

sessões do MAGNÁRIO

ANO XVIII | N. 29 | 2013/1

Séries policiais e
contemporaneidade

Camila Prado Furuzawa

P.76

Telejornalismo, linguagem
e a nova classe média

Flávio Porcello e Débora Sartori

P.03

Tecnologias da imagem
e da visualidade

Sarah Miglioli e Moreno Barros

P.68

As amorosas: o filme político de Walter Hugo Khouri

“As amorosas”: the political film of Walter Khouri

Helena Stigger¹ 



**AUTORA
CONVIDADA**

Resumo

O propósito desse texto é mostrar que o cinema de Walter Hugo Khouri, conhecido por um estilo particular, era tão político como as obras do Cinema Novo. Assim, tendo como referência *O desafio*, de Paulo Cezar Saraceni, buscamos identificar aproximações estéticas e temáticas com o filme de Khouri *As amorosas*, pois o sentido de cinema político está além da intenção do autor.

Palavras-chave

Walter Hugo Khouri; cinema político; Cinema Novo.

Abstract

The purpose of this text is to show that the cinema of Walter Hugo Khouri, known by a particular style, was so political as the works of Cinema Novo. Thus, taking as reference *O desafio*, by Paul Cezar Saraceni, we seek to identify aesthetic and thematic approaches to Khouri's film "As amorosas", because the sense of political cinema is beyond the author's intention.

Keywords

Walter Hugo Khouri; political cinema; Cinema Novo.



Introdução

É bastante conhecida a relação entre o Cinema Novo com a política, em especial, com a representação da ditadura militar. Esse elo é tão sólido que, atualmente, ainda temos a tendência de comparar filmes brasileiros atuais de cunho mais político e social com os que eram produzidos nas décadas de 1960 e 1970 pelos cinema-novistas. Por assim dizer, o Cinema Novo se caracterizava por um grupo de cineastas que publicamente afirmavam a intenção de fazer cinema político. Nas palavras de Glauber Rocha (1981, p.17), “(queremos) fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural”. Torna-se compreensivo, agora, o desejo que eles tinham de fazer um cinema que não só mudasse os rumos do cinema brasileiro, mas que o seu alcance artístico pudesse mudar o país. Isso é que vemos nos artigos publicados de Glauber no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, como nos mostra Saraceni: “Aberto, sem nenhum dogma, nenhum preconceito, pedia-se apenas que fosse autoral, sincero, criativo, revolucionário e que olhasse a realidade social e econômica do Brasil com vontade de analisá-la, transformá-la num mundo melhor para todos” (Saraceni, 1993, p.118).

Grosso modo, com esses discursos políticos e com a produção de filmes que desconstruíam a estética convencional do cinema brasileiro, o Cinema Novo marcou história na filmografia nacional. Em contrapartida, essa canonização pode produzir um

efeito negativo, nas palavras de Luiz Zanin Oricchio (2003, p.229): “uma tradição deve inspirar, e não inibir. Cria-se a partir dela, talvez contra ela ou apesar dela. O que é vital, desde que não a tenhamos como peça de museu, fantasma assustador ou parâmetro inatingível em relação aos quais todas as comparações são desfavoráveis”. Portanto, é a partir dessa observação que gostaríamos de sublimar como a força do Cinema Novo pode ter ofuscado o cinema de outros cineastas, pois o movimento dos cinemanovistas em certa medida, tornou-se esse parâmetro inatingível que nos fala Oricchio. Sendo assim, ecos dessa influência refletem tanto nas produções mais recentes do cinema nacional como nos próprios filmes contemporâneos à época, encobrendo a essência política de diversas obras, como o filme *As amorosas* (1968), de Walter Hugo Khouri.

