

PESQUISAS

O ESTRANGEIRO E A METRÓPOLE: LOCAL E UNIVERSAL NO CINEMA DE WALTER HUGO KHOURI

Jaison Castro Silva*

O mundo cinematográfico de Khouri estabelece a representação de uma São Paulo que busca inserir o Brasil pós-desenvolvimentismo no quadro da cultura e das sensibilidades internacionais dos anos 1960. O urbano khouriano, totalizante e cosmopolita, porém, ao invés de fornecer experiências gratificantes para seus personagens, insere-os em uma espiral de ansiedade existencial e pavor. Essa aparente situação de desespero, no entanto, ainda apresenta a possibilidade de vislumbrar um outro plano em que a redenção é possível. *Outro* que se faz representar na realização de opções/seleções de referências culturais disponíveis em seu contexto e permite delinear um ponto de vista do mundo fílmico em relação à dicotomia local/universal.

Um longo olhar sobre uma metrópole. A fotografia em preto e branco enquadra volumes negros que deduzimos serem arranha-céus sob um céu noturno cinza. Nela, as marcas de origem foram apagadas. A que região do mundo pertence essa cidade? Os movimentos de câmera alternam-se rápidos, focam objetos descontextualizados que contribuem para a sensação de desestabilização do espectador. Nessa seqüência, o urbano é tomado como ponto nevrálgico de uma civilização que se debate entre a impossibilidade do localismo e o sufocante imperativo do cosmopolita, do universal.

Expressões da cultura brasileira nas décadas de 1950 e 1960, como a que compõe essa seqüência cinematográfica, tomavam o urbano como objeto privilegiado. Questionava-se, assim, uma tendência antiga que julgava a expressão do rural, e não da cidade, como aquela autenticamente brasileira. Engendrava-se, nesse sentido, um conjunto de representações que contribuía para instituir uma identidade nacional ligada a uma realidade urbana. Nesse mesmo caminho, conforme Alcides Freire Ramos informa em seu texto intitulado “Para um estudo das representações do campo e da cidade no cinema brasileiro (1950-1968)” (Revista Fênix, v. 2, ano II, n. 2, 2005), o cinema assume a retomada do urbano como objeto, depois de um longo hiato em que o rural predominava:

Manifestação peculiar ligada a essa redescoberta do urbano pela cinematografia nacional é o filme *Noite vazia* (1964), ao qual pertence o movimento de cenas descrito em nosso primeiro parágrafo. Roteirizado e dirigido pelo cineasta paulista Walter Hugo Khouri (1929-2003), sua abordagem cinematográfica relaciona-se às demais produções da década de 1960, em aparente antagonismo, demonstrando uma perspectiva original em relação às necessidades e às opções de seu tempo. O mundo de Khouri na película em questão aborda, de modo evidente, *o local*, personificado na afirmação enfática desde seu prólogo de que a metrópole paulista é o objeto por excelência das preocupações discutidas no filme. Por outro lado, as identificações da obra cinematográfica com o nacional e a necessidade de representar a realidade brasileira, exigência dos movimentos cinematográficos do período, apresentam-se problematizadas. Khouri insere a cidade brasileira no contexto mundial, tornando-a palco de cosmopolitismo, com anseios declaradamente *universais*. Em seu filme, São Paulo é local de encontro das tendências mundiais, o que, para muitos, evidenciou um distanciamento de sua representação “autêntica” da realidade nacional.

Nesse artigo, pretendemos abordar, em um primeiro momento, com base nos manifestos cinematográficos do período, a discussão que cingia em duas vertentes a produção cinematográfica brasileira, claramente separadas em “nacionais” e “universais”, duas esferas tomadas como pólos antagônicos. Em continuidade, pretendemos, através da análise fílmica de alguns trechos de *Noite vazia*, problematizar a dicotomia local-universal no próprio mundo khouriano. Em um último momento, observaremos como as opções de representação do filme evidenciam de modo bastante peculiar essa dicotomia e, ao mesmo tempo, permitem entrever algumas limitações internas à consecução da proposta que a própria narrativa evoca, a saber, a de superar a oposição local e universal.

Aproveitamos a oportunidade para frisar a importância da análise fílmica para o historiador que se propõe a trabalhar a relação cinema-história. Enfrentar as questões da análise é um desafio ao qual o historiador não pode se esquivar, sob o risco de não conseguir explorar a *potencialidade [do filme] na construção de uma história*. É o que alerta E. V. Morettin, com o texto “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”, publicado na *História: questões & debates* (Curitiba, n. 38, 2003, pp. 11-42).

