmada. *Garganta* também foi em parte um filme de encomenda, apesar de ter sido escrito e concebido por mim, com bastante liberdade. Mas a idéia nasceu de um pedido dos produtores da Cinebrás, que pretendiam um filme especial, com alguns toques de grande espetáculo. No fim acabou saindo um filme bastante pessoal. Todo aquêle panteísmo, a participação dos elementos naturais e o "concentracionismo" da situação, são coisas muito minhas. A seqüência do "flash-back" do irmão continua a ser uma das minhas favoritas. Tinha uma linguagem realmente moderna e um lirismo sincero e contemplativo, que é uma atmosfera que me é muito cara. Também a seqüência do sargento encapuçado à beira do precipício, citada por você, conta entre as minhas favoritas. Já no momento da filmagem eu e o "cameraman" Pfister sentimos tôda a fôrça daquela imagem sem olhos e sem traços. "Isso é Shakespeare" dizia êle. Mas eu preferia chamar a seqüência de "grega". Aliás tôda a fita procurava um tom "grego", inclusive no arcabouço dramático. O sargento, que era um caráter mau e destrutivo, acabava expiando um crime de outro, numa volta sinuosa do destino. Quanto às admirações que o filme provocou a que mais recordo foi a de Joseph L. Mankiewicz, presidente do júri do Festival de Mar del Plata e principal motivo do filme ter ganho o prêmio de melhor argumento. Quase todo o júri, aliás, participou dêsse entusiasmo, inclusive Sadoul, Luft, Kawakita. Mas os jurados argentinos eram contra e por isso o prêmio de direção foi perdido.

A Ilha *é, na opinião de muitos, seu trabalho mais aquém do nível almejado. Você se sente frustrado em relação a êsse filme?*

Talvez seja verdade que *A Ilha* é o meu filme mais fraco. Não sei exatamente porque, mas também partilho dêsse sentimento. É verdade que não o vejo há muito tempo. Parece que evito inconscientemente o momento de revê-lo. Muita gente que o reviu recentemente, entretanto, diz que o filme ganhou alguma coisa com o tempo, devido principalmente às mudanças do mundo em que vivemos, que teriam dado algum sentido a tôdas aquelas loucuras. Não sei. O argumento e uma primeira versão do roteiro de *A Ilha* foram feitos em 1955, antes mesmo de *Estranho Encontro*. Tomavam como base uma experiência pessoal minha com um tipo semelhante ao apresentado no filme e fatos acontecidos com pessoas de minha família relacionados com a busca de um tesouro. Êsse roteiro foi reescrito, com muitas mudanças, e serviu finalmente como base para um filme. Eu havia voltado dos Estados Unidos, onde estivera negociando *Na Garganta do Diabo*, observando o meio cinematográfico, e estava desesperado após mais de 18 meses sem filmar. O fantasma da TV rondava outra vez. Era necessário fazer alguma coisa. As idéias não me vinham, nem havia muitas condições. Quando finalmente apareceu a oportunidade de fazer alguma coisa utilizei aquêle "script", sem muito tempo para mudanças substanciais. As minhas idéias já haviam mudado, os tempos eram outros e a minha perplexidade cada vez maior. Êsse filme encerra um período na minha carreira, um período de indecisão e procura, mas também de aprendizado e experiência. Foram tempos difíceis, mas também cheios de encanto. É uma fase que me parece cada vez mais distante, que eu mesmo, às vêzes, não sei interpretar. A partir daí tudo seria mais claro, no plano das idéias, do trabalho, do estilo, de tudo.

Há quem considere As Cariocas *(2.º episódio), o melhor dos três. O público recebeu melhor os outros dois. Seu trabalho estaria deslocado no conjunto do filme?*

Penso que o meu trabalho está realmente deslocado entre os outros dois, e que deve ter parecido muito estranho ao público comum. O episódio foi realizado em poucos dias, sem nenhum "script", diálogo ou anotação, quase a título de experiência. Nunca tenho mêdo de fazer experiências e me expor. A minha parte nas *Cariocas* não me desgosta. Não sei se será melhor ou pior que as outras duas. Creio que é apenas diferente, com outro "tom", e que está realmente deslocada.

Noite Vazia *estabelece em sua obra um nôvo "teto" de amargura, uma visão "negra" das relações humanas, das possibilidades de realização amo-*

José Mauro de Vasconcelos (à direita, sentado) em "Na Garganta do Diabo"

rosa duradoura, em grande nível. Com seus dois filmes posteriores, êste forma uma trilogia de desencanto total. Você teve plena consciência dessa transformação quando fêz Noite Vazia?

Para mim *Noite Vazia* é o verdadeiro comêço de minha carreira. O que houve antes foi sobretudo uma espécie de aprendizado. Para quem ambiciona muito no plano de expressão pessoal, como eu, parece que as coisas vêm difíceis e vagarosas. Não sei bem como explicar isso. Só sei que, com *Noite Vazia*, houve para mim como que um "estalo". Algo que de repente "aconteceu", após uma longa espera. Foi aí que encontrei o meu "tom". Tive consciência disso logo após os primeiros dias de filmagem, mas não sabia explicar plenamente, a mim mesmo, o que estava acontecendo. Ao contrário do que você diz, acredito que o filme não represente um desencanto total. O personagem de Mara (Norma Bengell) é, ao contrário, extremamente afirmativo, intenso, vivo. Termina "subindo", naquela cena do elevador. O que *Noite Vazia* coloca com bastante clareza (e é uma análise que sòmente hoje consigo fazer, pois nunca pensei nisso durante a concepção do filme) é um certo tema obsessivo de "procura". Se tivesse que resumir todos os meus filmes escolheria essa palavra. É algo espontâneo, que sempre surgiu em tudo que fiz. Em virtude disso, quando tive que escolher títulos em francês e inglês para *As Amorosas* adotei "La Recherche e "The Seeker". Isso não anula o fato de que *Noite Vazia* seja um filme nostálgico, amargo e cheio de desencanto. Mas êsses são sentimentos que, dentro de mim, sempre conviveram com um "élan" vital e uma vontade de afirmação total, de realização plena, de transcendência.

