

Uma cidade do apocalipse: o filme *Noite vazia* (1964) e a representação urbana de Walter Hugo Khouri

Jaison Castro Silva

Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), onde defendeu a dissertação “Urbes negra: melancolia e representação urbana em *Noite vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri”, pesquisa financiada pela CAPES, orientada pelo Prof. Dr. Francisco Alcides Nascimento, da qual esse artigo é um resumo da discussão apresentada em seu segundo capítulo.

jaisoncastro@gmail.com

Resumo

O presente trabalho insere-se na relação Cinema-História fazendo de seu objeto as representações urbanas em *Noite vazia* (1964), filme dirigido e roteirizado por Walter Hugo Khouri (1929-2003), cineasta fundamental para o cinema brasileiro. Analisa-se o filme a partir da problemática da melancolia urbana, uma relação aguda com o tempo vinculada aos anseios e temores da existência em uma metrópole brasileira, São Paulo. O filme se insere em um momento peculiar da cultura brasileira quando ela redescobre o urbano como parte fundamental de seu conjunto de representações. Junto a obras como *Os Cafajestes* (1963) e *São Paulo S. A* (1965), a obra khouriana compõe um meio urbano distópico, onde seres humanos buscam respostas à suas crises existenciais. Desse modo, a representação urbana contida em *Noite vazia* compõe uma metrópole totalizante e “apocalíptica”.

Palavras-chave

Cinema-História - Melancolia - Representação urbana.

Abstract

The present work inserts itself in the relation Cinema-History making of its object the urban representations in *Noite vazia* (1964), film with direction and script of Walter Hugo Khouri (1929-2003), fundamental motion-picture technician to the Brazilian cinema. It is analyzed the film apart the urban melancholy problem, an acute relation to the time linked to the anxieties and fears of the existence in a Brazilian metropolis, São Paulo. The film is inserted on a peculiar moment of the Brazilian culture when its rediscovering the urban with part essential of yours representation. At side of other films, *Os Cafajestes* (1963) and *São Paulo S. A.* (1965), the master-piece khourian composes a urban non-utopian, where human being quest answers for existential crisis. In its essence, the urban representation The urban representation included in the film composes a totalizing and "apocalyptic" metropolis.

Key-words

Cinema-History – Melancholy - Urban representation.

O cinema é um objeto pouco explorado pelo historiador. Somente em anos recentes, deu-se mais atenção às possibilidades de relação entre o filme e a História. Descobriu-se que estudar o passado por meio do fenômeno cinematográfico pode, ao focar aspectos e singularidades de uma cultura em uma articulação original, resultar em significados históricos de imenso potencial.

Em nosso caso específico, o filme cujas representações serão nosso objeto é *Noite vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri (1929-2003), cineasta de destaque na cinematografia nacional. A opção por essa obra está relacionada às suas peculiaridades em relação às demais produções de então. Um primeiro diferencial está em situar a ação em um ambiente urbano, num período em que o cinema brasileiro, depois de um longo hiato, voltava-se lentamente para o urbano como objeto privilegiado (NORITOMI, 1997; RAMOS, 2005).

Além disso, o filme relaciona-se às demais produções da década de 1960, aparentemente, em oposição, abrindo uma perspectiva original em relação às necessidades e às opções de seu tempo. Por essa postura, Khouri, um dos cineastas brasileiros de mais longa produção, transformou-se em uma antinomia do cinema engajado, em busca do popular, sofrendo severas críticas em sua carreira (ROCHA, 2003). Mas a singularidade de *Noite vazia* está em seu foco sobre indivíduos atormentados que fazem de uma grande cidade, objeto e palco de sua indisposição em relação à pobreza de experiências, de sua jornada constante em busca de algo mais.