Entendemos que a análise de uma película cinematográfica estudada em sua singularidade e alteridade possibilita a articulação de tensões, conflitos, individualidades, modos de elaborar sentidos típicos de um tempo, ainda que sejam próprios do filme e do mundo que ele cria. (Paul Ricoeur, *Tempo e narrativa*. Campinas, SP, Papirus, 1994).

Nesse sentido, diz Walter Benjamin n’*A origem do drama barroco alemão* (São Paulo, Brasiliense, 1984), quem sabe, possamos emprestar ao cinema khouriano um olhar

histórico que possa capturá-lo em pleno salto em direção a formar-se enquanto tal, antes da ossificação dos julgamentos sobre ele, quando ainda estava em movimento.

Uma das manifestações culturais ligadas ao contexto pós-segunda guerra na Europa e nos Estados Unidos foi uma retomada do humanismo. Diante dos horrores da guerra e de catástrofes do porte do fascismo e das explosões nucleares, recolocar o ser humano no centro das discussões e reativar a fé e a esperança nele parecia ser uma das opções viáveis. A esse “humanismo renovado”, no entanto, afirma Ismail Xavier, viria agregada a tecnologia como aliada do homem no processo de reconstrução mundial (“Introdução”. In: Bazin, A. *Cinema - ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991, pp. 7-14)

O humanismo pós-1945 logo deixa suas primeiras marcas na cultura brasileira. A partir do final da década, diversos eventos culturais patrocinados por empresários paulistas configurariam o estabelecimento de um projeto moderno para a capital paulista. Abordagens voltadas para o abstracionismo, o internacionalismo e a técnica, conforme Maurício Barreto Alvarez Parada, afastavam esse projeto moderno daquele ocorrido na mesma cidade em 1922 (Parada, A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, 1995, pp. 113-128).

Cosmopolitismo, romance psicológico e renovação da linguagem são outras das novidades, incluindo uma valorização inédita do cinema como forma de arte e não apenas como entretenimento.

Quando a vaga humanista, permeada de um sonho tecnicista de reconstrução, chega ao cinema nacional, porém, é adaptada aos anseios e frustrações urbano-industrialistas que o país vivia. Assim, a valorização do indivíduo e do autor no cinema, ambas ligadas ao humanismo pós-guerra, estão presentes na produção cinematográfica de então, mas ganham uma configuração própria. A falência do sonho industrial-desenvolvimentista com a bancarrota da Vera Cruz, além da identificação dos filmes de origem industrial daquela companhia como modelos a não serem imitados, cedo problematizou o sonho da técnica para o cinema nacional.

Para os movimentos cinematográficos, o cinema era concebido como um instrumento de libertação, mas sua cumplicidade com o aparato técnico-industrial vigente o colocava sob suspeita. A aventura do cinema, portanto, só continuaria se houvesse algum tipo de compromisso que a legitimasse.

Segundo Maria R. Galvão e Carlos R. Souza, no artigo intitulado “Cinema brasileiro: 1930-1964”, parte dos cineastas, principalmente os cariocas ou estabelecidos no Rio de Janeiro e ligados ao cinema novo, negavam a arte “como objeto de mera fruição”, almejando um questionamento profundo da realidade, visando a mudanças nos setores

social e político. O que se convertia, principalmente, na “obrigação [por parte dos nossos cineastas] de dedicar-se a um acerto de contas com a vida cultural e social do lado de lá da fratura social brasileira”. (Fausto, B. (org.). *O Brasil republicano, economia e cultura: 1930-1964*. Tomo III, v. 4. São Paulo, Difel, 1984, pp. 463-500)

Os paralelos com o humanismo mostram-se inevitáveis, uma vez que uma atenção à realidade nacional – questioná-la profundamente e descobrir uma nova verdade – é uma missão que os cineastas se impõem e que revela um horizonte utópico. Nessa perspectiva, o cinema, por enquanto uma forma de arte elitista e burguesa, um dia, poderia se tornar, conforme Ismail Xavier, “ele próprio [...] um mito popular, a expressão por excelência do país, ponto de reflexão e caixa de ressonância de todas as experiências” (“Prefácio”. In: Rocha, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001, pp. 7-31) (itálico no original).