Khouri dirigiu vinte e cinco filmes longa metragem ao longo de sua carreira, mantendo uma produção ininterrupta de 1953, com a estreia de *O gigante de pedra*, até 1999, com *Paixão Perdida*. Em todo esse tempo, ele manteve-se fiel ao seu cinema intimista buscando mostrar as pulsões mais primárias do comportamento humano². Nesse sentido, seus personagens assumem uma complexidade que está muito além da caricatura, eles sofrem com paixões, tédios e, principalmente, com o peso da existência humana. Posto dessa maneira, para um espectador distraído, esses filmes não se caracterizam como uma obra política e como agravante, Khouri não escrevia ensaios na defesa de um cinema político. No entanto, citamos *Amor estranho amor* (1982), o filme que, infelizmente, tornou popular a partir de uma interdição da apresentadora de televisão

e atriz no filme, Xuxa Meneghel. Na narrativa, o Estado Novo é revivido criticamente no personagem Dr. Osmar (Tarcício Meira). Em outras palavras, a política estava presente como tema nos filmes de Khouri e em *As amorosas*, vemos essa característica com mais clareza.

O desafio de Marcelo

Para Vicent Pinel (2000, p.142), cinema militante é aquele filme que retrata uma situação indevida dentro de um contexto político. Nas palavras do autor, “o filme militante é parte de uma luta com uma característica política, social ou ideológica, e retrata uma situação considerada injusta para denunciar abertamente”³. Ainda para Pinel, o cinema militante é diferente da propaganda política, pois essa última está vinculada a um partido político e não era o caso dos filmes do Cinema Novo e nem dos filmes de Khouri.

Portanto, ao especificar esse conceito, retornamos ao Cinema Novo e passamos a entender que esse movimento criava um tipo de cinema fundado em interesses de modificar o Brasil através da arte. Num primeiro momento, início da década de 60, o discurso em moda entre os cinemanovistas era a dicotomia entre pobres e ricos, o que podemos conferir em filmes como *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), *Cinco vezes favela* (Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges, 1962), entre outros. Conforme Jean-Claude Bernardet (1978), nessa época, a intelectualidade brasileira estava concentrada na classe média e essa classe desconhecia a realidade burguesa, de modo que, ao tentar retratar essa última no cinema, acabava tornando-o caricata. Os ricos são pessoas vazias que só se interessam com seu próprio



bem-estar. Tomando o filme *Cinco vezes favela* como exemplo, Bernardet analisa também a representação do morador da favela. Há uma evidente construção paternalista: os intelectuais sobem ao morro para ilustrar as dificuldades do povo.

Sendo assim, a representação de uma grande parcela da população brasileira ficava ao largo da temática das obras iniciais do Cinema Novo. Frustrada a esperança de transformação social traída pelo golpe militar, o cinema viu-se obrigado a focar o universo do próprio cineasta. Essa é uma das transformações mais significativas para o estudo desse trabalho, pois é a partir da mudança de orientação temática que podemos dialogar com o filme de Walter Hugo Khouri. Para a realização dessa tarefa, propomos um contraponto com um filme de Paulo César Saraceni, *O desafio*.

Em *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) o protagonista se chama Marcelo. Ele está indolente, desanimado, pois ele sofre com o fracasso da evolução social do país com a deposição do presidente João Goulart e o Golpe Militar de 1964. Marcelo trabalha numa revista que atualmente não lhe traz motivações. Este estado de desânimo o impede de se relacionar com a amante, Ada. Ada é casada com um empresário bem sucedido, mora numa boa casa, tem carro, conforto, boas roupas e filho. Mas, assim como Marcelo, vive sob intenso estado de angústia. Ele se sente impotente diante da nova configuração política do país. Ela, por outro lado, pensa em largar o marido para viver com o amante.

Através desse casal de personagens temos a representação dos dois temas do filme: a impotência diante do golpe militar e a impossibilidade de

reconciliação entre o amor e a revolução. Sobre esse primeiro, Saraceni comenta:

O desafio era um filme temerário. Eu tinha total consciência disso. Um filme político, contra o regime, contra a ditadura. Um filme-guerrilha, que dava ênfase à nossa angústia depois do golpe e previa os tempos que iríamos viver, sabia-se lá até quando (Saraceni, 1993, p.187).

Para Gilles Deleuze (2007, pp. 257-266) existem duas características que marcam o cinema moderno. Primeiro é a inexistência do povo. O povo foi desmitificado ao longo da história moderna por vários motivos, entre eles o surgimento das massas assujeitadas de Hitler. Nas palavras do autor, “Terceiro Mundo e minorias faziam surgir autores que teriam condições de dizer, em relação a sua nação e a sua situação pessoal nessa nação: o povo está faltando” (Deleuze, 2007, p. 259). Assim, o cinema, em especial dos países periféricos, precisava criar um povo para retratar e mostrar que esse povo é constituído por uma minoria da população. Nesse sentido, o cineasta se incluía também como povo na sua própria criação.