Pretendemos aqui apresentar algumas reflexões sobre a representação fílmica do urbano, tomando para isso o conceito de representação como presentificação do ausente de Roger Chartier (1989). Procuraremos analisar somente dois momentos do filme,

compreendendo que é necessário, a fim de destinar o olhar a qualquer narrativa, uma observação minuciosa aos seus detalhes e como eles compõem o sentido de uma obra (STAROBINSKY, 1976). Compreende-se que esses sentidos não são definitivos, à espera do intérprete, mas são construídos durante a leitura, na intersecção daquilo que a obra diz e do trabalho do analista (RICOEUR, 1994). Desse modo, poderemos estabelecer sentidos para a obra que escapem a literalidade e forneçam alguns significados próprios do tempo que permitiu sua gestação, quiçá, revisando algumas reflexões já tradicionais sobre um filme quase tão esquecido quanto importante para o cinema nacional.

A Metrópole e o mundo: homogeneidade e prisão

Nelson e Luís, os protagonistas da narrativa, conversam no interior de um automóvel. Ao fundo, o recurso do *back-projection* a mostrar o mundo luminoso da São Paulo noturna. Nelson se recusa a continuar a noitada que antes planejaram. O diálogo evidencia que a rotina diária dos protagonistas tem sido cruzar a noite atrás de algo que possa preencher o tédio.

Sobre a insistência de Luís em buscar o diferente, Nelson sempre retruca: “Você sabe que isso não existe. Tudo acaba ficando igual no fim”. O diferente, para o personagem,

só o é na aparência. Quando os acontecimentos passam e podem ser reavaliados, revelam-se fundamentalmente iguais a todos os outros. Nelson, enfim, aceita o convite do amigo, no entanto, sua frase parece ser confirmada nas cenas seguintes. Bares de ambiente refinado, pistas de danças apinhadas de jovens frenéticos se mexendo convulsivamente num estilo de dança “aparentado do *hully-gully, twist, etc*” [itálico nosso] (KHOURI, 1963, p. 20), nada parece os satisfazer. Em mais um bar, um piano e um violoncelo ao vivo compõem um ambiente bastante sofisticado. Luís Augusto lamenta que a única opção para escapar do tédio é o refúgio no estrangeiro.

– “Você voltou da Itália o ano passado reclamando que era mais chato do que aqui”. – recorda Nelson, indiferente.

Aproxima-se uma senhora de meia-idade da mesa da dupla. Seu nome é Lina Soares e olha demoradamente para Nelson, solicitando sua apresentação ao rapaz. Diante das esquivas de ambos, ela insiste:

– “Estamos num grupo divertido, mas – acrescenta angustiada – *isto está um velório hoje...* Não existe mais vida noturna [...]”.

Após o retorno de Lina a sua mesa, ela passa pela avaliação negativa de ambos. Nelson chega a afirmar ter pena de pessoas como ela.

– “Pena?!” – Exclama Luís, em reprovação – [...] “Simpatizou com a coroa?!”.

Subitamente, vemos o *superclose* de um luminoso em *neon* com ideogramas orientais, enquanto o som-ambiente compõe-se do barulho do trânsito. Um outro corte dá

um *close* em uma estatueta de um Buda gordo e sorridente. O áudio altera-se abruptamente. O ambiente é de paz e silêncio, salientado pela música oriental. Um plano aberto elucida: Nelson e Luís estão num restaurante japonês. Entra Lico Mendes, amigo de Luís, empresário de meia-idade, acompanhado de duas garotas. Ele insiste para que a dupla se mude para sua mesa.

Para Lico e suas acompanhantes – que logo sabemos, chamam-se Cristina e Mara – o desenvolvimento da noite também deixava a desejar. Discutem sobre a opção de restaurante escolhidas, sobre o qual Lico constata: “Nós tínhamos que ir a algum lugar novo, não é? Então. *Novo*”..