Uma ressaca precoce do clima de otimismo-desenvolvimentismo presente na década de 1950 instala-se em parte do cinema brasileiro. O cinema paulista, no entanto, reage a essa crise de uma forma diferente. Nessa esfera, encontrava-se Walter Hugo Khouri, um dos cineastas a administrar o legado do humanismo europeu e a crise das perspectivas de progresso existente no Brasil de forma peculiar. Em 1958, Khouri realiza seu segundo filme, *Estranho encontro*, que pode ser tomado como um marco não só da carreira de Khouri, mas também da interpretação histórica do cinema no Brasil. A partir de uma análise do filme, Paulo Emílio Sales Gomes (*Crítica de cinema no Suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 352), um dos maiores críticos de cinema do período, fornece uma bifurcação basilar para se compreender como o pensamento cinematográfico da época se forma. Em seu texto, os elogios ao diretor e ao estilo da película combinam-se à identificação do filme com uma tendência universal-industrialista do cinema brasileiro. Uma linguagem cinematográfica clássica verificada no filme e a abordagem de temáticas universais que não revelavam marcas de origem, motivam sua avaliação.

Desde esse texto, estabeleceu-se uma via de interpretação sobre o cinema brasileiro. Ao compará-lo a *Rio, Zona Norte* (1957), Paulo Emílio analisa o filme de Nelson Pereira dos Santos como “nos antípodas” do cinema de Khouri, inserido em uma ala preocupada com a identidade nacional, enquanto José Mário Ramos pondera que tal bifurcação - *cinema universal-industrialista e cinema em busca da identidade nacional se tornaria essencial nos anos seguintes*. (Ramos, *Cinema, Estado e Lutas culturais: Anos 50/60/70*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983).

Um dos rótulos atribuídos ao cineasta paulista, nesse período, identificava-o como munido de excelente nível técnico, mas com um cosmopolitismo e uma pretensão de uni-

versalidade que o impediam de obter uma relação mais íntima com a realidade brasileira (Pucci Jr, R. L. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo, Annablume, Fapesp, 2001).

Com a publicação de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, escrito por Glauber Rocha (2001), em 1963, um dos documentos basilares do cinema novo, essa visão seria maximizada. No ensaio do cineasta baiano, Khouri, por exemplo, era convocado a se decidir entre as duas possibilidades existentes na produção do cineasta: o engajamento nas questões brasileiras ou o mito do cinema total. Já o cinema novo se elegeria como herdeiro de um cinema em busca de identidade nacional, inspirado em cineastas clássicos, como Humberto Mauro. Com uma intensa preocupação social, os representantes do cinema novo viam em Khouri o principal antagonista de seu cinema, acusando-o de herdeiro de um cinema industrial e de importar temáticas do estrangeiro sem a devida assimilação crítica. Além disso, radicara-se em São Paulo, “um país estranho como cultura” (Rocha, G. *Ravina: erro de origem*. 1959. Apud Ramos, 2005).

Isso, somado ao desprezo pela técnica em prol da improvisação, seria o suficiente para enxergar os filmes de Walter Hugo como repletos de sofisticacões desnecessárias e burguesas, um típico cinema “alienado”, distante da realidade nacional.

Podemos assim observar que a discussão cinematográfica do período gera uma polarização aparentemente intransponível entre nacional e cosmopolita, entre local e universal. A polarização em instâncias não intercambiáveis apresentava-se comum em algumas opiniões do período, principalmente no que dizia respeito ao político. Mas como seria a representação do cosmopolitismo a partir da análise do próprio cinema khouriano? A análise do mundo criado por Khouri, ao problematizar a metrópole, elabora um ponto de vista sobre o tema que alimenta o debate, ao tempo que problematiza alguns aspectos do mesmo.

O cinema de Walter Hugo Khouri demonstra um fascínio em representar a metrópole e, em sintonia com a iconografia cinematográfica mundial sobre o urbano no período, faz isso em proporções gigantescas. São Paulo é representada em *Noite vazia* como uma cidade já prestes a se tornar megalópole, um urbano de grandes proporções, que sobrepuja o humano e se expande em todas as direções. Nele, o natural é raro em meio ao círculo de concreto, o *local* desaparece em meio ao *cosmopolitismo*.

Na primeira seqüência de *Noite vazia*, temos uma sucessão de imagens, aparentemente conectadas apenas pela ânsia de mostrar a metrópole, em seu movimento noturno, das pessoas que retornam para a casa, do trânsito caótico, dos faróis dos automóveis a vagar sem rumo, dos luminosos publicitários, etc. Entretanto, logo há uma primeira pro-

blematização. A partir do estereótipo da metrópole como nicho da diversidade, lugar da oportunidade, inexorável fluxo de pessoas, de acontecimentos, etc. o mundo khouriano compõe uma metrópole que é lugar não do “novo”, mas de um círculo infernal de repetição.