As Amorosas e Corpo Ardente *parecem negar tôda espécie de validade à organização social, ao complexo cultural que respiramos. E, como sua descrença no engajamento político é conhecida, deduz-se que você não acredita em nenhuma solução "à mão" para uma comunhão produtiva entre o indivíduo à procura de sua realização existencial e os organismos sociais. Certo?*

Certo até certo ponto. A descrença no engajamento é cada vez mais forte e convicta. Reforçada pela simples observação dos acontecimentos de todos os dias. Quanto à solução para a comunhão produtiva acredito plenamente que ela possa ser conseguida em parte, talvez até de forma bem intensa. Como encontrá-la não sei; mas sei que ela é possível. Cada dia que passa vejo que os problemas que realmente importam são os relacionados com a realização existencial — chamemo-la assim para facilitar, apesar do têrmo ser inexato. Não me arrependo de ter concentrado minhas preocupações e meu trabalho sôbre êsse problema. As coisas evoluem cada vez mais nesse sentido, e isso é uma coisa que dentro de alguns anos será tão óbvia que nem será necessário discutir sôbre o assunto. Os problemas materiais do mundo caminham para uma rápida solução. Mas o resto... As coisas se ampliam, multiplicam-se, transformam-se, mas o cerne do problema continua o mesmo, agravado. Acho válidas tôdas as tentativas de situar uma obra de arte em tôrno de um problema que se aceitou chamar de "social". Só não acho válida a pressão que as pessoas que fazem êsse tipo de cinema procuram exercer sôbre os outros, querendo impedir, negar, destruir, menosprezar qualquer outro tipo de preocupação. Uma observação honesta dos últimos 50 anos mostra como é perigoso e falso atribuir qualidades a uma obra pelo simples fato de propor determinados temas. Pessoalmente acredito cada vez mais na obra que procura ampliar a sua visão, que procura a totalidade, o sentido e a transcendência. Isso não impede obra alguma de ser social ou mesmo engajada.

Vejo uma espécie de incandescência anímica, a espera de uma ascese no "suspense" interior que se sente em alguns de seus personagens, como na protagonista de Corpo Ardente. *Essa espiritualidade não-religiosa já foi considerada próxima do clima místico-erótico de Lawrence. Como você encara êsse paralelo?*

Essa é uma influência que não nego; ao contrário, faço questão de salientar. Dura já muitos anos minha admiração por D. H. Lawrence, apesar dos meus filmes possuirem uma diferença fundamental em relação às suas obras. Essa é uma influência literária que me marcou muito mais do que qualquer influência cinematográfica. Aliás, mais uma vez recuso a palavra influência. Foi a completa identidade, o encontro de algo que já existe dentro de uma pessoa e que se revela com tôda a amplitude ao contato da obra de outro. É uma coisa difícil de explicar, que às vêzes toma mesmo tons quase sobrenaturais, isso de encontrar alguém que já pensou tudo "igual", já se preocupou com as mesmas coisas, já se exprimiu em têrmos que são os seus. Isso não elimina o fato, que já ressaltei acima, de uma fundamental diferença de essência em tudo o que eu tenho feito e o "mundo" lawrenciano dos livros que tanto me marcaram desde a adolescência. De qualquer forma essa atmosfera de "espiritualidade não-religiosa" e o clima "místico-erótico" existem definitivamente em *Corpo Ardente*, o único verdadeiramente "lawrenciano" dos meus filmes. É aliás, o único filme verdadeiramente lawrenciano que conheço. A espiritualidade não religiosa está porém em quase todos os meus últimos filmes, e é um dado de temperamento meu, assim como a sexualidade que procura se transcender. Êsses são temas meus, profundamente sentidos e que sempre estão comigo. Apareciam muito truncados nos primeiros filmes porque eu possuía idéias errôneas sôbre a função do cinema e a maneira de me exprimir através dêle. Essas idéias eram fruto de má interpretação das coisas, respeito por opiniões de outros, enganos quanto à própria natureza do cinema, pressões do próprio ambiente, etc. A partir de um determinado momento tudo se clareou, independentemente das influências, de Lawrence ou de qualquer outra coisa. Como já disse, meu grande interêsse sempre residiu na filosofia — no sentido mais vasto e não no professoral é evidente. E também, no sentido de uma procura, de meditação e inquietação. Desde os 12 anos de idade estive sempre preocupado com problemas de tempo, de espaço, de vida, de sentido. A seqüência de *As Amorosas* em que Paulo José escreve datas na parede, falando sôbre a efemeridade e inutilidade das coisas, é diretamente inspirada em algumas meditações infantis. Sempre pensei em têrmos de

Cosmos, de Espaço, e sempre com uma extrema angústia, com um "frio no estômago", como diz o meu personagem. A recente foto da Terra vista da Lua teve sôbre mim um efeito terrível, apesar de imensamente positivo. Redespertou com mais fôrça uma série de pensamentos, de conclusões e de visão das coisas que tenho latentes dentro de mim. É um problema de dimensão que a gente está sempre esquecendo. É necessário mais do que nunca pensar em têrmos de Cosmos e de transcendência. E o cinema é o veículo ideal para tudo isso. Em *Corpo Ardente* a protagonista está, em verdade, à espera de poder "subir". O filme todo é uma variação sôbre êsse tema. Examinando-o detalhadamente você poderá ver que quase tôdas as seqüências giram em tôrno disso. No "script" sumário tôdas as cenas tinham nomes em lugar de números, e uma delas chamava-se precisamente "A Subida": era uma série de planos gerais do automóvel subindo a montanha, até chegar acima das nuvens. Evidentemente não se trata de subida física, mas de outra coisa. Igualmente a seqüência junto ao trono de pedra estava dentro do mesmo sentido. Tudo isso, ligado ao sentido erótico e sensual das coisas, dos animais e das pessoas, de uma vivência mais intensa de tudo. É um clima que poderia também ser chamado de místico, apesar de não ter sido essa a preocupação.