A ânsia de novidade não é exclusividade de Nelson e Luís, assim como suas frustrações com a espécie de “novo” que a cidade oferece. Em seguida, Luís Augusto sugere às moças que abandonem o empresário, já alcoolizado, e acompanhe-os. A busca, enfim, parece ter gerado frutos. O diferente parece, finalmente, acenar na direção de ambos, embora o resto do filme mostre a frustração das expectativas.

A seqüência, resumida acima, apresenta a peregrinação profana dos protagonistas pelos ambientes da cidade, à caça de emoções e do desejado diferente. Uma atmosfera negativa preenche praticamente todos os ambientes. Espaços reservados para o ritual da

caça, os ambientes trazem personagens em situações semelhantes. Insinua-se: a condição dos protagonistas é geral, não uma exceção. As cenas reiteram a universalidade da angústia e a homogeneidade dos espaços. A diferença é superficial, sempre os mesmos tipos de experiência são oferecidos (PUCCI JÚNIOR, 1995, p. 04).

As cenas aqui descritas, em geral, deixam margem para as mesmas conclusões, todas apontando para uma confirmação das posturas de Nelson. Até aqui, as diversas intervenções da instância narradora (música, enquadramento, cortes, etc.) corroboram as atitudes do personagem.¹ Sua atitude, um tanto infantil, de lamento constante adquirem um *status* de verdade para o mundo fílmico.

A generalização da ânsia por novidade e do tédio dos protagonistas, porém, não parece se resumir só a São Paulo. Desde a cena inicial desse movimento, as referências ao cosmopolitismo paulista se repetem apontando-a como o lugar de encontro de tendências mundiais. Durante o diálogo de Nelson e Luís sobre a Itália, quando aquele país é rotulado como “muito mais chato do que aqui [Brasil]” ocorre uma reiteração daquilo presente em

¹ A instância narradora, ainda que a maior parte do tempo coincida com o que sabem os personagens – como Nelson – em *Noite vazia*, “se coloca acima dos personagens em relação ao conhecimento do que se passa na história”, no que diz respeito a um sentido mais geral oferecido ao filme (PUCCI JÚNIOR, 2001, p. 28).

outras cenas: o problema é geral, todos os ambientes são igualmente permeados de tédio e experiências vazias.

O diálogo expõe o desespero existencial como um problema universal. Desde o início, *Noite vazia* aponta o principal objeto do filme sendo a capital paulista. Agora, na representação do mundo khouriano, São Paulo é o mundo. O filme arquiteta uma São Paulo equivalente a Paris, capital da modernização urbana europeia, modelo cosmopolita. Entretanto, distante de uma positivação, o cosmopolitismo gera ambigüidade por parte da narração. A ansiedade em caracterizar a metrópole como cosmopolita é evidente. A instância narradora fascina-se em dialogar com a iconografia cinematográfica mundial alusiva ao cosmopolitismo. Apesar disso, o universalismo lança os personagens em um universo de repetição, em que o “diferente”, tão almejado, está sempre ausente.

Decadentismo e o velório das esperanças

Uma seqüência reveladora é aquela em que surge Lina Soares. Senhora da alta sociedade que procura se integrar aos novos posicionamentos, inclusive de ordem afetiva. Lina não se sente constrangida em convidar Nelson para sair, uma ousada atitude, recorte de um mundo feminino em plena transformação de valores. Lina, porém, é a representação

do decadentismo das classes burguesas. Ansiosos pelo consumo das novidades, representantes do segmento social a qual ela pertence objetivam estabelecer uma sintonia com novos hábitos e costumes. Nelson e Luís, que vêem a si mesmo como burgueses modernos, não representantes de uma aristocracia falida moralmente, rejeitam intensamente a presença de Lina. Luís sugere que sequer digna de pena a senhora poderia ser.



