

***O anjo da noite* (1974): Khouri e o horror**

Por Gabriel Henrique de Paula Carneiro *

Resumo: Em 1974, Walter Hugo Khouri realizou sua primeira incursão assumida no gênero de horror, com o longa *O anjo da noite*. Para narrar um conto de horror gótico, o cineasta abdica de suas principais características temáticas e formais. O artigo pretende investigar de que forma isso ocorre e quais procedimentos o diretor usa para alcançar o estado horrífico.

Palavras-chave: Walter Hugo Khouri, *O anjo da noite*, horror, cinema brasileiro.

***O anjo da noite* (1974): Khouri y el horror**

Resumen: En 1974, Walter Hugo Khouri realizó su primera incursión asumida en el género de horror con el largometraje *O anjo da noite*. Para narrar un cuento de horror gótico, el cineasta abdica de sus principales características temáticas y formales. El artículo tiene como objetivo investigar de qué modo este cineasta lo realiza, qué procedimientos utiliza para alcanzar el estado terrorífico y cómo este género cinematográfico contribuye a la carrera de Khouri.

Palabras clave: Walter Hugo Khouri, *O anjo da noite*, terror, cine brasileño.

***O anjo da noite* (1974): Khouri and the horror**

Abstract: Walter Hugo Khouri's *O anjo da noite* (1974) marks his first incursion in the horror genre. Khouri's feat is to tell a tale of gothic horror while waiving the genre's thematic and aesthetic conventions. This article examines Khouri's feat as well as the impact of the horror movie conventions in Khouri's oeuvre.

Key words: Walter Hugo Khouri, *O anjo da noite*, horror, brazilian cinema.

Fecha de recepción: 19/09/2018

Fecha de aceptación: 16/03/2019

Marcas pessoais no cinema de Walter Hugo Khouri

Walter Hugo Khouri foi um dos mais prolíficos diretores do cinema brasileiro e se tornou uma das principais identidades do cinema paulista. Ao todo, foram 25 longas-metragens, mais um episódio para longa, espalhados em 45 anos de cinema.

Observando sua carreira em retrospecto, podemos dividi-la em quatro fases, se considerarmos os vários modelos de produção pelos quais passou ao longo desses mais de quarenta anos. A primeira fase diz respeito ao período dos grandes estúdios e seu subsequente desmonte, e abarca seus cinco primeiros longas, de *O gigante de pedra* (1954) até *A ilha* (1963). Esse é o momento de construção de sua própria linguagem cinematográfica, influenciada pelo cinema hollywoodiano, bem como por alguns expoentes do cinema europeu, notadamente o sueco Ingmar Bergman. A segunda fase é sua consolidação enquanto cineasta perante a crítica e o público, no Brasil e no mundo; é também o período em que começa a ser atacado sistematicamente pela ala nacionalista¹ do cinema por conta dos supostos valores burgueses e alienados de seus filmes. O período, que corresponde à época da produção independente em São Paulo, tem como obra súpula (de toda a carreira do cineasta, aliás) *Noite vazia* (1964) e se estende até *O palácio dos anjos* (1970). A terceira fase é a aproximação de Khouri com a Boca do Lixo, que, nessa

¹ Em tempos de extremismos políticos, os anos 1960 consolidaram uma rixa que dividiu o cinema brasileiro por muitos anos, quiçá até hoje. Segundo José Mário Ortiz Ramos (1983), havia dois grupos bastante fortes: os universalistas e os nacionalistas. Os universalistas defendiam um cinema industrial, feito nos modelos do cinema norte-americanos e europeu consagrados, que falasse de questões universais. Os nacionalistas, por sua vez, lutavam por um cinema tipicamente brasileiro, que falasse da realidade socioeconômica e política do país, transmitindo sua cultura. Os egressos do cinema de estúdios pendiam para os universalistas, assim como os jovens associados ao Cinema Novo tendiam ao nacionalismo. A partir do momento da implementação de um órgão gestor da atividade pelo governo, esses dois grupos brigam pelo poder. O Geicine (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, 1961-66) e o início do INC (Instituto Nacional de Cinema) são marcados por uma administração da ala universalista, que tem em Khouri seu maior expoente. A partir dos anos 1970, com a consolidação da Embrafilme, em 1974, o grupo nacionalista toma as rédeas, provocando crises institucionais entre o cinema paulista e os órgãos oficiais.

época, começa a se destacar no cenário brasileiro por conta de suas produções eróticas. Nesse período, o mais prolífico de Khouri, que dura de *As deusas* (1972) a *Forever – per sempre* (1989), o cineasta aprofunda duas questões já salientes em *Noite vazia*: o apelo erótico e sexual, e a abordagem filosófica das relações interpessoais. Por fim, sua última fase, durante a Retomada do cinema brasileiro, mostra seu envelhecimento enquanto diretor, em que não consegue se relacionar com o novo contexto audiovisual. Nesse período, fez apenas dois filmes, *As feras* (1995) e *Paixão perdida* (1998). Faleceu em 2003, aos 73 anos.



Cartaz de *Noite vazia* (1964).
Fonte: Cinemateca Brasileira.