A segunda característica disserta sobre a fronteira que há entre o público e o privado. No cinema clássico havia uma clara distinção entre esses dois estados, e somente a partir de uma tomada de consciência que o personagem podia optar por uma causa que gradativamente ela o levaria participar da esfera pública. No cinema moderno, “o assunto privado confunde-se com o imediato-social ou político” (Deleuze, 2007, p.260). Posto dessa maneira, nos torna evidente a relação do cinema moderno descrito por

Deleuze com os filmes aqui analisados. Tanto *O desafio* como *As amorosas* mostram essas duas características, a recriação do povo com a representação do universo do próprio cineasta e a vida privada politizada. Os protagonistas de ambos os filmes são coerentes com os artistas e intelectuais brasileiros que agonizavam com a agitação política que tomava o país. Daí deu-se a mudança de representação: do morador da favela, que de fato não agiu como um oprimido que se revolta contra o golpe de 1964, para o intelectual desorientado. Para parafrasear o historiador Daniel Aarão Reis Filho, o “povo faltou à revolução”.

Em relação à segunda característica do cinema moderno, o público e o privado, gostaríamos também de sublinhar alguns aspectos que julgamos pertinentes a nossas análises. A ambiência política atormentava integralmente nossos personagens tornando impossível a separação da vida pública da privada, pois a incoerência da situação política absorveu os protagonistas de tal maneira que eles entram num estado agudo de angústia. De acordo com Deleuze, “o que substitui a correlação do político e do privado é a coexistência, até o absurdo, de etapas sociais bem diferentes” (Deleuze, 2007, pp. 260-261). Sendo assim, se Glauber Rocha põe seus personagens em transe, pois eles estão vivenciando no privado a eloquência da vida pública e a própria estética é afetada por esse êxtase, nos nossos exemplos, não é através da violência que encontramos o absurdo, mas na quietude.

No entanto, julgamos pertinente sublinhar que essa tormenta não era uma característica exclusiva desse personagem. Marcelo, de *O desafio*, condensa vários elementos que caracterizavam os jovens simpatizantes da esquerda em 1964 e acreditamos que



o fim do governo de João Goulart inevitavelmente se refletiu em diversas obras da filmografia brasileira. *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1965), por exemplo, tem a mesma fórmula de *O desafio*. A narrativa também está centrada no personagem principal, Carlos, que vive em estado de angústia. O protagonista percebe a banalidade do cotidiano no trabalho, uma empresa de autopeças, e nas amantes Ana e Hilda. Ele é demitido da empresa e vai trabalhar na fábrica de um amigo, Arturo. Porém, o amigo lhe causa desprezo, pois visa apenas o dinheiro e, rapidamente, enriquece. Desiludido, Carlos resolve casar com Luciana e formar uma família burguesa. Sufocado pelos valores da classe média, ele decide deixar São Paulo, porém não há outro jeito além de retornar para a mesma cidade. Person assim como Khouri, não estava integrado ao movimento do Cinema Novo, mas é mais fácil associar o seu cinema a uma obra de cunho mais crítico e social do que ao de Khouri, mesmo que tanto *O desafio*, *São Paulo S/A* e *As amorosas* trabalhem com a mesma temática.

Em suma, a intensidade do personagem Marcelo (*O desafio*) e a angústia que permeia a narrativa e imobiliza inclusive a estética do filme são testemunhos da época: é a impotência diante da ilegalidade da ditadura militar. Vejamos agora o personagem de Walter Hugo Khouri.

A angústia do outro Marcelo

Acusado muitas vezes de pequeno-burguês, Khouri não estava aparentemente interessado na denúncia social, nem na euforia da televisão, nem no progresso do país, muito menos na formação de uma identidade nacional. A respeito de Khouri, Glauber Rocha observou: “cada dia passando mais ele se afasta

do cinema contemporâneo” (Rocha, 2003, p.118). Mas a briga que Khouri comprou em nome de um cinema que comporta personagens que desnudam as diferentes facetas do caráter humano, revelando a solidão, a angústia e o medo, fez com que persistissem as acusações de ser um cineasta da contracorrente, ou um imitador de Ingmar Bergman e de Michelangelo Antonioni. E de fato, ao observar seus quarenta e sete anos de produção cinematográfica, podemos concluir que Khouri atingiu a façanha de criar um estilo ao qual permaneceu fiel durante toda a sua carreira, sobrevivendo aos movimentos artísticos e ciclos cinematográficos.