Os personagens principais, Nelson e Luís Augusto, vagam pela cidade em busca de emoções, de algo que, em suas palavras, possa ser “diferente” e, que, portanto, justifique a noite. Em seu caminho, porém, só encontram o vazio e a frustração, o que não impede que refaçam a mesma jornada estéril todas as noites. Eles estão presos numa espécie de círculo infernal, condenados, como Sísifo, a refazerem as mesmas ações e obterem os mesmos resultados. Além disso, na representação fílmica aqui analisada, a generalização da ânsia por novidade e do tédio dos protagonistas não parece se resumir só a São Paulo. Desde a cena inicial do primeiro movimento fílmico de fato actante, em que a ação parece contribuir para um sentido tradicional de narração, quando os protagonistas se encontram, Nelson está diante de uma agência de viagens. Ele contempla as vitrines da agência, como se percorrer o mundo em viagem pudesse fornecer uma experiência nova, que ajudasse a cerrar as barras do cárcere no qual estava inserido.

Nas cenas seguintes, as referências ao cosmopolitismo paulista se repetem. Em um ambiente barulhento e movimentado, uma banda de *rock* de nome estrangeiro, *The Rebels*, é enquadrada com destaque. A seguir, um restaurante japonês parece ser uma ilha de calma em meio ao mar de buzinas e freadas que formam o ambiente ao redor. São Paulo é o lugar para onde as tendências mundiais se convertem. Embora o cosmopolitismo paulista não seja uma questão de opção, mas, praticamente, uma condenação, já que fruto de uma tendência modernizante *inevitável* (Giddens, A. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo, Unesp, 1991, p. 27).

Em outra cena, ocorrida em um bar refinado, Luís afirma querer “dar o fora do país”, uma vez que não agüenta mais o tédio. Nelson rapidamente retruca que o amigo tinha feito essa mesma observação sobre a Itália quando de lá voltara no ano anterior. A Itália, no diálogo do amigo, seria rotulada como “muito mais chato[a] do que aqui [Brasil]”. Nesse diálogo, ocorre mais uma reiteração da informação presente na maioria das cenas: o problema é geral e não apenas local. Não adianta deixar o Brasil, uma vez que, na esfera mundial, repete-se o problema que encontram naquela noite paulista. Não importa onde se possa ir, todos os ambientes são igualmente desagradáveis, permeados de tédio e experiências vazias.

O diálogo, assim, localiza a representação construída pelo filme, com seu desespero existencial dos personagens, sua falta de opção ante a homogeneidade dos espaços, como um problema de cunho universal. Delineia-se uma das oposições típicas da narrativa – o

roteiro é atravessado por planos contrastivos diversos – agora entre local e universal. A cena da discussão dos personagens sobre a igualdade das experiências encontradas em sua metrópole e na Itália, vista em correlação com os demais, funciona como um “espeelho” (Maingueneau, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo, Martins Fontes, 1996). É uma marcação de posição em que o filme explicitamente se auto-explica para o espectador. O narrador parece dizer: não pretendemos falar somente do Brasil, mas do mundo. Não pretendemos uma abordagem desses problemas em âmbito local, mas sim uma abordagem universal. Simultaneamente, com esse objetivo, o filme arquiteta uma São Paulo equivalente a Paris ou a Milão, algumas das capitais da modernização urbana europeia, modelos de cosmopolitismo exportados para todo o mundo.

Entretanto, distante da positivação dessa equiparação, o cosmopolitismo e o universalismo evocados por *Noite Vazia* geram uma perspectiva ambígua por parte da narração. A ansiedade em caracterizar as cenas e os ambientes estabelecendo a metrópole como cosmopolita, alçando a capital paulista, portanto, em patamar semelhante ao dos modelos europeus, é evidente. Compor cenas que reforcem esse cosmopolitismo exerce fascínio na instância narradora. Apesar disso, tal universalismo não parece colaborar nos objetivos dos personagens. Em realidade, parece lançá-los em um universo de repetição, em que o “diferente”, tão almejado, está sempre ausente.

Reitera-se o que se evocava já em seu prólogo, seqüência certamente definidora dos rumos do enredo. A narrativa do filme evoca constantemente um outro plano, no qual tudo poderia ser de outra forma. Uma esfera em que finalmente o diferente, o *Outro*, poderia surgir. Outra ordem que possa se sobrepor ao cosmopolitismo de fachada, que desmascara a mitificação da metrópole como espaço da diversidade, revelando-a, em realidade, como lugar da homogeneidade (Pucci Jr, R. L. *A imagem da cidade de São Paulo nos filmes de Walter Hugo Khouri*. São Paulo, sem publicação, 1995).