É consciente a inspiração de uma parte de "St. Mawr" de Lawrence, sôbre a situação central de Corpo Ardente, *ou acidental?*

Não é consciente, nem acidental, pelo simples fato de que não existe semelhança entre as duas coisas. Assim como aceito e procuro uma identidade cada vez maior com o mundo lawrenciano, devo dizer que só li "St. Mawr" muito depois de fazer *Corpo Ardente*. E nem li todo o livro, que não me interessou muito. Existe um curioso paradoxo nessa associação, pois não há dúvida de que o cavalo de *Corpo Ardente* é muito mais lawrenciano do que o "St. Mawr" de Lawrence. 'St. Mawr" pensa! Tem pensamentos e opiniões, julga os fatos e as pessoas! Ao contrário do meu cavalo, que é puro instinto e "élan" vital, que é uma fôrça que se projeta. Devo confessar também, e faço isso não para "épater" ou por vaidade, mas por convicção, que acho *Corpo Ardente* bastante superior a "St. Mawr" como obra de arte, mesmo levando em conta que são dois meios de expressão diferente. Não tenho constrangimento em dizer isso porque penso realmente assim. Todos que me conhecem sabem aliás que tenho especial predileção por *Corpo Ardente*, entre todos os meus filmes. Consigo vê-lo infinitas vêzes, ao contrário dos outros, que vejo muito pouco, ou nunca. Mesmo que eu venha a fazer muitos e muitos filmes dificilmente encontrarei um que me satisfaça do mesmo modo. Serão talvez melhores, mas não a mesma coisa. *Corpo* foi feito com todo o meu "élan", com paixão e com um sentimento quase religioso. Tenho certeza de que coloquei nesse filme tôda a minha sinceridade e tôda a minha vontade de transcender, de melhorar, de sair do que é restrito e pouco intenso. Vontade de expandir infinitamente, de alcançar a grandeza anímica. Enfim: de SER. O filme foi entendido por poucos, como era de esperar, mas êsses poucos que o "sentiram" fizeram-no intensamente. Isso me bastou. Posso confessar, sem forçar, que a pouca aceitação (e a pouca compreensão também) em nada me abalou. Com êsse filme eu cheguei a um estado longamente ambicionado, de calma e segurança e de despreocupação pela opinião das maiorias compactas e dos rolos compressores. Durante muitos anos tentei em vão tornar-me indiferente e impassível diante da incompreensão, da agressão, do julgamento apressado, do preconceito político, da maledicência, do rancor e da discriminação. Tudo isso partido de pseudo-elites, de uma crítica superficial e preconceituosa, limitada e sem grandeza, de um meio cinematográfico mesquinho, teleguiado, do detestável e ridículo "público de festival" e, muitas vêzes, também, de um público desinteressado e vulgar. Tentei em vão, como disse, porque não conseguia evitar a revolta e a amargura diante das coisas escritas e faladas — o que nunca me impediu, porém, de aceitar a crítica e a rejeição de tôdas as coisas ruins que fiz. Por mais que eu quizesse não conseguia ficar imune a tudo isso, a não ser como atitude. Nos últimos anos, porém, em virtude de uma série de fatôres, principalmente de maturidade, cheguei ao estado tão almejado. Dessa vez, sem atitude, sem afetação, uma coisa que vem de dentro e que me permite não dar a menor importância a certa má-fé que é inerente

Lilian Lemmertz em sua segunda personagem khouriana: "As Amorosas"

ao trabalho e à criação cinematográficas.

O erotismo é uma constante de seus filmes. Mais recentemente, porém, cenas de exposição sexual passaram a constituir rotina na produção mundial. Você não acha que, em face disso, o erotismo pode ressoar como um elemento de vulgaridade, nas cenas explícitas de intimidade sexual?