Portanto, não é por acaso que os personagens khourianos vivem numa constante crise e transitam em poucos espaços privados como apartamentos, casas (*Paixão Perdida*, 1999), cabarés (*Amor, Estranho Amor*, 1982), praias (*Eu*, 1986) sítios (*O Prisioneiro do Sexo*, 1979) etc;. Como se pode intuir, as narrativas não são construídas a base de grandes ações, pois é o protagonista em crise existencial que move a trama. Mas, particularmente falando de *As Amorosas*, nesse filme aparece pela primeira vez o seu personagem seqüencial que também se chama Marcelo. Ele é um jovem universitário de classe média que está desempregado e não tem dedicação aos estudos. Os pais são falecidos. Uma irmã, Lena, trabalha e divide um apartamento com uma atriz de televisão chamada Marta. A outra irmã é casada e tem filhos (que só aparecem numa cena durante todo o filme). Marcelo mantém um relacionamento simultaneamente com Marta e com Ana, essa última, uma estudante universitária de esquerda. Marcelo é constantemente

criticado pelas irmãs e pelos cunhados pela falta de interesse no trabalho e nos estudos.

A personalidade “vulgar” (dito por Marcelo) de Marta é apresentada no filme pelas suas atitudes, como o retorno para casa embriagada, e o comportamento promíscuo é sugerido na sua relação com colegas de trabalho. Como contraponto, Ana é uma estudante universitária que participa dos diretórios acadêmicos, em algum momento da narrativa, Marcelo diz à irmã que acha Ana chata. Dentro desse panorama, o protagonista não se deslumbra nem pela perspectiva do milagre econômico, representado na figura de Marta, nem pelos ideais compartilhados por intelectuais de esquerda, visto na personagem Ana. Portanto, sem vislumbrar um horizonte, a narrativa sugere, através de referências literárias, o niilismo de Marcelo.

Conforme Renato Pucci (2001), os diálogos de Marcelo com os outros personagens estão vinculados a uma espécie de profecia, o que o protagonista diz a respeito do mundo acaba por acontecer na representação das cenas que seguem. E essas premonições estão relacionadas a fatos ruins que prejudicam os personagens, por isso, Marcelo está sempre angustiado. Ainda, no filme, Marcelo possui livros em sua cabeceira, que concentram os seguintes autores: Camus, Espinosa, Céline, Borges, Heidegger, Alain Robbe-Grillet, Martin Jarrett Kerr, D. H. Lawrence, Clarice Lispector e Henry Miller. Portanto, dentro dessa perspectiva, Pucci (2001) compreendeu que no livro de Albert Camus, *O mito de Sísifo*, o filósofo desenvolve o conceito do absurdo da vida e conclui com um exemplo – como o próprio título do livro já adianta – do mito de Sísifo. Esse ser é castigado pelos deuses e, então,



é obrigado a carregar uma pedra pesada ao topo de uma montanha, onde o peso da pedra faz com que ela caia de novo. Assim, fica Sísifo o dia inteiro e todos os dias carregando inutilmente a pedra. Mas, o problema não está no seu dever, mas na consciência do absurdo de sua tarefa. O mito termina com uma mensagem otimista, como observa Pucci, pois se Sísifo não tivesse consciência do absurdo poderia viver perfeitamente feliz na ilusão. Marcelo é um niilista e não enxerga nenhuma perspectiva de futuro, tanto é que tenta fazer com que Marta enxergue a vulgaridade da televisão e com que Ana se desencante com a esquerda.