A partir de *Noite vazia*, Khouri passa a se debruçar sistematicamente sobre algumas questões que lhe são muito caras. No longa, dois amigos saem pela noite paulistana em busca de diversão. Encontram-na em duas prostitutas de luxo. No apartamento de um deles, tentam acabar com o tédio e o ceticismo na vida com prazeres furtivos. Khouri investiga o vazio existencial de seus personagens de classe média alta, que tentam encontrar um propósito para a vida, bem como entender a força motriz de seus desejos.

Para retratá-los, recorre a conceitos filosóficos e psicanalíticos, em confrontos existenciais, ainda que não textualmente explícitos, como posteriormente fez —filmes como *O desejo* (1975) e *Eros, o deus do amor* (1981) têm sucessões de discursos como pista para entendimento dos personagens e suas narrativas, por exemplo.

Khouri ainda se vale da impessoalidade e do espaço urbano da metrópole para diagnosticar tais sensações provocadas nos personagens.

Khouri é antes de tudo um cineasta nascido em São Paulo, debatendo-se com as contradições e o isolamento da metrópole no cenário cultural brasileiro. [...] A grande metrópole e o estilhaçamento das tradições fornecem-lhe substância para dar corpo à característica blasé de seus personagens, permitindo que estes possam evoluir sem a exasperação existencial gerada pela exclusão social. Os personagens de Khouri mergulham na vida da metrópole em busca de uma espécie de afirmação sexual que vai além da conquista (Ramos, 2001: 6).

Ainda que a partir de *As deusas* haja uma recusa mais evidente da urbe, numa fuga ao campo ou às montanhas como tentativa de apaziguamento anímico, predomina em seus filmes o ambiente e o espírito da metrópole, seja como cenário onde transcorre a ação, seja como influência na existência de seus personagens. Se em *O corpo ardente* (1966), por exemplo, a protagonista burguesa insatisfeita com seu mundo busca repensar sua vida nas montanhas de Itatiaia em contato com a natureza, no citado *As deusas*, a ida ao campo ganha condição clínica: por recomendação médica, a deprimida protagonista deve seguir à casa de campo da psicóloga para se recuperar.

Há ainda o erotismo latente, em que o sexo e a lascívia parecem ser, para alguns dos personagens, a única resposta para esse vazio. A carne, assim,

sobrepuja a alma. Tal atitude, porém, nunca se faz valer na conclusão.² O pesquisador Renato Luiz Pucci Jr. (2001: 25) desvendou o duplo papel da sexualidade nas relações humanas segundo Khouri, a partir de *Noite vazia* (e que se estende por sua obra posterior): “De um lado, o sexo serve à diversão, ao encobrimento do tédio que sempre ameaça tomar conta dos espíritos; de outro, surge como esperança de apaziguamento da angústia existencial, sob condição de que seja encontrada uma mulher extraordinária”.

Acompanhando a temática, Khouri se valeu de uma série de procedimentos formais e estilísticos, que marcaram sua obra visualmente. Para Ramos (2001: 7), “a busca do vazio existencial encontra uma correspondência estilística madura, conformando um todo autoral consistente”. Os artifícios estéticos dos filmes de Khouri, em geral, são usados para além de uma *mise-en-scène* funcional em termos dramáticos, para avançar a história; tampouco são arroubos plásticos esvaziados de sentido. A criação formal em Khouri está em prol da construção atmosférica, do clima ao qual o cineasta pretende reforçar, seja da angústia, do tédio ou da tensão. Para além da trilha musical, composta por música clássica ou jazz, afora a parceria com o maestro Rogério Duprat, que trafegava entre o erudito e o popular, trabalhando com instrumentos eletrônicos, Khouri aperfeiçoou alguns recursos visuais, como o uso do *zoom* para encontrar o semblante de seus personagens; *big close-ups*; direção de atores contida; uso de poucas locações, em especial espaços fechados; e a manutenção de uma operação de câmera clássica, calcada no uso de tripés, carrinhos e outras maquinarias de movimentação suave.

² Tais temas conferem a Khouri a pecha de um cineasta burguês, alienado, filosófico em demasia, pedante, que fazia filmes pornô *chic*, para parte da crítica mais interessada em filmes de cunho político e social.

Quando Walter Hugo Khouri realizou *O anjo da noite*, estava em seu auge. Com onze longas no currículo,³ duas vezes concorrente à Palma de Ouro no Festival de Cannes (com *Noite vazia*, em 1965, e com *O palácio dos anjos*, em 1970), e realizador de sucessos de bilheteria seguidos, Khouri abriu mão de várias de suas marcas pessoais, tanto em conteúdo quanto em forma, para fazer *O anjo da noite*, seu primeiro filme assumidamente de horror —evento único em seu corpo de obra, não tendo servido como ponto de virada em sua carreira. O objetivo deste artigo é, portanto, investigar de que forma isso ocorre e quais procedimentos estilísticos ele utiliza para alcançar o estado horrífico, buscando entender o impacto de um gênero tido como menor em termos críticos e historiográficos na filmografia de um cineasta estabelecido e estimado pelo seu caráter filosófico e erudito.