Há algum tempo solicitaram-me uma entrevista sôbre "o erotismo no cinema". Como disse quase tudo o que penso sôbre o assunto naquela ocasião, vou aproveitar alguns trechos. Acredito que, mesmo numa revisão rápida, seria fácil provar que quase tôda a história do cinema, desde os primórdios, tem sido fortemente marcada pelo erotismo, no bom e no mau sentido. O cinema, por sua própria natureza e essência, é um veículo maravilhoso para o erotismo. Infelizmente, o desvirtuamento é inevitável e a graduação vai do sublime ao nojento. O erotismo-pelo-erotismo não quer dizer nada. Só a transcendência, o sentido religioso, o arrebatamento absoluto lhe dão sentido. Utilizando o vocábulo em sua acepção mais ampla e poética, veremos que o erotismo tem dominado o cinema de forma muito mais extensa do que se pensa. Greta Garbo em "close" é erotismo. Louise Brooks vestida de penas é erotismo. Marlene é erotismo o tempo todo. Os rostos de Gloria Grahame, de Dorothy Malone, de Mariko Okada, de Norma Bengell, de Annie Girardot e de tantas outras são elementos eróticos intensos e fortes. Um dos filmes mais eróticos que já vi (talvez o mais erótico), *Jet Pilot* (Estradas do Inferno), de Josef von Sternberg, não tem pràticamente nenhuma cena de erotismo no sentido tradicional. *Êxtase* de Machaty era erótico, não por causa da nudez de Hedy Lamarr, mas sim pela atmosfera permanentemente intensa e inquietante. O momento mais erótico de *Êxtase*, para mim, é um plano de Hedy fumando com gestos lentos, recostada contra um batente de porta, completamente vestida. Isto não quer dizer que eu seja contra êste ou aquêle tipo de erotismo ou que seja contra a nudez no cinema. O amor, a nudez, o sexo no seu sentido maior são coisas maravilhosas e estão integrados na própria essência do cinema. Os abusos, as grossuras, o mau gôsto, o sensacionalismo e todos os outros vícios inerentes ao gênero são, infelizmente, inevitáveis. A questão é saber distinguir, e isso não é muito difícil. As esculturas dos templos de Khajuraho e Konarak, apesar de sua liberdade absoluta e de sua fantasia sem limites, são erotismo no sentido mais poético e maior da palavra. Já as fotos que se compram nas bancas de jornais e as das revistas sensacionalistas e "especializadas" são pura pornografia. As descrições de atos sexuais de "Lady Chatterley's Lover" e de "Women in Love", de Lawrence, contam entre as coisas mais poéticas e maiores que foram escritas, e não podem ser comparadas com Spilane, Pittigrilli, etc. A distinção é óbvia, já foi suficientemente esclarecida através dos séculos, e chega a ser lugar comum colocala em discussão. No cinema, às vêzes, a distinção é mais difícil, pois existe margem maior para mistificações. Mas quem tiver real sensibilidade para isso logo poderá notar. O que acontece é que existe realmente pouca gente que saiba assimilar e, conseqüentemente, usufruir artística e humanamente o lado verdadeiramente erótico do cinema. O que existe é, de um lado, a boçalidade que consome o que chamam de "realismo" e o sensacionalismo barato, ou seja, os "strips", a falsa violência, as aberrações e a malícia; e de outro lado, o falso moralismo ou, ainda, o eunuquismo de uma pseudo-elite e de certa parte da crítica. O verdadeiro erotismo não "passa" com facilidade da tela para o espectador ou para o crítico. Êle exige uma espécie de reciprocidade, um estado de espírito e de corpo, um arrebatamento e uma maneira de ser especiais de quem está vendo. A cena mais vulcânicamente erótica do mundo pode passar como uma coisa bêsta para a maioria de quem está assistindo, e é isso aliás o que quase sempre acontece. Os diretores mais transcendentalmente eróticos do cinema, Tomu Uchida e Josef von Sternberg, nem sempre (ou quase nunca) foram compreendidos no devido momento, ou então o foram por outras razões. Mesmo diretores mais diretamente identificáveis como tal, Raoul Walsh ou Machaty (e outros), nem sempre conseguiram "passar" sua carga de erotismo vital, criativo, quente e sincero para os espectadores e críticos. Há pessoas que vão ao cinema com o mesmo espírito com que lêem uma página de crimes ou um jornal de escândalos, possuídas de um sentido mórbido e inteiramente "voyeurístico". Essa posição independe da qualidade do filme. Um espectador pode ser transformar em um "voyer" tanto ante um filme pornográfico como ante a maravilhosa primeira seqüência do *Myiamoto Musashi* de Uchida (ou para a seqüência de Norma Bengell despida na praia, em *Os Cafajestes* de Ruy Guerra). É um problema interior dêle, uma questão subjetiva, que não afeta a obra em si. Em virtude disso, nunca me incomodo quando me dizem que uma grande parte do público que foi ver alguns dos meus filmes estava animada apenas pela intenção mais baixa e primitiva. Os olhos dessa gente não podem mudar a essência da obra. O contrário talvez fôsse possível. Ao contrário do que possa parecer, o erotismo nunca foi a preocupação central de nenhum de meus filmes. Aliás, êle quase sempre aparece como anti-clímax de muitas situações. As pessoas se frustram por não encontrar o "algo" essencial que estão procurando através da relação amorosa. Isso acontece quase sempre. Quase todo mundo se frustra, mas há sempre alguém que se realiza, não importa que seja passageiramente. Como já disse, só o arrebatamento total, o sentido místico e religioso, profundo, podem dar sentido ao erotismo, e por isso é tão difícil e quase ninguém se realiza assim. Qualquer pessoa de boa fé que examinar com cuidado alguns de meus filmes mais diretamente ligados a essa idéia verá que o que existe é uma procura contínua, da qual o erotismo é apenas um dos veículos, não uma finalidade. Não escondo que o erotismo, a atmosfera erótica, o amor, a carne, os olhos, os gestos, todo o clima que envolve uma relação amorosa me fascinam e que gosto de trabalhar com êsse material. Mas isso está sempre relacionado com outro sentido também, sem o qual todo o resto não me interessaria.

Norma Bengell em "Noite Vazia". Foto de trabalho em um "set" da Vera Cruz

Trajetória

WALTER Hugo Khouri nasceu no bairro de Paraíso, em São Paulo, a 21 de outubro de 1929, de ascendência italiana (ramo materno) e libanêsa (paterno). Estudou no Rio e em São Paulo. A princípio queria ser escritor, inclinava-se para a música e, sobretudo, para a filosofia. Mas deixou a Faculdade de Filosofia (SP) no segundo ano, ansioso para realizar-se como cineasta: "algo como uma necessidade anímica, um imperativo sem alternativa".

Sua primeira visita aos escritórios da Vera Cruz, com alguns roteiros na mão, não alterou sua condição de autor inédito. Mas conseguiu trabalhar como assistente de produção, durante três meses, quando Lima Barreto preparava *O Cangaceiro*, na então eufórica atmosfera dos estúdios de São Bernardo do Campo. A oportunidade de realizar seu "opus 1" surgiu em condições estranhíssimas, em 1951: *O Gigante de Pedra*. Seu roteiro foi recusado pelos produtores e o que lhe deram para filmar era "apenas um esbôço de situações psicológicas estereotipadas". Várias vêzes, enquanto se arrastavam as filmagens, de 1951 a 1953, o *Gigante* mudou de dono. Mais de oito fotógrafos se alternaram atrás da câmera. "Todos os tipos imagináveis de película virgem" (inclusive de emulsões envelhecidas) foram utilizados. O inexperiente diretor multiplicou sua inventiva na moviola a fim de dar continuidade e fôrça cinematográfica a um roteiro falho, através de cortes, fusões, recurso a narrador. Mas a experiência foi preciosa: o amador de 1951 já podia apresentar-se como profissional em 1954, quando o filme representou o Brasil no Festival Internacional de São Paulo.