Desse modo, o cosmopolitismo de *Noite Vazia*, ainda que não se negue sua disposição para a composição de um retrato da metrópole paulista enquanto inserção automática em um quadro de modernização mundial, converte-se em um presídio para os seus personagens. Nesse momento, chegamos a um *topos* crucial para a compreensão do filme que permite estabelecer uma relação direta de *Noite Vazia* com o cinema que era produzido no Brasil daquele período. Como mencionado anteriormente, para analistas dos anos 1960, como Jean-Claude Bernadet (*Brasil em tempo de cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1978), em filmes como *Vidas Secas* (1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), as classes populares assumiam posição central numa relação de “fascínio pela realidade social e cultural do ‘outro’, do universo distante da realidade cotidiana vivida pelo produtor cultural” (Ramos, F. P. *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Art editora, 1987, p. 328).

Ao eleger como protagonistas de seus filmes as camadas menos abastadas, os cineastas eclipsavam assim a sua condição enquanto representantes da burguesia. Para Bernadet (1978), numa tese já tradicional do pensamento cinematográfico brasileiro, o resultado era que os cineastas renegavam as classes médias, das quais eles próprios advinham. Os burgueses surgiam em parte desses filmes geralmente de forma caricata e não eram problematizados, assumindo, por vezes, contornos exclusivamente negativos para o enredo. O desejo de olhar para o outro, para o lado oposto da linha social, permaneceu uma constante em parte considerável dos cineastas brasileiros, inclusive, em décadas seguintes.

Não pretendemos uma generalização das condições de representação da burguesia para todos os filmes geralmente agrupados sob a denominação cinema novo, que é ampla e de variados matizes. Em nosso recorte, um exemplo do cinema novo de representação complexa do pequeno-burguês (e do artista), logo discrepante em relação à postura de Bernadet aqui referida, é *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Nele, reavalia-se, de modo ácido, as opções revolucionárias dos primeiros filmes do cinema novo e aponta-se para o gesto autoritário contido em seu desejo de representar as classes populares.

Noite vazia e outros filmes do período, como *Os Cafajestes* (1963), contudo, não se encaixam nesse quadro. Não há neles o menor pudor em representar personagens burgueses e, embora lhes destine olhar ácido, apontando para seu cinismo e decadentismo, há uma preocupação em não os abordar de modo caricato ou maniqueísta, como vilões, exploradores, etc. Tenta-se compor de modo complexo os personagens desses segmentos sociais, problematizando-os.

O filme aqui analisado, portanto, é um representante da auto-reflexividade do cinema brasileiro na década de 1960. Uma prática cinematográfica preocupada com a situação da própria classe média à qual pertencia, tomando-a como protagonista, transformando seus problemas, ficcionalizados ou não, romantizados ou não – isso é irrelevante – em elemento central. Não é que o mundo de Khouri se recuse, simplesmente, a olhar para os estratos populares da sociedade, para o *Outro* do quadro social brasileiro. Em realidade, a preocupação está em voltar os olhos para *Si mesmo*, para sua própria situação social e cultural, mirando-se num espelho. Essa alteração de perspectiva, aparentemente banal, permite abordar a questão sob outro prisma, implicando uma mudança significativa no modo de encarar as opções do texto fílmico. Se há uma dialética velada no cinema brasileiro da década de 1960 entre o *Outro* e o *Si mesmo*, optou-se aqui pela segunda categoria.

Noite vazia, assim, questiona suas próprias condições de existência na sociedade. Ao analisar os burgueses, analisa também sua situação enquanto texto fílmico, produto cultural burguês. Mas, pelo que já vimos até aqui, percebemos que o si mesmo composto na representação fílmica apresenta-se como alvo de persistentes inquirições. É uma reali-

dade opressiva, na qual as relações humanas estão em crise e o próprio humano encontra-se problematizado. Uma esfera que constantemente evoca outro plano, uma realidade perdida, onde, quiçá, tudo possa se dar de outra forma.

Não por acaso, um acontecimento fundamental para o enredo ocorre em um local de cultura estrangeira, um restaurante japonês. Nele, os protagonistas encontram duas garotas – Mara e Cristina –, logo rotuladas como “diferentes” e, portanto, apresentando as possibilidades de redenção da noite. O modo como o ambiente é introduzido em cena é sintomático. Após vários fracassos em outros ambientes, o espectador ouve sirenes, buzinas, o ronco dos motores, enfim, o barulho da metrópole. O som é bruscamente alterado para uma música oriental calma e relaxante. A imagem é tomada pelo rosto de um Buda.