***O anjo da noite*: um caso isolado**

Produzido em 1974 por Geraldo Brocchi e Luiz de Miranda Corrêa, da carioca LM Produções Cinematográficas, com patrocínio da Embrafilme,⁴ e rodado quase todo em Petrópolis (RJ), o filme é inspirado numa lenda urbana estadunidense. O longa acompanha Ana (Selma Egrei), uma estudante de psicologia do Rio de Janeiro que vai à área campestre de Petrópolis para trabalhar como babá de duas crianças, Marcelo (Pedro Coelho) e Carolina (Rejane Saliamis), durante o final de semana. O local é afastado da civilização e conta com diversos empregados. Além de Ana e das crianças, à noite, está também o vigia noturno Augusto (Eliezer Gomes). Na mansão, após a saída dos pais, que devem atender a uma recepção de gala em outra cidade, estranhos acontecimentos tomam conta do lugar. Num silêncio reinante, depois de colocar as crianças para dormir, Ana começa a receber chamadas

³ A saber: *O gigante de pedra*, *Estranho encontro* (1958), *Fronteiras do inferno* (1959), *Garganta do diabo* (1960), *A ilha*, *Noite vazia*, *O corpo ardente*, *As amorosas* (1968), *O palácio dos anjos*, *As deusas* e *O último êxtase* (1973), além do episódio 2, de *As cariocas* (1966).

⁴ Com o próprio Khouri, via W.H.K Cinema, como produtor associado, e distribuição da Cinedistri, é a única produção completamente fluminense da carreira do diretor.

telefônicas perturbadoras, em que seu interlocutor ri e a ameaça de morte. Aos poucos, Ana desvenda o mistério.



Cartaz de *O anjo da noite*, com uma foto de cena. Fonte: Cinemateca Brasileira.

Como aponta Cánepa (2017: 288), *O anjo da noite* remete à literatura gótica inglesa do século XIX de caráter feminino, em especial a *Outra volta do parafuso* (*The turn of the screw*, 1898), de Henry James, numa adaptação ao contexto tropical, e se filia assim à tradição do horror clássico gótico, que traz uma família abonada, mas decadente, amaldiçoada por figuras sobrenaturais e/ou psicóticas. Cánepa explica:

A importância da ficção gótica é capital para entender-se tanto o impulso inicial quanto um sem-número de clichês da ficção de horror. Os dois principais elementos legados pelo romance gótico às histórias de horror foram a visão de um passado decadente (representado em certos espaços físicos ou personificados em figuras malignas) e a relação com o sobrenatural. A memória histórica acerca desse tipo de ficção geralmente coloca em pauta seus inegáveis aspectos regressivos (e mesmo retrógrados): fantasmas que ocultam pecados antigos e nunca vingados revelam um processo interminável de ressentimento; vilões usurpadores incapazes de aceitar sua origem não-aristocrática apontam para uma visão social e política conservadora; maldições ancestrais indicam o domínio da superstição, assim como o medo da

deformidade ou da simples inadequação física —tratada como castigo divino— remetem ao pavor incutido pela religiosidade medieval (Cánepa, 2008: 30-31).

Parece que Khouri quis fazer um legítimo filme de horror, abrindo mão de hibridismos. O horror em seu filme nasce do sobrenatural, de algo além de uma explicação coerente e/ou científica: para ser mais exato, há uma lógica interna muito forte do gênero horror, que é o poder opressor de ambientes ermos, de grandes espaços inabitados; a lógica da mansão mal-assombrada. A opressão desses locais geralmente provoca uma transformação física ou comportamental em seus habitantes, metamorfoseando a normalidade em monstruosidade, geralmente visceral e fatal. Em *O anjo da noite*, a casa onde se encontram é enorme, decorada de maneira barroca, com estátuas, figuras e outros adornos de origem portuguesa. O teto térreo é comprido e formado por longas ripas de madeira. A pesquisadora Laura Cánepa aponta as relações do filme com o horror e a sugestão do poder mortal da casa:

A construção visual de *O anjo da noite* dá grande destaque, por exemplo, ao fato do interior da casa assemelhar-se ao de um esquife, o que leva a própria Ana a deitar-se no meio da sala, imaginando-se morta, antes dos telefonemas começarem. Também os objetos espalhados pela casa, como armas de fogo e facas usados de forma decorativa, ou ainda estátuas de anjos segurando espadas, espreitam Ana o tempo todo [...] (Cánepa, 2017: 289).

Khouri era admirador da literatura e do cinema fantástico (Ferreira, 1979: 21) e tinha como objetivo criar um filme que dialogasse amplamente com o universo do horror. Foi assim recebido em festivais de cinema temáticos e pela crítica. Lançado comercialmente em 30 de setembro de 1974, em São Paulo, *O anjo da noite* foi selecionado para o VII Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror, em Sitges, na Espanha, o mais importante do setor no mundo, de onde saiu com um prêmio especial do júri, pela atmosfera, direção e fotografia. Na terceira edição do Festival de Gramado, em janeiro de 1975, levou os prêmios de direção, ator (Gomes) e fotografia (Antonio Meliande). No *Le*

Monde (Godard, 1974), foi tido como um horror poético, interessado pelo desconhecido da imaginação, e Carlos M. Motta (1974: 20), em *O Estado de S. Paulo*, tachou-o como “o primeiro filme [de Khouri] ‘de terror’ e de angústia física”.