O fim dos trabalhos de *O Gigante de Pedra* coincidiu com a fase em que o sonho de uma Vera Cruz "hollywoodiana" perdia terreno para a crise que viria a paralisar sua produção e marcar um dos pontos abissais do otimismo dos entusiastas no cinema paulista. Khouri dedicou-se temporàriamente à televisão e, a partir de 1966, colaborou nas colunas de cinema do jornal "O Estado de São Paulo".

Prestigiado na área da cultura cinematográfica em São Paulo, Khouri conseguiu da Brasil Filmes ("nova fase", menos ambiciosa, da Vera Cruz), necessitada de empreendimentos sérios para produzir sob perspectiva bancária mais austera, aceitasse o roteiro de *Estranho Encontro* (lançamento: 1958). O projeto se realizou como uma espécie de "produção B", com argumento, roteiro, direção e outras contribuições exclusivamente a cargo de Khouri. *Estranho Encontro* foi o filme mais barato produzido nos estúdios de São Bernardo, até aquêle momento. Da concentração em poucos elementos humanos e materiais, nascia uma intimidade rara entre autor e personagens, uma tensão lírico-poética que costuma ser privilégio de cinematografias com um lastro de experiência muitas vêzes superior à do Brasil.

Fronteiras do Inferno (1959), realização em que Khouri se empenhou à falta de outras oportunidades, é um melodrama sôbre uma pequena comunidade de garimpo isolada na fronteira Brasil-Bolívia. Embora prêso a um orçamento inferior aos das chanchadas medianas da época, o cineasta concretizou a primeira experiência brasileira interessante no domínio cromático, inclusive confiando a um pintor (Aldo Bonadei) a concepção do vestuário.

Na Garganta do Diabo (1960) foi o primeiro impacto além-fronteiras: prêmio de "melhor argumento" no Festival Internacional de Mar del Plata. Um "tour-de-force" sob vários aspectos: filmagem em alguns pontos das Cataratas do Iguaçu nunca explorados com a parafernália da produção de longametragem ficcional; ambientação de época, 1867, uma ação à margem da Guerra do Paraguai; clímax das experiências estilísticas da primeira fase de sua careia, em fusão com uma elvolvente estrutura dramática de filme de ação.

Geralmente considerado a primeira frustração de Khouri após sua ascenção, *A Ilha* (1963) inaugurou com êxito comercial, no Brasil e no Exterior, a Kamera Filmes, emprêsa própria que garantiria ao cineasta maior liberdade de escôlha. *Noite Vazia* (1964), boa presença no Festival de Cannes e em mercados internacionais, é sua realização mais expressiva, segundo muitos observadores. Dois homens, duas mulheres, um apartamento, uma noite de penosa caça ao prazer e de impressionante desnudamento moral. Em "enquête" realizada por FILME CULTURA (n.º 8) para escolha dos dez filmes mais expressivos de todo o cinema brasileiro, *Noite Vazia* alcançou o segundo lugar — enquanto seu filme de 1967, *O Corpo Ardente* empatava em décimo, com o antológico *Limite*, de Mário Peixoto.

Em 1966, um ensaio curto: o segundo episódio do tríptico *As Cariocas*, retrato insólito, de pouquíssimos diálogos, nenhuma psicologia, de uma jovem independente de Copacabana, que troca de nomes e de homens, com uma candura glacial.

O Corpo Ardente, o trabalho preferido por Khouri, extrai sua seiva das raízes lawrencianas de sua filmografia. Filme poético de grande intensidade, atingiu um público restrito por levar a extremos de audácia a procura formal khouriana. Em compensação, *As Amorosas* (1968), embora lançado em um momento de retração de público, alcançou boa receptividade. Nesse filme, metamorfose de um roteiro escrito por Khouri no comêço de sua carreira, o drama da alienação de um jovem universitário e da ausência de perspectivas estimulantes ao seu redor é tratado com duro realismo, longe dos ditâmes sectários que deformam, na atualidade, a inquietação da juventude.

No momento, tendo assumido o contrôle da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Khouri lidera um ambicioso programa de co-produção com realizadores francêses: a *Tous les Coups sont Permis pour OSS-117* (Verão de Fogo), de Pierre Kalfon, do qual a Vera Cruz participa com 30 por cento do capital, seguir-se-á *O Palácio dos Anjos*, de Khouri, associado à Metro e Les Films Number One (Kalfon). *O Palácio dos Anjos* terá elenco internacional: Norma Bengell, Claudine Auger, (ou Geneviève Grad), Sylvie Fennec, Alberto Ruschel, Adriana Prieto e outros. Posteriormente, Khouri fará *O Desconhecido*, provàvelmente com Jean Sorel no primeiro plano do elenco, e *A Curta Viagem do Anjo*, com Norma Bengell, talvez Barbara Laage.

Khouri conquistou duas vêzes o prêmio INC de "melhor direção": em 1967 (O Corpo Ardente) e, agora, com *As Amorosas*.

Filme por filme

Irene Kramer em "O Gigante de Pedra"

Andrea Bayard, Luigi Picchi — "Estranho Encontro"

Barbara Fazio em "Fronteiras do Inferno"

1954: O GIGANTE DE PEDRA

Direção: Walter Hugo Khouri * Produção: Cast Cinematográfico Brasileiro, São Paulo * Roteiro: Orlando S. Maia, com alterações de Khouri * Argumento: Hilda Muniz Oliveira * Fotografia: Danielo Alegri, Rafael Farbi, Miroslav Javirek, Massimo Sperandeo e Americo Pini * Cenografia: Luiz Andreatini * Música: Conrad Bernhardt * Som e montagem: Khouri * Produtores: Fernando Negreiros e Emilio Cantini * Elenco: Paulo Monte, Irene Kramer, Fernando Pereira, Silvia Ortoff * Produzido de 1951 a 1953, lançado em 1954.