O restaurante japonês, portanto, é o único ambiente no qual a calma e o silêncio se contrapõem ao burburinho e alarido constante da cidade. O Buda ditoso representa felicidade e riqueza de espírito. Tudo que estava ausente naquela peregrinação noturna em vista do sentimento de luto, presente nos ambientes até então visitados. Um pedaço do oriente em São Paulo, o restaurante japonês, representa um indício de outra realidade, onde se sonha encontrar um ponto de segurança, um alicerce de apoio aparentemente perdido para sempre.

Ao avançarmos na narrativa para um trecho já próximo do final do filme, podemos nos deparar com uma cena que permite mais algumas reflexões sobre como o mundo khouriano problematiza – e onde encontra seu ponto cego – a relação local-cosmopolitismo. Nessa seqüência, Luís e Nelson já se depararam com várias frustrações na relação com Mara e Cristina, sendo que a promessa de encontrar o “diferente” que elas representavam, mais uma vez, ao menos na aparência, se frustrara.

Madrugada já está alta quando Luís Augusto levanta e, de repente, para seu espanto, contempla Nelson e Mara enlaçados em êxtase. Luís tenta esquecer aquilo, meneia a cabeça, recorda algumas revistas na sala. Num detalhe, um movimento de câmera rápido, passa-se da retirada das revistas ao rosto de Luís a folheá-las, com desagrado. O título do periódico é *Fatos & Fotos*. Nesse momento, o som-ambiente dos carros lá fora é substituído por uma trilha angustiante e intensa. Um sorridente astronauta está na capa. Aberta a revista, vemos a matéria principal sobre a viagem do astronauta John Glenn, o primeiro americano a visitar o espaço. Sob o título “O vôo da paz”, uma fotografia do rosto de Glenn ajuda a compor uma atmosfera singular. *Close* em Luís, olhos a passear pela fotografia. A máscara de desagrado permanece. Não consegue esquecer o enlace dos amantes. Corte. Um texto, em fonte maior e negrita, é visto:

‘OBJETIVO É: LUA’. Isto foi o que o cientista Werner von Braun revelou sôbre [sic] os objetivos do programa espacial norte-americano. ‘Levando em consideração o rit-

mo dos nossos trabalhos, posso assegurar que colocaremos um homem na Lua ou em Marte, e o transportaremos de volta à Terra, antes mesmo de serem civilizadas as populações indígenas que ainda habitam várias áreas tropicais do nosso planeta. [E em seguida:] Apesar de parecer um absurdo à primeira vista, as pesquisas espaciais são, na realidade, vitais à sobrevivência da espécie humana’.

Luís pára a leitura, seus olhos se dirigem para frente, pétreos. Seu rosto torna-se uma máscara de catatonia, obcecado. Depois, as pupilas circulam ao seu redor, num ímpeto de observar os amantes enlaçados. Após alguns movimentos em que folheia outras revistas com acontecimentos históricos, cuja análise não diz respeito diretamente a nossa delimitação, um novo corte. Luís vira-se lentamente com olhar melancólico. Levanta-se, atira as revistas sobre a poltrona. Nelson e Mara despertam assustados, acordados por Luís Augusto.

Para o egoísmo de Luís, aquela visão era inaceitável. Descobrir que o amigo conseguira alcançar o estado a que tanto ambicionava, numa noite em que o próprio Luís só encontra fracasso, o angustia. O personagem, compulsivamente, contempla a cena. Demonstra-se aqui que Luís Augusto, até então plano, sinônimo apenas de negatividade para o enredo, se mostra frágil. Luís procura encontrar algo para distrair-lhe, permitindo-lhe refazer a barreira entre seu eu e o mundo. No cômodo onde se refugia, encontra alguns periódicos, mas as revistas não o ajudam.

Nelas, encontra um sorridente John Glenn, astronauta americano, alçado à categoria de personificação máxima do indivíduo, o herói, mais precisamente “herói do mundo livre”. Ao folhear a matéria de capa, a primeira fotografia que Luís vislumbra é de uma face humana – a de Glenn – em grandes proporções, magnitude do indivíduo, cuja expressão denota pasmo frente à visão da orbe terrestre, flutuando no espaço.

O texto, atribuído a Werner von Braun, adquire um importante papel ante o enredo. A câmera passeia sobre o texto, solicitando sua leitura. Nele, somos informados de que o homem poria os pés na Lua ou em Marte, antes mesmo de todo o espaço terrestre ter sido conhecido e explorado, enfim, “civilizado”. O espaço de atuação humana seria ampliado, com a viagem espacial e até interplanetária, em proporções exponenciais, antes mesmo de existir um domínio mais amplo sobre o território do planeta. Os instrumentos musicais ecoam com insistência, quando a câmera subjetiva pausa sobre estas palavras, que angustiam Luís Augusto ainda mais.