Em entrevista para o jornal *O Globo*, o cineasta fala sobre a manifestação do horror em seu longa:

A feitura de *O anjo da noite* nada tem a ver com a atual ‘onda’ de filmes fantásticos. Sua concepção e toda sua estrutura são completamente diferentes. Para verificar esse fato é necessário ver o filme, evidentemente. Não há demônios, nem elementos sobrenaturais visíveis, nem trucagens, nem sustos. E o medo comparece como elemento imanente, ligado à presença do mal no seu sentido mais vasto e transcendental (*O Globo*, 1974: 30).

No trecho citado, Khouri aponta o que lhe interessa no gênero, a ideia do mal e do medo enquanto elementos metafísicos, buscando retratar como eles se manifestam em determinada situação de tensão. A chave de seu cinema está na atmosfera, etérea e angustiante, o que Serravalle de Sá (2012: 295) associa à matriz gótica referenciando David Punter (1996: 100) —os “conflitos de desejo e perdição que estão no coração do gótico”.⁵ Na mesma entrevista, o cineasta extrapola essa noção para o espaço, a casa, conforme já apontada, como propositor de imagens:

Para mim, é muito difícil desenvolver totalmente um roteiro sem saber exatamente onde vou filmar. Não escondo o meu fascínio por atmosferas, por climas imanentes aos locais, pela ‘alma’ de uma casa ou de um simples quarto, ou ainda de um simples objeto. [...] No caso de *O anjo da noite* foi assim. Tinha concebido a fita num local menos barroco e carregado e o mistério deveria emanar de uma certa desolação. Com o encontro da casa em que filmamos,

⁵ Todas os trechos de obras citadas de línguas que não a portuguesa foram traduzidas pelo autor.

em Petrópolis, muita coisa se modificou na própria estrutura interna da história, e um dos elementos da casa, o grande teto em forma de esquife da sala maior, passou mesmo a ser um dos pontos capitais de toda a história, adquirindo contornos de personagem. Esse elemento, que funciona como premonição de morte para a protagonista, encerrando-se num gigantesco caixão mortuário, não existia na concepção primeira da história e dele emanaram inúmeras sequências e situações chaves (*O Globo*, 1974: 30).



Fotogramas do filme *O anjo da noite*: a casa como esquife.

Khouri ainda transparece verbalmente a questão do medo através de Marcelinho. Em determinada cena, ele leva Ana para seu esconderijo, um cômodo apertado e mal iluminado, do lado de sua cama. Diz ele: “Venho para cá quando não quero que me achem. De vez em quando tenho [medo]. Gosto de ter medo. É bom ficar no escuro esperando o medo chegar. Quer ver? Escuta só. Quando tudo começa a ficar muito quieto, começa a dar um frio na gente”.

Novas ferramentas na construção atmosférica

Para construir a atmosfera de *O anjo da noite*, calcada na tensão da iminência da morte e no estranhamento em relação ao espaço, Khouri centra sua narrativa na casa, conforme explicado em sua entrevista. Por conta disso, deixa de investigar o aspecto existencial de seus protagonistas, trabalhando com sugestões e ambiguidades, mas fugindo de um retrato mais paulatino do

interior de seus personagens, como é hábito em seus filmes. Tampouco há o interesse em ir a fundo no processo de transformação dos habitantes da casa. Khouri deixa algumas pistas sobre o que agonia Ana e Augusto. A angústia vem da relação com a casa, com o não pertencimento àquele espaço e a sensação opressora e esmagadora da mansão, conforme podemos notar na fala de Augusto:

AUGUSTO. Antes era jardineiro, mas fiquei doente, muito doente mesmo, e o patrão me colocou para vigia. No começo a noite me fazia mal, agora quase me acostumei. Antes tinha calafrios, suave a noite inteira, tinha vontade às vezes de chorar. Não era medo não. Era uma espécie de tristeza, não sei explicar. Agora já estou bem; mas sempre fico ansioso enquanto o dia não clareia. O tempo agora passa rápido, fico andando pelo jardim pensando. Parece até que o jardim é meu. Eu só não gosto da casa. Eu sempre digo que o avô do meu patrão construiu a casa errada no lugar certo. Prefiro mil vezes a minha casinha. Lá dentro é eu, minha mulher, minhas crianças. Eu nem trago eles aqui. [A casa] é bonita, mas não é amiga da gente. Já passei três meses sem entrar nela. Fazia a ronda só por fora.