"A história dispõe de poucos elementos de observação social e é pobre em invenção (...) **O Gigante de Pedra** é um filme típico de direção (...) Corre por todo o filme algo de fatalista e de amargo (...) como o desamparo e inconsciência do seu destino com que Berlinha vagueia pelas salas, contempla-se no espêlho da casa humilde, mantém-se ensimesmada entre as quatro paredes do seu quarto ou se absorve infantilmente na contemplação da paisagem dura em que ela se move, vive, vegeta (...). O trabalho na pedreira está sempre presente no corpo dramático do filme, com sua aspereza, sons e máquinas. O diretor obtém valôres de composição plástica abstrata, mas sempre com o propósito na ação. (...) A partir da perda de memória e do transtôrno de Belinha, procura sombras em contrastes violentos. (...) O "final feliz", com o casal se abraçando, contraste com a melancolia e a dureza do ambiente e adquire, por fôrça do "décor", ressonância humana. (...) Outra característica importante é a utilização dos primeiros planos dos personagens, em contraste com os planos amplíssimos, contraponteando e valorizando suas reações (...) Khouri utiliza a iluminação e o "décor" como elementos de expressão, com uma consciência cinematográfica incomum em nosso cinema. (...) Vemos em **O Gigante de Pedra** um autêntico acontecimento no panorama do cinema nacional, por múltiplos aspectos." (Excertos de um artigo de Flavio Tambellini, "Diário de São Paulo", 14-2-1954).

1958: ESTRANHO ENCONTRO

Direção, argumento e roteiro: Walter Hugo Khouri * Produção: Cinematográfica Brasil Filmes São Paulo * Fotografia: Rodolfo Icsey * Música: Gabriel Migliori * Cenografia: Pierino Massenzi * Montagem: Lucio Braun * Elenco: Mário Sérgio, Andrea Bayard, Lola Brah, Luigi Picchi, Sergio Hingst.

Alguns elementos de atmosfera, "a procura de um clima de tensão e presságio" lembram nêsse Khouri da fase formativa o admirador da literatura e do cinema de terror, especialmente dos filmes produzidos por Val Lewton. Exemplo admirável é o pavor de Julia, isolada na cabana durante a tempestade elétrica, o vento a girar a velha porta de espêlho que, refletindo imprecisamente elementos do "décor" e a própria imagem da jovem, impõe um suspense apoiado na dinamização do "décor". A importância que Khouri dá à incorporação plástico-psicológica do mêdo em vários trechos do filme, assume uma transcendência genial na visão da perna mecânica de Hugo por Júlia (a perna em pé, isolada no meio do quarto) quando o horror deflagra uma angústia supra-real.

A decisiva e bem assimilada influência de Ingmar Bergman se reflete na procura de concentração e depuração dos elementos formais; na carga de lirismo da iluminação; no profundo sentido da perda e frustração dos personagens; na inevitabilidade da amargura em conseqüência do isolacionismo egoista e, em oposição, a alternativa poética do amor, porém sob o pêso de intransferível responsabilidade.

O roteiro, frágil, teve sua psicologia bastante diluída no processo de uma realização com precários recursos de produção. Khouri não pôde filmar o final proposto pelo roteiro: os protagonistas esperando o ônibus na estrada — enfrentando a nova realidade. A imaturidade do autor mostrava-se francamente nos diálogos, um pouco menos na direção de elenco. Mas se afirmava como revelação, sobretudo, pela sensibilidade visual a serviço de um expressionismo lírico.

1959: FRONTEIRAS DO INFERNO

Direção, argumento, e roteiro: Walter Hugo Khouri * Produção: Sinofilmes, São Paulo * Produtores: Konstantin Tkaczenko e Michel Lebedka * Fotografia: Konstantin Tkaczenko (Eastmancolor) * Música: Enrico Simonetti * Cenografia: Pierino Massenzi * Montagem: Khouri.

Drama ambientado em um garimpo, em nossa fronteira com a Bolívia (filmado no interior do Estado de São Paulo), com uma estrutura narrativa próxima do "western" psicológico, foi uma "encomenda" que Khouri aceitou para manter-se no cinema. Como produção, um "tour-de-force": apenas 30 dias para todo o trabalho preparatório, inclusive vestuário (confiado ao pintor Aldo Bonadei) e cenografia, embora a realização fôsse em côres; apenas 43 dias, sob pressão orçamentária, para filmagem das duas versões: a brasileira e a inglêsa (para um produtor associado americano). Não conhecendo o "habitat" social de um garimpo, o cineasta concentrou-se nos conflitos entre personagens. Apesar disso, mesmo no plano espetacular, o filme tem elementos de atração.

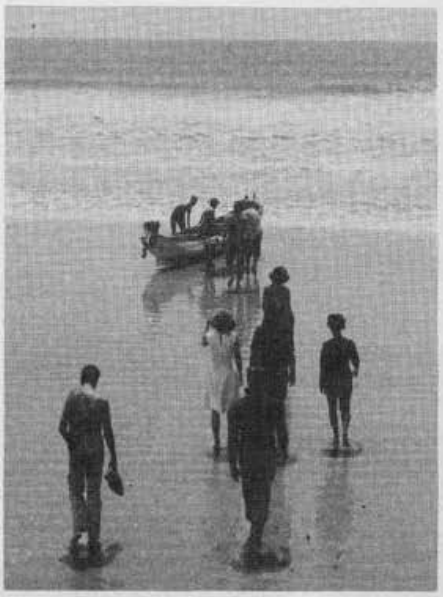
Em suma: situado pela diretriz dos produtores dentro de uma fórmula melodramática, o argumento sofreu um tratamento demasiadamente ambicioso para suas possibilidades dramáticas. Quando o filme "sobe" é por fôrça da direção, à revelia das possibilidades dramáticas dos personagens. As figuras mais prosaicas, e que menos simpatia inspiram ao autor (a dupla amorosa) são as que a natureza "comercial" da produção mais prestigia. Os outros oito ou nove personagens maiores e menores permanecem insuficientemente desenvolvidos. Apesar das limitações, há constantes estilísticas que permanecem de **Estranho Encontro** a **Fronteiras do Inferno**. E mesmo com um péssimo trabalho de laboratório êste é o primeiro filme brasileiro a exprimir uma sensibilidade e um expressionismo cromáticos.