Seguindo as leituras, com *Mulheres Apaixonadas*, de D.H. Lawrence, Marcelo estuda a transcendência através do sexo. Rupert, personagem do livro, reflete sobre o amor, a amizade e, no final, encontra a transcendência através da vida sexual que mantém com a esposa. Marcelo tenta diversas vezes, ao longo da narrativa, modificar a personalidade dos que o cercam, tais como Ana e Marta, mas descobre ao final que não é possível mudar o mundo e as pessoas. Assim, ele se torna mais cínico e desiste de tentar transformar as pessoas, mas não acreditamos que tenha desistido de procurar sua felicidade, tanto é que Marcelo encontra no sexo sua transcendência. De acordo com o crítico de cinema Hélio Nascimento:

As amorosas pode ser visto em dois planos: o primeiro, que retrata uma revolta justa, uma não aceitação das regras sociais, desumanizantes e alienantes; e o segundo, que focaliza um indivíduo que, não aceitando o mundo, tenta dele escapar por não ter condições de enfrentá-lo e modificá-lo (Nascimento, 2002, p.266).

Como bem compreendeu Nascimento, Marcelo se abstém de modificar o mundo e aceita a sua condição de impotência, estado que caracteriza o filme como político de acordo com a teoria de Deleuze. Comparando com os filmes de Glauber Rocha, a tomada de consciência de Marcelo se manifesta num ambiente frívolo, logo, ao invés da agitação, Khouri trabalha com a estética da imobilidade. Ou seja, segundo Deleuze, o ato de conscientização dos personagens de Glauber Rocha (Antônio das Mortes⁴ e Paulo⁵) só é suficiente para compreender a violência que os cercam, pois eles não tomam nenhuma atitude de organização política através dessa conscientização. “O que resta, então? O maior cinema de ‘agitação’ que se fez um dia: a agitação não decorre mais de uma tomada de consciência, mas consiste em fazer tudo entrar em transe” (Deleuze, 2007, p.261). Perante a ditadura militar, os personagens de Saraceni e de Khouri identificam a violência do golpe de 1964, se decepcionam com a atuação da esquerda e, por fim, se agonizam com um estado de angústia.

Conforme Jean-François Lyotard (2005), o aprendizado do ofício cinematográfico passa pelo domínio dos movimentos. Isso quer dizer que o cineasta aprende a enquadrar e movimentar a câmera de acordo com uma convenção legitimada por um senso comum e essa forma de padronizar o “bom cinema” castra a espontaneidade do artista. Toda a linguagem da narrativa que é pensada para corresponder às expectativas do espectador familiarizado com um cinema convencional se torna um produto de consumo, pois esse tipo de filme é elaborado para ser facilmente identificado pelo espectador. No entanto, para Lyotard, há outro cinema capaz de surpreender que não está

sujeito às regras de convenções e ele nos diz que pode se alcançar isso de duas maneiras: a mobilização extrema e a imobilização da imagem. No primeiro caso, o veloz e ágil movimento do plano causa uma sensação de mobilidade no espectador, pois ele precisa da concentração para absorver a mobilidade extrema da imagem. No segundo exemplo, a imobilidade provoca uma reação de agitação para quem assiste, nesse caso, o cinema se comporta como um quadro vivo que se torna objeto de *voyeur* para o espectador agitado. É evidente que *As amorosas* está incluso no segundo exemplo. Sendo assim, sua quietude não o permite ser uma obra estética convencional, pois quebra com a expectativa do espectador. Por essa via, gostaríamos de sublinhar a associação já consolidada desde teatro de Brecht, entre uma narrativa engajada politicamente com uma estética mais experimental, que muito mais provoca do que cativa, pois a intenção é de romper com a ilusão para fazer o espectador pensar.

Dois homens chamados Marcelo

Ainda sobre estética, Roland Barthes (1986) escreveu sobre os três sentidos da imagem. O primeiro é o *informativo*, ou seja, tudo aquilo que está no ambiente *diegético*: os objetos, atores, cenário, como exemplo. O segundo é o *simbólico*, trata-se da compreensão dos referenciais colocados pelo filme, por exemplo, a imagem do Cristo Redentor denota a cidade do Rio de Janeiro. E, por fim, o terceiro é o que ele chamou de *obtusos*, uma acepção que não depende do intelectual para o seu entendimento. Para esse último, Gutfreind⁶ evidencia como um nível relativo à ordem do sensível.