De qualquer forma, não existe um conflito existencial na vida dos personagens evidente. Não há qualquer questionamento. A consternação das personagens tem local e tempo definidos; é pontual. O refúgio, inclusive, da babá Ana é o livro do psiquiatra Carl Gustav Jung, *O homem à descoberta da sua alma*, que lê em seus momentos de folga. Khouri confia aos espectadores apenas poucos trechos da obra, com destaque para a frase grifada por Ana: “O encontro com o dragão pode realizar-se de diferentes modos, mas o essencial é que o encontremos.” A citação aqui pouco funciona como maneira de explicar ou mesmo justificar a angústia que Ana sente na casa. Diferentemente de em *As deusas*, que também traz referência direta ao psiquiatra, por exemplo, a função narrativa de Jung aqui é apontar para o mal iminente que está por vir, como um prenúncio, ferramenta comum aos filmes de horror. A frase antecipa para a personagem e para os espectadores que o clímax do filme virá apenas

quando a mocinha, Ana, encontrar o que a assusta, a persona por trás dos telefonemas. Jung está a serviço do horror e não da filosofia, *a priori*. Assim como a elucidação da angústia de Augusto —o temor dele para com a casa— também serve à construção atmosférica do horror, do medo e da tensão, em oposição a um deslocamento ontológico do personagem em relação ao mundo, ou ao mundo dos abonados.

Na narrativa khouriana, duas questões são fundamentais no aprofundamento da questão existencial: o discurso e o uso da câmera, em especial, na manipulação do *zoom*.

O discurso, em geral, é calcado em longas e provocativas conversas filosóficas, geralmente pessimistas e niilistas, evocando nomes como dos filósofos Arthur Schopenhauer⁶ e Friedrich Nietzsche, e dos psiquiatras como Sigmund Freud e Jacques Lacan, entre outros, em prol de debater o abismo da existência e suas limitações (como em *O desejo*), de exemplificar e justificar a crise existencial (*As deusas, Paixão e sombras*) ou de explanar uma visão de mundo (*Eros, o deus do amor*), por exemplo. Por mais que diversos longas de Khouri tragam bastante diálogo, essa não é uma tônica comum a todos seus trabalhos. Com exceção da citação a Jung, *O anjo da noite* não traz qualquer outra menção à filosofia. Além disso, é um de seus filmes mais silenciosos, tal qual *As deusas* —que, curiosamente, tem uma atmosfera que remete ao horror, ainda que sua narrativa fuja disso. O discurso, de maneira geral, é abandonado em prol da observação e da atmosfera. Mesmo conversas triviais são diminutas em *O anjo da noite*.

⁶ Conforme aponta Pucci Jr. (2011): “[...] trechos substanciais das narrativas podem ser relacionados com textos daquele filósofo alemão do século XIX [Schopenhauer]. Não que Khouri tenha sido um mero seguidor do filósofo, mas que, acredito, ele se tenha apropriado de elementos de sua filosofia para compor os filmes (assim como Freud, segundo seu próprio relato, se baseou no mesmo Schopenhauer para fundamentar a teoria psicanalítica, por sinal também presente na filmografia khouriana)”.

A outra questão diz respeito à composição dos enquadramentos. A forma com que Khouri filma, como ele escolhe os planos, como ele relaciona a câmera com os personagens e o espaço é típica dele, em especial o uso do *zoom* para encontrar a face dos personagens e o *big close-up* (bastante fechado no rosto). Pucci Jr. explicita o papel da forma na construção de uma atmosfera angustiada e existencial, tomando *Noite vazia* como ponto de partida:

A história dos dois executivos na noite paulistana, à caça da mulher superior, que acabam com duas garotas de programa em um clima de angústia existencial, oferecia os mais interessantes elementos para a caracterização de uma certa concepção de mundo. Tais elementos não se encontravam nos diálogos, pois os personagens nada tinham de consciência filosófica, perdidos que estavam em interesses banais; era na constituição audiovisual que apareciam sinais de que a narrativa se organizava segundo uma visão específica. O súbito close na expressão de angústia existencial do mais fútil dos personagens, interpretado por Mário Benvenuto, fazia pensar que algo além da trivialidade fundava aquele universo. Outro tanto sugeria a saída, ainda que efêmera, encontrada pelos personagens de Gabriele Tinti e Norma Bengell, que numa relação sexual mesclada à transcendência pareciam se elevar além na banalidade cotidiana (Pucci Jr, 2011).

Walter Hugo Khouri parece concordar com a máxima de que os olhos são a janela da alma. Por isso, seus filmes, que tanto buscam entender a alma dos personagens, são tão calcados nos olhos de suas figuras dramáticas, seja no *big close-up* que marca os olhos, seja no *zoom in* que fecha neles.



Big close-ups em Khouri: As deusas (1972) e O desejo (1975).