1960: NA GARGANTA DO DIABO

Direção, argumento e roteiro de Walter Hugo Khouri * Produção: Cinebrás Produtora Cinematográfica, São Paulo * Fotografia: Rodolfo Icsey * Música: Gabriel Migliori * Cenografia: Pierino Massenzi * Montagem: Khouri e Mauro Alice * Elenco: Luigi Picchi, Odete Lara, Fernando Baleroni, Sergio Hingst, José Mauro de Vasconcelos, Milton Ribeiro; apresentando Edla Van Steen e André Dobroy * Prêmio de "melhor argumento" no Festival Internacional de Mar del Plata, 1960.

Embora não se submeta, em **Na Garganta do Diabo**, à tirania da história, Khouri adotou as medidas sugeridas por seus percalços anteriores: rigor no roteiro e nos diálogos, apoio na ação. Os resultados foram positivos: além de bom e coeso (com momentos excepcionais), o filme atingiu no plano do espetáculo um nível que o credencia à receptividade do grande público. O esfôrço — visando ao mercado internacional — não implicou em traição ao prisma pelo qual visualiza suas criaturas a partir de **Estranho Encontro**. Por um lado, o ódio, o mêdo, o isolacionismo esterilizante, o impulso mercenário, que situam os personagens em um círculo vicioso de destruição. Em oposição, o amor, a vida encarada nos olhos, o impulso de participação, o culto da beleza, a verdade dos sentidos — o mergulho no ciclo irreversível da existência. No roteiro, acontece, marginando as situações centrais, a Guerra do Paraguai — como poderia ocorrer qualquer outra. O que interessa a Khouri é a velha guerra do homem contra o homem. Paralelamente ao sangue dos ferimentos e à angústia dos seres aos quais o amor parece vedado, êle incorpora, com violência, em um contraste de beleza impressionante, a vibração telúrica das Cataratas do Iguaçu. O banho simbólico de Edla Van Steen nas águas retidas pela rocha bastariam para situá-lo em qualquer antologia do cinema poético.

Luigi Picchi em um momento culminante de "Na Garganta do Diabo"



"A Ilha": a "aventura" termina

Os protagonistas de "Noite Vazia"

1963: A ILHA

Direção, argumento e roteiro: Walter Hugo Khouri * Produção: Kamera Filmes, São Paulo * Produtor executivo: William Khouri * Fotografia: Rodolfo Icsey e George Pfister * Música: Rogério Duprat * Cenografia: Pierino Massenzi * Montagem: Máximo Barro * Elenco: Luigi Picchi, Eva Wilma, Lyris Castellani, José Mauro de Vasconcelos, Francisco Negrão, Mário Benvenutti, Ruy Affonso, Mauricio Nabuco, Elizabeth Hartmann, Laura Verney, José Júlio Spiewak.

Quase tôda ação se passa em uma ilha deserta do Atlântico Sul, onde vão ter um milionário e sua "côrte". Em conseqüência de uma tempestade que os priva do iate, ficam isolados por alguns dias, sem qualquer contato com a civilização. Khouri, mais uma vez, isola seus personagens em um espaço limitado. "sem saída": nas palavras do autor, a ilha "se torna um pequeno mundo, com seu inferno particular (uma furna onde dizem existir um tesouro de piratas), trazendo à tona todos os sentimentos das personagens envoltas pela ambição material, o sexo, as frustrações e a vacuidade de suas vidas".

A **Ilha** é o filme de Khouri mais carente de verossimilhança. Falta, em quase tôda a sua extensão, aquilo que sempre foi tão caro ao cineasta e indispensável à respiração de seu estilo: um clima. Ao lado de boas contribuições (como a de Eva Wilma, por exemplo, sùbitamente matrizada de erotismo e sofisticação), ocorreram frustrações completas (Elizabeth Hartmann, estranha, mas distante) e o grave deslocamento de Luigi Picchi (na soma, menos um "playboy" do que um chefe de "gang".) Também deficitário como ensaio de humor negro, o

Barbara Laage em "O Corpo Ardente"

filme retira desta vertente seus melhores momentos. Para a carreira de Khouri, significou um grande impulso sob o prisma de bilheteria.

1964: NOITE VAZIA

Direção, argumento e roteiro: Walter Hugo Khouri * Produção: Kamera Filmes/Cia. Cinematográfica Vera Cruz * Fotografia: Rodolfo Icsey * Música: Rogério Duprat * Música incidental composta e executada pelo Zimbo Trio * Montagem: Mauro Alice * Cenografia: Pierino Massenzi * Elenco: Norma Bengell, Odete Lara, Mario Benvenutti, Gabriele Tinti, Lisa Negri, Marisa Woodward, Ricardo Rivas, Julia Kovaks, Anita Kennedy, Celia Watanabe, Darcy Cardoso, Wilfred Khouri, Laura Maria, The Rebels.

O clímax de Khouri e um dos grandes momentos do cinema brasileiro, **Noite Vazia** concretiza com pleno proveito e funcionalidade a tendência khouriana à concentração/tensão em poucos personagens (pràticamente quatro) e cenários (quase exclusivamente uma "garconnière"). A definição dos personagens, aqui e em **O Corpo Ardente**, caminha como um "iceberg": escassos diálogos, tensão interiorizada. A base da ação, uma noitada de prazer sexual em grupo, justifica realisticamente a opção. O objetivo — por mais que odiemos a palavra gasta pelo abuso — é a **desmistificação** do erotismo ou, como disse alguém "o funeral da caça ao prazer e à evasão". Êsse tipo de evasão só pode enfatizar, face a face, a derrota última do homem, a derrota no terreno dos sentidos, onde sua integração com o mundo é imediata e essencial. A anulação existencial do personagem é antecedida pela alienação do corpo (ou da lawrenciana "consciência do corpo"), e Khouri vê neste círculo vicioso um fator fundamental da tragédia do homem moderno. Um dos protagonistas procura, no final, quando ainda lhe restam algumas horas para dormir, a proximidade de uma árvore frondosa, isolada, como se desejasse esta plenitude inconsciente, vegetal.