Fotografia 1: Lina Soares e os protagonistas, auto-reflexividade do mundo khouriano

Na ênfase de sua repulsa, no entanto, os dois deixam entrever certo temor de que o futuro lhes reserve uma situação similar, na decrepitude da velhice. O tempo, como

demonstram outros momentos da narrativa, adquire uma elevada relevância mundo fílmico, e Lina Soares, com todo seu ar “moderninho”, para Nelson e Luís, não é mais do que uma personificação especular da própria condição deles enquanto burgueses também.

Nesse momento, chegamos a um *topos* crucial cuja relevância permite estabelecer uma relação direta de *Noite Vazia* com o cinema que era produzido no Brasil. Para analistas do cinema brasileiro desse recorte, como Jean-Claude Bernadet (1978) – numa tese já tradicional do pensamento cinematográfico brasileiro –, os cineastas nacionais do período em questão manifestaram, em geral, uma preocupação em representar as classes populares. Em filmes como *Vidas Secas* (1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), os populares assumiam papel central numa relação de “fascínio pela realidade social e cultural do 'outro', do universo distante da realidade cotidiana vivida pelo produtor cultural” (RAMOS, 1987, p. 328).

Para Bernadet (1978), o resultado era que os cineastas, ao focar as camadas populares, eclipsavam a sua condição enquanto representantes da burguesia, num desejo de rejeitar sua classe. Os burgueses surgiam geralmente de forma caricata e não eram problematizados, sendo, por vezes, negativos para o enredo. *Noite vazia*, contudo, não se

encaixa nesse quadro.² Não há aqui o menor pudor em representar personagens burgueses e, embora aponte seu decadentismo, há uma preocupação em não abordá-los de modo caricato ou maniqueísta..

O filme analisado, portanto, representa a auto-reflexividade do cinema brasileiro na década de 1960. Uma prática cinematográfica preocupada com a situação da classe média à qual pertencia, transformando seus problemas, 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. Essa alteração de perspectiva permite abordar a questão sobre outro prisma, implicando uma mudança significativa no modo de encarar as opções do texto fílmico.

Ao analisar os burgueses, *Noite vazia* analisa também sua própria condição enquanto texto fílmico, produto cultural burguês. Mas, percebemos que o si mesmo composto na representação fílmica apresenta-se como alvo de questionamentos. Realidade opressiva, em

² A temporalidade do filme o insere, portanto, em um conjunto de exemplares fílmicos do período cuja narrativa apresenta estrutura semelhante, ver: “Os Cafajestes” (1962); “São Paulo S. A” (1965), etc (NORITOMI, 1997) Outra semelhança em relação a estes filmes está no olhar auto-reflexivo, destinado não para os estratos populares, mas para as classes médias.

que as relações humanas estão em crise e o próprio humano encontra-se problematizado. Nela, os personagens estão à caça, mas, simultaneamente, como Lina expressa com tristeza, freqüentam sem saber um funeral, um “velório” para o anseio de emoções, fadado ao fracasso.

A cidade do infinito olhar

Nas seqüências seguintes, há um entranhamento do filme cujo olhar, até então pousado sobre a cidade, volta-se para interiores. Na *garçonnière*, os personagens dividem-se em pares e uma montagem paralela alterna-se para mostrar um e outro casal.

Para alguns analistas, essa interiorização da ação, gravada em estúdio, significa a falência da proposta inicial da narrativa: abordar como tema principal e protagonista, a metrópole. O foco se deposita sobre os dilemas dos protagonistas, suas descobertas ou frustrações pessoais, abandonando por completo a cidade e transformando-a, ao retomá-la apenas no fim, somente em uma moldura a enquadrar a ação. A cidade iria se tornar independente da intriga, apenas um palco sólido e uniforme para a consecução da ação, logo, não problemática (RODRIGUES, 1999).