Khouri costuma usar amplamente ambos artifícios, mas o *zoom* se destaca em seus filmes. O *zoom* em Khouri tem como funcionalidade reforçar a sensação do espectador frente às suscetíveis angústias de seus personagens. Com esse preceito, o cineasta constrói na montagem o confronto existencial. A câmera, assim que se afasta de uma pessoa, se aproxima de outra, marcando sempre o frequente choque de personalidades. Tanto o *zoom out* como o *zoom in* tem, respectivamente, como ponto de partida ou de chegada os olhos de seus personagens. Há também a variação em que a câmera se aproxima paralelamente de dois rostos distintos. Tais artifícios de linguagem convergem num elaborado dinamismo, tendo como efeito a sensação do espectador de entrar, através da câmera, na alma da personagem, de forma a compreender todo seu panteão de sentimentos. Dessa forma, a partir do contexto das cenas em que se inserem, o olhar dos personagens e suas expressões faciais são sempre enfocados como se Khouri buscasse neles a resposta para entender o funcionamento da psique humana quando confrontada com questões caras ao cineasta, como a sexualidade e o prazer, o senso de propósito, o privilégio de classe, a intelectualidade etc., mas não só. Não raras vezes o que percebemos nos personagens é um sofrimento silencioso, entre o tédio, a melancolia e a desesperança. Ou seja, ao propor uma encenação contida de seus atores,

aliado a um trabalho de câmera calcado em planos fechados, Khouri busca reforçar para o espectador uma sensação de vazio perante o mundo.⁷



Evolução do *zoom in* em *O desejo* (1975).

Em *O anjo da noite*, Khouri não abdica completamente desses dois recursos, mas seu uso é muito diminuto em relação aos seus demais filmes, pouco chamando a atenção para eles —ao contrário do restante de sua filmografia. A título de comparação, foram contabilizados o número de utilizações de *big close-ups*, bem como os de *zoom in* e *out* dos rostos. No longa, Khouri faz 15 *big close-ups* e 12 utilizações do *zoom* focados nos rostos dos personagens. *O anjo da noite* tem 84 minutos. Essa quantidade é facilmente superada por 20 minutos de projeção de *As deusas* (1972), *O último êxtase* (1973) e *O desejo* (1975), só para ficarmos nos filmes cronologicamente mais próximos. Se é possível extrair de *O anjo da noite* uma sensação do vazio existencial frequente no cinema do diretor, isso se dá através dos olhares ausentes da personagem Ana, mas sem qualquer investigação. Neste filme específico, Khouri parece pouco interessado em construir suas personagens para além do funcional, do necessário para a história se desdobrar. As falas quase não nos dão informação sobre eles, o que não é incomum em relação a outros filmes do diretor, mas suas opções estéticas, em especialmente do trabalho de câmera,

⁷ Para Khouri, era muito mais importante que o espectador sentisse o filme do que o entendesse (Pucci, 2001: 14).

tampouco —e isso sim é incomum. Ou seja, o caráter *blasé* faz-se presente, mas, assim como o sobrenatural, não ganha maior explicação.

Para compor o longa, Khouri prefere *close-ups* regulares (em que os personagens são enquadrados do peito para cima), planos médios e planos gerais, destacando a vastidão da casa e da paisagem bucólica. Enfoques esses que reforçam características que, segundo Daniel Serravalle de Sá, foram popularizadas pelas narrativas góticas britânicas do século XVIII: “a edificação isolada em cenário estrangeiro, vastas e desertas locações campestres, e o foco em temas sexuais e familiares” (2012: 295). A escolha não parece fortuita. O cineasta abdica de seu principal recurso em prol de planos mais abertos e com menos movimentação de lente porque lhe interessa mais compor uma atmosfera intimidante, da opressão do espaço, e menos adentrar na alma dos personagens, entender seus problemas; por isso, tudo é muito grande e muito vasto.

Ainda que Khouri se apoie na tradição da narrativa gótica, sua visão sobre as histórias de casas mal assombradas é bastante particular. Tomemos o que Noël Carroll diz. O teórico defende, por exemplo, que elas “recontam a possessão da vida dos novos habitantes da casa com o propósito de reencenar um mal passado (casas mal assombradas são geralmente assombradas pelo pecado de antigos habitantes)”. Para ele, tais histórias “envolvem uma narrativa de renovação, amparada por uma nova representação de um passado completamente desagradável” (2004: 98). Diferentemente da convenção exposta por Carroll, em *O anjo da noite*, Khouri nunca explicita a origem do mal: não vemos fantasmas; a casa não se mexe, fala ou visualmente age como é muito comum em filmes do gênero que exploram o mal de forma física mesmo através de objetos inanimados. Se a casa reencena um mal passado, não sabemos. O que percebemos sobre o espaço é construído pela *mise-en-scène* proposta pelo diretor: os planos abertos, a conjugação com os personagens que a habitam —Ana deitada como se estivesse num esquife, por exemplo—, a

opulência do cenário frente aos seres humanos etc. A manifestação do mal é apenas sugerida pelo comportamento não justificado dos personagens, que é quando o cineasta traz os recursos visuais que marcaram sua carreira.



O anjo da noite e a preferência por *close-ups*: Selma Egri e Eliezer Gomes.