1966: AS CARIOCAS

(2.º Episódio)

Direção, argumento e roteiro de Walter Hugo Khouri * Produtor: Fernando de Barros. Produtores associados: Wallfilme (São Paulo e Rio) e A.A.F. Produções Cinematográficas (São Paulo) * Fotografia: Ricardo Aronovich * Música: incidental * Montagem: Guadalupe Fernandes * Cenografia: Romeu Camargo * Elenco: Jacqueline Myrna, Sergio Hingst, Mário Benvenutti, Francisco de Souza, Vera Barreto Leite, Ramires Orlando, José Amaral.

O episódio realizado por Khouri em **As Cariocas** sofre de visível deslocamento no conjunto do filme dirigido também por Roberto Santos (o 3.º) e Fernando de Barros (o 1.º). O letreiro inicial diz "Walter Hugo Khouri conta a sua história". Mas o cineasta não pretendeu contar uma história. Sua "carioca" se situa na linha de despojamento dramático de **Noite Vazia** e **O Corpo Ardente**, levando mais longe a concentração no plano concreto dos gestos, atitudes, objetos. Trabalhando sem roteiro escrito, improvisando deliberadamente dia a dia (a filmagem durou sete), seguiu uma linha de "understatement" que causa estranheza entre as "cariocas" 1 e 2. Contudo, é óbvia a eficiente cumplicidade de sua câmera com os movimentos de atôres maleáveis à direção.

Sergio Hingst, Jacqueline Myrna — "As Cariocas", opus 2

Anecy Rocha, Paulo José — "As Amorosas"

1966: O CORPO ARDENTE

Direção, argumento e roteiro: Walter Hugo Khouri * Produção: Kamera Filmes/Columbia/Cia. Cinematográfica Vera Cruz * Fotografia: Rodolfo Icsey * Música: Rogerio Duprat * Montagem: Mauro Alice * Cenografia: Pierino Massenzi * Elenco: Barbara Laage, Mario Benvenuti, Pedro Paulo Hatheyer, Lilian Lemmertz, Sergio Hingst, Marisa Woodward, Celia Watanabe, Dina Sfat, Francisco de Souza, Sonia Clara, Wilfred Khouri, Davi Cardoso, Lineu Dias.

Nos primeiros dois terços, **O Corpo Ardente** ameaça afirmar-se a obra-prima de Khouri, mas, no conjunto, não chega a pôr em perigo a posição de **Noite Vazia**, sobretudo pelas redundâncias da montagem e pelo fato de que outros personagens importantes para o êxito do filme são sacrificados à atração do cineasta pela protagonista, Marcia. Mais do que o criador de personagens sofridos e comunicativos como os de **Noite Vazia** e **As Amorosas**, Khouri é aqui o cineasta apaixonado por um clima poético e por um rosto (Barbara Laage) maravilhosamente identificado com seu desencanto e sua procura.

O sexo não se revela o fator essencial da insatisfação de Marcia ainda que ela tenha do amor uma concepção mais rica do que a dos homens ao seu redor. Há um sentimento de ruptura, de assincronismo com a oferta de emoções e prazeres de um meio social fátuo, dopado pelo "sucesso" — fenômeno não distante de certos personagens de Jeanne Moreau (**Moderato Cantabile**, por exemplo). E através do fascínio da mulher pelo cavalo bravio, fugitivo de um haras, Khouri exprime sua hostilidade à civilização de estufa, de certezas codificadas em que vivemos.

1968: AS AMOROSAS

Direção, produção, argumentação e roteiro: Walter Hugo Khouri * Produtor executivo: William Khouri * Produção: Kamera Filmes/Columbia * Fotografia: Pio Zamuner * Música: Rogerio Duprat * Montagem: Maria Guadalupe * Cenografia: Romeo Landrini * Elenco: Paulo José, Jacqueline Myrna, Lilian Lemmertz, Anecy Rocha, Stenio Garcia, Newton Prado, Inês Knaut, Ana Maria Scavazza, Flavio Porto, Abrão Farc, Miguel di Pietro, Francisco Curcio, Mario Fanucchi, Ingrid Holt, Glaucia Maria, Alberto Sestini, Antonio Henrique Ferreira, Clarisse Abujamra, Antonio Peticov e o conjunto Os Mutantes.

O jovem protagonista de **As Amorosas** ambiciona "uma vivência interior realmente intensa", "uma coisa que seja finalidade total, absoluta". Êstes "absolutos" que persegue (assim como o autor se lançava, no início de sua carreira, à procura de "um cinema latente e luminoso") são valôres que pertencem ao domínio dos místicos. Assim, a frustração espreita personagens e criador. Mas Khouri reage com suas criaturas, que procuram em si próprios, permanentemente, um estado de alerta à expressão de seu ser, a fôrça motriz para uma vida mais plena e mais produtiva. **As Amorosas**, obra de maturidade, relança as angústias do Khouri de duas décadas atrás (neste roteiro baseado em um dos primeiros que escreveu), comunicando o drama do protagonista com a amargura decorrente da experiência. Em decorrência, um esmagador ceticismo impregna o filme, sobretudo na soberba seqüência de violência física e moral que o encerra.

As personagens femininas, embora cedendo o primeiro plano ao protagonista masculino, representam admiràvelmente várias facêtas do quadro existencial-social que repugna a Marcelo: Lena, triste tentativa de conciliação da individualidade com a concepção pequeno-burguesa de evolução; Marta, a atriz de televisão, a inconsciência do efêmero e a cegueira da vaidade; Ana, cuja solidão resiste às fórmulas de engajamento e participação. Principalmente pela incisiva caracterização dos personagens, **As Amorosas** é um filme que só pode encontrar no cinema brasileiro um paralelo — com **Noite Vazia**.