Em um primeiro momento, a narrativa parece implicar no trancafiamento da metrópole pelo lado de fora, afastada do eixo central do enredo. Mas, basta quebrar-se a harmonia entre os personagens e a situação muda de figura, a cidade volta a aparecer. Durante o primeiro desentendimento entre os personagens percebe-se que, através da cortina semitransparente e das portas de vidro da varanda, os edifícios da cidade “assistem” à cena. A cortina aponta que os limites do apartamento e do mundo lá fora não são sólidos, a cidade não está definitivamente separada da ação no interior do apartamento. Desse modo, não há um entranhamento completo do enredo: a cidade não desaparece, permanece elemento essencial a rondar ativamente a angústia dos personagens.

Seqüências de ousada sensualidade ocorrem a seguir. Close no rosto de Mara. Está em uma cama de casal. Nelson se aproxima, vindo do sofá-cama. Os dois trocam olhares insinuantes. Corte. Ao fundo, surge a cortina ligando o mundo do apartamento à cidade lá fora. Um *travelling* avança para as grades da cabeceira da cama de casal, que formam uma série de ângulos agudos entrelaçados como grades de uma prisão. Através do gradeado, vemos Nelson e Mara, ambos na postura de lamento do prisioneiro a contemplar o mundo pelas barras de seu cárcere cujo limite ao fundo é a cortina da janela a remeter o urbano. Conversam em uma atmosfera pesada, enquanto Mara afirma conseguir, às vezes,

experiências sexuais satisfatórias, mesmo que receba por isso, o que lhe permite esquecer por um instante sua condição. No entanto, no dia seguinte, eles a esquecem e não a procuram mais.



Fotografia 2: Mara e Nelson, através das grades.
Ao fundo, a cortina, trêmula e onipresente

A seqüência propicia uma instigante análise sobre os papéis da metrópole no mundo khouriano. A câmera opta por focar o desespero dos personagens através das grades. Mara expõe sua profunda rejeição a um dos aspectos do mundo em que ela vive. O ponto de vista que enquadra os protagonistas encurralados pelas grades contra a cidade realça o pessimismo em relação à metrópole. Através das barras da prisão, a personagem lamenta a transformação das relações em encontros efêmeros, cuja intensidade não é partilhada. A

prisão não é apenas a dos espaços homogêneos, mas também a das relações humanas instrumentais.

Enfatizemos a representação da metrópole contida na sequência. Prisão de concreto, onipresente, à espreita, principalmente, nos momentos de conflito e dor, a metrópole materializa o mundo a oprimir o indivíduo, mesmo nos momentos em que este se encontra recolhido em sua privacidade.

Espetáculo doloroso, a cidade khouriana insere-se em uma retórica advinda da situação histórica do mundo das artes após a segunda guerra mundial. Nesse período, uma crise das identidades em nível político, religioso e moral, encontrou sua “tradução radical na crise da significação” nas manifestações artísticas. A arte da época aqui estudada, diante da explosão de horror, dor e morte de seu tempo, tomou como arma o “ilogismo e o silêncio”³ Manifestação de uma época em que os aparelhos de percepção e de representação humanos estavam maltratados pelo espetáculo monstruoso do qual o mundo ainda se ressacava, a metrópole de *Noite vazia* é uma cidade do apocalipse. Etimologicamente

³ Após a segunda guerra mundial, a arte convulsionou-se em crise. O horror do holocausto e a destruição da guerra, colocaram em xeque a própria função do artista e de sua representação. Theodor W. Adorno (apud TELLES, 2007) conseguiu precisar definitivamente esse mal-estar da arte em relação à história e a si mesma na máxima de que após os horrores de Auschwitz seria impossível qualquer manifestação lírica, como a poesia.

falando, *apocalypso* significa “de-monstração, des-cobrimto pelo olhar”, ligando-se à metrópole fílmica em sua insistência em dar-se a ver e na obsessão de “assistir”, tornar-se também portadora da capacidade de olhar. A metrópole do mundo fílmico é uma cidade do infinito olhar, com liames inabaláveis com um tempo de “retórica apocalíptica” marcada pela “profusão de imagens e a retenção da palavra [o silêncio]” (KRISTEVA, 2003, p. 203).⁴



Fotografia 3: Uma metrópole que não apenas se dá a contemplação, mas que também olha de volta.