Mesmo em sua representação máxima, o herói – vide a expressão de pasmo do astronauta na fotografia –, o ser humano não é mais do que um grão de poeira diante da vastidão do espaço. Ante uma esfera de tal magnitude, o indivíduo ocupa um mero ponto ínfimo na totalidade do existente. O filme joga para uma instância muito mais ampla a

crítica inicial, analisada anteriormente. Do cosmopolitismo da cidade transformado em presídio, agora, é o pensamento projetado sobre a magnitude do espaço sideral que transforma o universalismo em uma desesperadora prisão.

É possível relacionar, parcialmente, tal pessimismo, localizando-o historicamente nos anos 1960, à crise das perspectivas de progresso humano advindos da década anterior, marcados pelo otimismo populista-desenvolvimentista. A fé no futuro e a esperança daquele período estão presentes de forma persistente no filme. O personagem Luís Augusto, com sua arrogância e seu autoritarismo, encarna, desde o início da narrativa fílmica, a sensação de domínio do espaço. As ruas apinhadas de automóveis das primeiras cenas também acentuam o diálogo com este clima desenvolvimentista. Conforme Boris Fausto, o Brasil dos anos 1950 embarcou no sonho da *civilização do automóvel* (*História do Brasil*. São Paulo, Edusp-FDE, 1984, p. 429).

Uma forma de prever uma sociedade do futuro, na qual o bem-estar individual seria garantido pela segurança ante o espaço, que poderia ser percorrido cada vez mais velozmente, e diante das novas tecnologias, que ajudariam a compor um mundo de maravilhas. Por esse motivo, pondera Verena Alberti, “uma das principais ênfases do governo Juscelino Kubitschek, que se iniciou em 1956, passou a ser a indústria automobilística e, ao lado dela, a produção de combustíveis e a construção de rodovias” (In: Castro Gomes, A. de et al. [coord.]. *A República no Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2002, pp. 260-337).

O que pode ser focado nas cenas em que Luís Augusto, monarca do individualismo, dirige seu automóvel sozinho, com toda a segurança, pelas ruas antes ameaçadoras de São Paulo. A internacionalização dos produtos disponíveis e o sentimento de que o Brasil estava mais próximo do resto do mundo reinavam. O que está presente no filme pelas agências de viagens e *out-doors* da Panam vistos no cenário da metrópole, assim como em sua ansiedade de compor as cenas construindo uma São Paulo cosmopolita.

Os automóveis a vagar a esmo, do início do filme, a problematização de Luís Augusto e outras seqüências, todavia, sinalizam que o filme está sintonizado com um segundo momento dessa euforia desenvolvimentista. Um momento de reavaliação que almeja, através da acidez de sua crítica, superar os problemas do passado, apontando novos objetos a serem destacados. As falsas promessas do período anterior alimentam a postura crítica do filme em relação ao progresso nas bases até então estabelecidas. Os personagens amargam uma “ressaca ou contrapartida do entusiasmo populista-desenvolvimentista”. conclui Rubens Machado Jr., em sua dissertação de mestrado intitulada *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*, apresentada à ECA-USP, São Paulo.

Os sonhos desfeitos, porém, também geram uma tomada de posição do filme. Ela prescreve quais seriam as questões realmente importantes para um progresso de fato humano em nosso meio social. O olhar do cinema khouriano está permeado de descrença em relação a qualquer mudança que não passe pelo nível subjetivo.

Noite vazia assume uma opção de explorar o próprio mundo que lhe proporcionou a existência. Busca, assim, o Outro – não de maneira externa, dirigindo olhar para o outro lado da esfera social –, mas dentro de seus próprios limites, num auto-olhar. Nesse processo, procura estranheirar-se, tornar-se estranho a si mesmo. Isso constitui uma das ambigüidades mais reveladoras no discurso fílmico. Para salientar as figuras de positividade, o filme guarda uma obsessão pelos planos contrastivos. Além de local-cosmopolita, nós temos o claro-escuro, a beleza-decrepitude, a sublimação-degradação, etc. Conforme Michel De Certeau: “No pensamento que as instaura, essas antinomias postulam o princípio de uma origem única (uma arqueologia fundadora) ou de uma conciliação final (um conceito teleológico)” (*A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis, RJ, Vozes, 1994, p. 223). É, portanto uma enunciação baseada na referência a uma unidade, primordial ou final, o que nega a multiplicidade.