É a qualidade do *simbólico* que nos interessa de modo especial, pois é nesse estrato da imagem que vamos reconhecer os significantes de uma determinada época e sociedade e é a partir dessa identificação que podemos nos reportar a esses filmes e identificar uma unidade entre os dois personagens. Sem dúvida, os dois Marcelos vivem o mesmo período histórico e perante o golpe de 1964, cada um tem um reação adversa. Um, de *O desafio*, renuncia aos relacionamentos pessoais e o outro, descobre um sentido para viver no sexo. Começamos por *O desafio*.

O golpe de 1964 ocasionou reformulações autocríticas no partido esquerdista PCB (Partido Comunista Brasileiro). Os comunistas brasileiros, assim como os intelectuais, buscavam entender as conjunturas que possibilitaram o golpe militar. Nessas revisões, acreditava-se que a influência pequeno-burguês a dos dirigentes foi a causa da passividade do Partido Comunista. Tal afirmação é sugerida no documento publicado pelo PCB em maio de 1965⁷, como podemos verificar no trecho grifado pelo autor Alcides Freire Ramos: “Nossas ilusões de classe, nosso reboquismo em relação ao setor da burguesia nacional que estava no Poder, tornaram-se evidentes” (Ramos, 2001, p.274). Na sequência:

Na raiz de nossos erros está uma falsa concepção, de fundo pequeno-burguês e golpista, da revolução brasileira, a qual se tem manifestado de maneira predominante nos momentos decisivos de nossa atividade revolucionária, independentemente da linha política, acertada ou não, que tenhamos adotado (Ramos, 2001, p.275).

O esforço de tentar compreender o golpe de abril e, conseqüentemente, atribuir as fragilidades do PCB ao pensamento pequeno burguês, se disseminou na esquerda. Isso se deve a crença do Partido de que era possível uma alternativa legal para introduzir mudanças sociais no país através de uma aliança com a burguesia e o governo até o golpe de 1964. As organizações da esquerda armada que surgem a partir de facções do PCB, também compartilham dessa ideia. Daí, Ramos transcreve no livro *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil* (2001) diversos segmentos de documentos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961-1971 retirados do livro de Daniel Aarão Reis Filho e Jair Ferreira de Sá, *Imagens da Revolução* (2006). A partir de uma leitura atenta desses escritos, Ramos evidencia o esforço que a esquerda fez para refutar as características burguesas de seus membros. Assim, comprova o depoimento de um ex-militante: “Então, porque sou pequeno burguês, tenho que passar por um processo de proletarização, o que significa purgar todas as vestes de pequeno burguês e tornar-me operário” (Ramos, 2001, p.293). É patente nesse discurso o desejo de renunciar aos valores burgueses.

Portanto, associamos o protagonista de Saraceni nesse contexto. Como um militante, ele teve que se privar da sua relação com Ada, pois naquele momento as relações amorosas estavam associadas ao desejo pequeno burguês. Mas, por outro lado, o personagem de Khouri encontra outro caminho para aliviar sua dor.

No mesmo contexto político e social, Marcelo conclui, em *As amorosas*, que a única coisa na vida que ainda gosta de fazer é sexo, a partir desse momento, o

espectador é cúmplice de sua vasta experiência sexual. O enredo dos filmes percorre sua crise existencial, porém a solução nada tradicional que encontrou para amenizar sua dor nos remete claramente a uma representação da psicanálise freudiana. A sua busca do prazer é tão imoral, incomum e sem limites que ele se torna uma caricatura dos instintos psicanalíticos freudianos. Chegando ao seu extremo, Marcelo tem relação sexual com a filha e se envolve numa afetividade muito próxima à descrita por Freud no *Complexo de Édipo* com a sua mãe. E, apesar de tudo, a sua aparência continua serena, raramente se exalta, perde a calma e, o mais curioso, nunca demonstra nenhum sentimento de culpa. Ou seja, para ele os instintos de prazer são extremamente naturais e através dele temos a representação de uma sociedade mais livre, não repressiva como era em tempo de ditadura.

Então, privado de ambas as ilusões, só lhe resta mergulhar numa profunda crise existencial, que se torna sua companheira fiel nos próximos nove filmes em que aparece.

Compreendendo as semelhanças entre os personagens, cabe agora identificar o motivo pelo qual o cinema de Khouri não foi reconhecido como político. A causa evidente foi que os cinemanovistas construíram discursos que mostravam claramente a intenção de fazer filme político e, em contrapartida, Khouri não seguiu o mesmo caminho. Portanto, é de se esperar que *As amorosas* não seja identificada ainda hoje como uma obra que representa a ditadura militar.