Os poucos momentos em que Khouri faz uso do *big close-up* e do *zoom* estão relacionados a discursos mais pungentes sobre a condição dos personagens naquele espaço, como, por exemplo, a fala de Augusto sobre o temor da casa ou quando Ana recebe ligações estranhas. O destaque para o uso desses recursos fica para o clímax, quando Ana enfim confronta seu dragão. Se, como havíamos visto em cenas anteriores, parecia uma brincadeira de criança de mau gosto, com Marcelinho passando o trote, Ana descobrirá a outra face do medo. Augusto, fora de si, está ao telefone, e, num acesso de raiva, atira nela com seu revólver. Ana rasteja até o jardim, onde agoniza. Augusto a encontra deitada lá. Não sabe o que ocorreu, mas cai em si. Sobe e descobre que também atirou nas crianças. Apenas nesses momentos Khouri utiliza *big close-ups* e *zooms* de forma enfática, marcando o medo de Ana e o destempero de Augusto. Assim como em cenas anteriores, em que o recurso é usado quando os personagens refletem sobre o espaço, aqui novamente são recorridos em vista do entendimento dos efeitos daquela casa fantasmagórica em seus personagens, que, enfim, se manifestaram através de Augusto, antes mostrado como uma figura dócil e trabalhadora.

Em compensação, Khouri se utiliza muito mais de um recurso que é ausente em seus demais filmes, a câmera na mão, quase como se isso permitisse estabelecer uma relação de instabilidade, não com os personagens, mas com a casa e a situação em que seus moradores estão fadados. Ou seja, a trepidação viria do medo instaurado por razões não explícitas. O montador Mauro Alice dá um depoimento bastante rico sobre essa construção:

Nos intervalos de filmagem, o Khouri pegava a câmera e filmava os espaços vazios e usava as externas para fazer *travelling*, tudo iluminado. Fazia malabarismos para [não] aparecer os refletores e que todos os ambientes, todas as salas estavam iluminadas. Então ele filmava aquilo, mas não tinha como fazer o *travelling*: a janela balançava, saía fora de foco. Ele fazia uma câmera na mão *accidental* e de repente, nessas tentativas, eu também tinha matérias descartadas que eu guardava. Esse era o clima da casa, que não pertencia à história. Pertencia à casa. Parecia que era uma ação paralela: a história da moça e a história da casa. O que era a história da casa? A gente não sabia, mas estava nas imagens. É muito curioso e é muito assustador. O filme era perturbador, metafísico, incomodava muito (Schwarzman, 2008: 230).

Outra questão central no cinema de Khouri, abandonada em *O anjo da noite*, é o erotismo latente, presente no forte desejo sexual das interações, ainda que não haja nudez ou insinuação sexual, frequente em filmes posteriores a *Noite vazia*. O desejo erótico já era visto desde seus primeiros filmes, como *Estranho encontro* (1958) e *A ilha* (1963), em situações centrais da trama e propositivos de mudança dos acontecimentos. No longa em questão, vemos apenas os seios das atrizes Lilian Lemmertz, que interpreta a mãe das crianças, e Selma Egrei quando se banham, sem caráter erótico algum.

Considerações finais

Walter Hugo Khouri ainda dirigiu outro filme proeminentemente de horror, *As filhas do fogo* (1978), que versa sobre um fantasma de uma mulher que paira

na casa onde vivia, tendo a parapsicologia —a captação de vozes de pessoas mortas— como um dos motes. Assim como em *O anjo da noite*, o cineasta novamente se aproxima do gótico feminino, com outras ferramentas, conforme aponta Daniel Serravalle de Sá (2012). Porém, *As filhas do fogo* é um típico filme khouriano em quase todos os aspectos: estão lá personagens de almas esvaziadas e motivadas pelo desejo, fortes confrontos existenciais, erotismo, uso de *zoom* e *big close-ups* etc. Na seara fantástica, Khouri se debruçou também sobre a ficção científica em *Amor voraz* (1984), que relata um encontro com um extraterrestre, trazendo as marcas estilísticas do seu corpo de obra.

Isso não significa que *O anjo da noite* não pareça um filme de Walter Hugo Khouri. Estão lá a distensão do tempo, a forte construção de ambiente e atmosfera, a despreocupação político-social, o rigor formal, os objetos de cena que demonstram vastidão cultural e intelectual, os atores contidos etc.

Não é, afinal, o trabalho com o gênero fantástico ou a falta de uma preocupação autoral que fazem de *O anjo da noite* um filme único na carreira de Walter Hugo Khouri. O que faz dele ímpar é o fato de o diretor ter suprimido boa parte de seus traços estilísticos em prol de um gênero narrativo específico, usualmente pouco valorizado, o que por si já o torna um caso isolado em sua obra, nunca repetido desde a consolidação de seu arcabouço estético.

Seu cinema se pauta pela reflexão e pela busca do entendimento de questões ontológicas a partir de uma filosofia existencialista. Sua estilística, portanto, foi formulada e aprimorada tendo esse norte. Ao final, entendem-se as escolhas de Khouri quanto às ausências de questões que lhe são tão caras ao longo de sua obra, por conseguinte. Parece mais do que natural que Khouri abdique dos procedimentos formais mais usuais, bem como questione ou tente esclarecer a existência do mal, sendo *O anjo da noite* um conto de horror clássico, mais interessado no medo imanente, na vastidão do mal e na construção atmosférica da opressão de um determinado espaço apresentado como