Essa obsessão por planos dicotômicos deixa pistas de que o texto fílmico, ainda que se arrogue a tarefa de desvelar outro plano – o diferente no interior da homogeneidade da cidade, um subjetivo renovado como resposta a um cosmopolitismo-prisão –, guarda problemas acentuados em relação à diferença. A busca efetuada por sua narrativa baseia-se numa concepção do humano como gênero uniforme e homogêneo em um humanismo de limitado alcance, mesmo nivelador. O humano é universal: dores, agonias e conflitos são os mesmos em todos os lugares do mundo. A base é o homem europeu ou, ainda, o americano. Onde está o espaço para o diferente, o Outro?

Um ponto que evidencia tal característica pode ser observado quando Luís folheia a matéria sobre a viagem espacial. Anuncia-se: “colocaremos um homem na Lua ou em Marte, e o transportaremos de volta à Terra, antes mesmo de serem civilizadas as populações indígenas que ainda habitam várias áreas tropicais do nosso planeta”.

O indígena é o Outro, distante, diferente, resquício que ameaça uma ânsia civilizatória que só se verá completa quando puder se estender por todo o mundo. Assegura-se ainda que isso ocorrerá em tal velocidade que esta se situa como um parâmetro sobre o qual a voracidade da corrida espacial, não obstante, deve se basear e superar.

O mundo de *Noite vazia* critica acidamente a homogeneidade, mas não consegue se livrar dela. Dirige seu olhar continuamente para o novo, para o diferente, para o além, mas a concepção que permeia sua narrativa é a pressa em nivelar o diferente pela conformida-

de a modelos, em que toda a diferença será um dia “civilizada”, homogeneizada. No filme aqui analisado, essa é a limitação e o beco sem saída da proposta khouriana.

O local e o cosmopolita são expressos em Khouri como intimamente ligados e inseparáveis. Um processo de estranhamento atinge o local, apresentando os personagens como melancólicos estrangeiros em uma metrópole que julgam sua. Onde vagam enfrentando sempre as mesmas experiências, nas quais, porém, não se reconhecem. Por seu turno, o cosmopolitismo é um presídio que tolhe as emoções, as diferenças e nivela todos os tipos de experiência. Remete a um universalismo que somente apequena as esperanças individuais de renovação. Os dois planos seriam abolidos justamente naquele que é o altar do mundo khouriano, o indivíduo.

No filme de Walter Hugo, é somente através do explorar da subjetividade humana, da atenção às suas ambições, tanto as mais elementares quanto as mais elevadas, que se tornaria possível encontrar um ponto firme e estável onde, afinal, o Outro finalmente se faria revelar.

Noite vazia problematiza o dicotômico universal-local, num projeto maior de questionamento, visto aqui, como um estranhamento em busca do Outro.

Esse projeto encontra limitações irrevogáveis, mantendo-se aprisionado numa perspectiva totalitária do *Um* sobre o *Outro*. Com isso, não queremos desqualificar o potencial crítico da película. O cinema de Khouri, ao invés, de uma produção apolítica e plana, como muitos apontavam, guarda um projeto humanista e um horizonte utópico de potencial de análise imenso.

Outros aspectos da película conseguem expressar um olhar crítico de modo menos problemático, até mesmo blasfematório. Em conjunto, eles deixam a pista de que opor, de modo estanque, o local e o cosmopolita é irrelevante ante o grande desafio que Khouri julgava identificar em seu projeto humanista. Ele pretendia descobrir o cruzamento das questões de fato fundantes, “autênticas”, não na revelação de uma realidade pretensamente nacional, com traços de origem visíveis, muito menos na projeção ingênua, vista como negativa, da resolução de problemas para o cosmopolita. Mas sim no ponto mínimo de localização de todos os anseios, o indivíduo.

O mundo fílmico khouriano pressupõe uma perspectiva sobre questões como local e universal que problematizam e enriquecem nossa perspectiva sobre o quadro cultural de produção de sentido da década de 1960.

Com essa reflexão, esperamos ter evidenciado que o desvelar de um mundo próprio ao filme, onde as regras são outras e que não necessariamente é um espelho do real, pode

Jaison Castro Silva

permitir ao historiador elaborar reflexões profícuas sobre os anseios e desejos aos quais aquelas representações se ligam num processo rico e ainda pouco explorado na relação cinema-história.

Recebido em Março/2008; aprovado em Maio/2008.

Nota

* Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí. E-mail: jaisoncastro@gmail.com