Mas, esse artigo tem como objetivo mostrar que tanto *As amorosas* como *O desafio* tornam-se uma narrativa muito peculiar, pois, realizada no contexto



do golpe, existe nelas a particularidade de registrar o espírito da época tal qual estava sendo vivenciado. Atualmente, surgem cada vez mais produções sobre a ditadura militar na filmografia nacional. Esses filmes, em sua maioria, procuram mostrar a prática da tortura, as prisões irregulares e os assassinatos. Como se pode perceber, essas temáticas são extremamente importantes para se repensar o nosso passado político e impedir que nossas ditaduras se instalem no poder. No entanto, nenhum desses filmes consegue representar a angústia daquele tempo como fizeram *O desafio* e *As amorosas*, fato que as tornam obras-primas, um exemplo máximo de testemunho.

Referências

BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso** – Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paídos, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

LYOTARD, Jean-François. Acinema. In: **Teoria contemporânea do cinema** – Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 2005.

NASCIMENTO, Hélio. Walter Hugo Khouri: Os prisioneiros. In: **O reino da imagem**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2002, pp.265-270.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo** – Um balanço

crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PINEL, Vicent. **Écoles genres et mouvements au cinema**. Paris: Larousse, 2000.

PUCCI Jr., Renato Luiz. **O equilíbrio das estrelas** – Filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Annablume Editora, 2001.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. São Paulo: EDUSC, 2001.

REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira de (org). **Imagens da revolução**. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

_____. **A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil**. São Paulo: brasiliense, 1990.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SARACENI; Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo** – Minha Viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

Referências audiovisuais

GOUVÊA, Renato Magalhães; PERSON, Luís Sérgio. **São Paulo S/A** [Filme-vídeo]. Produção de Renato Magalhães Gouvêa, direção de Luís Sérgio Person.

Brasil, 1965. 107 min. Color. Son.

GUERRA, Ruy. **Os fuzis** [Filme-vídeo]. Direção de Ruy Guerra. Argentina/Brasil, 1964. 80 min. PB. Son.

HIRSZMAN, Leon; FARIAS, Marcos; SARACENI, Paulo Cezar; DIEGUES, Carlos; ANDRADE, Joaquim Pedro de; BORGES, Miguel. **Cinco vezes favela** [Filme-vídeo]. Produção de Hirszman, Marcos Farias e Paulo Cezar Saraceni, direção de Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges. Brasil, 1962. 92 min. PB. Son.

KHOURI, Walter Hugo. **As amorosas** [Filme-vídeo]. Produção e direção de Walter Hugo Khouri. Brasil, 1968. 100 min. PB. Son.

NETO MASSAINI, Anibal; KHOURI, Walter Hugo. **Amor, estranho amor** [Filme-vídeo]. Produção de Anibal Massaini Neto, direção de Walter Hugo Khouri. Brasil, 1982. 121 min. Color. Son.

SARACENI, Sérgio; SARACENI, Paulo César. **O desafio** [Filme-vídeo]. Produção de Sérgio Saraceni, direção de Paulo César Saraceni. Brasil, 1965. 93 min. PB. Son.

Notas

1. Doutora em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista de PNPd (Programa Nacional de Pós Doutorado) pelo PPGCOM/PUCRS. E-mail: helena.stigger@acad.pucrs.br



As amorosas: o filme político de Walter Hugo Khouri

2. Em 2007, a autora desse artigo defendeu a dissertação “Marcelo: o imaginário burguês de Walter Hugo Khouri – psicanálise e comunicação no cinema”. Nesse trabalho, a autora analisa os filmes de Khouri à luz da psicanálise freudiana, defendendo o seu ponto de vista de que o cineasta satirizou as teorias de Freud.

3. No original: *Le film militant s’inscrit dans une lutte à caractere politique, social ou idéologique, et rend compte d’une situation estimée injuste pour la dénoncer ouvertement.*

4. *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964).

5. *Terra em transe* (1967).

6. Projeto “A representação da ditadura militar no Brasil”, proponente Prof. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

7. Ver mais sobre isso em Ramos (2001).