horrífico, do que em investigar as angústias de suas personagens. O mal, aqui, tem um caráter supremo, quase absoluto, aquele que irradia e aflora o que há de pior em quem está ao redor. Por isso, o cineasta centraliza o mal na casa, um grande esquife que condena quem está lá dentro. De certa forma, assim, a mansão ganha o protagonismo na história e as escolhas estéticas referendam o interesse sobre o espaço. A casa é um objeto inanimado, sem alma, portanto. Sem consciência e sem questionamentos, a casa simplesmente é. Os personagens do filme são atraídos e repelidos por ela e jogam de acordo com o que o ambiente propõe, como se seus destinos já estivessem escritos. Por isso interessa mais ao cineasta os planos abertos, que mostram a amplidão da casa, grande demais para as pessoas que ali convivem no decorrer do longa, do que os planos fechados no rosto dos atores ou mesmo um movimento de aproximação da câmera aos personagens. A ontologia parece menos importante nesse cenário. O cineasta substitui o existencialismo presente em suas demais obras pelo medo que simplesmente é, o medo como estado de espírito, sem motivação aparente.

Walter Hugo Khouri coloca, assim, o horror acima de suas marcas pessoais. Ao fazer isso, mais do que contribuir para história do cinema de horror no Brasil, ele demonstra o impacto que um gênero e a apropriação de seus códigos para balizar uma narrativa podem ter na carreira de um cineasta tão longo e de estilo visual e discursivo tão fortemente consolidado a ponto de abdicar de diversas ferramentas estilísticas autorais.

Bibliografia

Cánepa, Laura Loguercio (2008). *Medo de quê? – Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese de Doutorado em Multimeios. Campinas/SP: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285159> (Acesso: 05 de novembro de 2018).

____ (2017). “O anjo da noite, horror gótico e tensões sociais brasileiras na década de 1970” em *Chasqui*, número 134, abril-julho, pp. 277-298. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.16921/chasqui.v0i134.2599> (Acesso: 05 de novembro de 2018).

Carneiro, Gabriel (2013). “As deusas” em *Cinequanon*, março. Disponível em: <https://belluah.com/2009/10/01/as-deusas/> (Acesso: 11 de outubro de 2018).

Carroll, Noël (2004). *The Philosophy of Horror or The Paradoxes of the Heart*. Nova York & Londres: Routledge.

Ferreira, Fernando (1974). “O anjo da noite” em *O Globo*, 18 de dezembro, p. 39.

Ferreira, Jairo (1979). “Os mundos paralelos de Walter Hugo Khouri” em *Folha de S.Paulo*, 05 de março, p. 21.

Godard, Colette (1974). “La ‘peur’ des riches et la logique de l’irrationnel” em *Le Monde*, 10 de outubro. Disponível em: http://www.lemonde.fr/archives/article/1974/10/10/la-peur-des-riches-et-la-logique-de-l-irrationnel_2538329_1819218.html (Acesso: 17 de agosto de 2018).

Jung, Carl Gustav (1962). *O homem à descoberta da sua alma*. Porto: Tavares Martins.

Motta, Carlos M. (1974). “Gatsby, Blow Up e obras de Khouri e Lester” em *O Estado de S. Paulo*, 29 de outubro, p. 20.

O Globo (1974). “O anjo da noite, Prêmio para o terror, louvor para o poético”. Entrevista com Walter Hugo Khouri, 14 de dezembro, p. 30.

Pucci Jr., Renato Luiz (2011). “Khouri” em *Revista Zingu!* número 49, outubro. Disponível em: <http://www.revistazingu.net/2011/09/khouri-por-renato-luiz-pucci-jr> (Acesso: 11 de agosto de 2018).

____ (2001). *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume.

Ramos, Fernão Pessoa (2001). “A coisa da imagem e a preponderância do afeto” em *Retrospectiva Walter Hugo Khouri: meio século de cinema*. São Paulo: Heco Produções, pp. 6-9.

Ramos, José Mário Ortiz (1983). *Cinema, Estado e lutas culturais: Anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Revista Zingu! Dossiê de Aniversário: O Autor e a Musa – Walter Hugo Khouri e Lilian Lemmertzt, número 49, outubro. Disponível em: <http://www.revistazingu.net/edicao-49> (Acesso: 11 de agosto de 2018).

Sá, Daniel Serravalle (2012). “*The Daughters of Fire: Walter Hugo Khouri’s female gothic*” en *Ilha do Desterro*, número 62, janeiro-junho, pp. 293-318. Disponível em:

<https://doi.org/10.5007/2175-8026.2012n62p293> (Acesso: 05 de novembro de 2018).

Schwarzman, Sheila (2008). *Mauro Alice: um operário do filme*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

* Gabriel Henrique de Paula Carneiro é jornalista, diretor de filmes, crítico e pesquisador de cinema, Doutorando e Mestre em Multimeios pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Sócio fundador da Abraccine – Associação Brasileira de Críticos de Cinema. Escreveu, entre outros, para a *Revista de Cinema* e para os sites *Revista Zingu!* e *Cinequanon*. Colaborou com Enciclopédia de Cinema Brasileiro do Itaú Cultural e com diversos catálogos e livros. Organizou, com Paulo Henrique Silva, o livro *Animação brasileira: 100 filmes essenciais* (Letramento, 2018). E-mail: ghpcarneiro@gmail.com