Considerações finais

Como vimos, portanto, a metrópole de *Noite vazia* evidencia-se como uma presença intrusiva. Nos momentos de angústia, ela sempre está a pairar, espectral, através da cortina. A cidade “assiste” a dor dos personagens remetendo também a necessidade de um

⁴ A única saída para a arte, prevista pelo próprio Adorno, seria uma radical auto-reflexão sobre si mesma, atuando contra seus próprios princípios (TELLES, 2007).

auto-olhar subjetivo. Um dos temas persistentes em *Noite vazia* está no olhar do ser humano para seus dilemas íntimos. O mundo do filme evoca a vital importância dos dilemas existenciais, capazes de arranhar as questões essenciais, fundantes, diferentes da política ou da história tradicional, mas, do mesmo modo, a recordação de que a auto-imagem formada despeja sua enunciação sobre o mundo e não apenas sobre a subjetividade.

Desse modo, o “olhar para si mesmo” - dever de cada manifestação artística, no idealismo em relação à arte do filme - que se faz opção do cinema khouriano evidencia que, através da arte, tal olhar não é mais somente pessoal, torna-se parte do mundo.⁵ Com isso, a arte – ainda que fundando mundos estranhos, às vezes inexpugnáveis – não realiza simplesmente uma produção irredutível da diferença, uma cessão irreparável com o mundo. Sua representação é um corte que produz mundos, mas mesmo a dessemelhança relaciona-se de alguma forma com seu referente (LIMA, 2000; RICOEUR, 1994). De acordo com o

⁵ Não confundir aqui a transmissão de mundos individuais com a identidade deste mundo manifesto apenas pela arte, no caso aqui, o fílmico com o mundo do autor, que represente a sua visão de mundo (*welthauschung*) coerente e límpida, se resumindo as suas intenções pessoais. O epíteto “khouriano” emprestado ao mundo fílmico não implica um personalismo, mas a presença de um código, um idioleto, que evidencia uma autoria, mas não pode ser redutoramente assimilado a uma trajetória individual, a uma biografia. (MAINGUENEAU, 1996)

filme, somente com a auto-reflexão será possível a arte sobrepor-se à prisão das diversas mônadas individuais e colaborar para uma nova relação do ser humano com o mundo.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia & técnica, arte & política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1978.

CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1989.

KHOURI, Walter Hugo. *Noite vazia*. [s.l.]: Kamera filmes, 1963? (datilografado).

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. São Paulo: Civilização brasileira, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NORITOMI, Roberto Tadeu. *Uma alternativa urbana dentro do cinema novo*. 1997. 151 f. Dissertação (Mestrado em ciências sociais) – Universidade Estadual de São Paulo (USP), São Paulo, 1997.

PUCCI JR, Renato Luiz. *A imagem da cidade de São Paulo nos filmes de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: sem publicação, cópia em poder do autor, 1995 (digitado).

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

RAMOS, A. F.. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950-1968). *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol 02, ano II, n. 02. abril/maio/jun, 2005. Disponível em <www.revistafenix.pro.br> Acesso em: 12 jul, 2005.

RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (vol 1). Campinas, SP: Papirus, 1994.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RODRIGUES, Antonio. *Cinema e arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema / Ministério da Cultura, 1999.

STAROBINSKI, Jean. A literatura: o texto e seu intérprete. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: Novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 132-143.

TELLES, Sérgio. Catástrofe e representação – Ensaio e ficções organizado por Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva. *Psicanálise em debate: Psychiatry on-line Brasil, [Brazil]* Vol. 6, n. 5, mai, 2001. Disponível em < <http://www.polbr.med.br/ano01/psi0501>>. Acesso em: 02 fev, 2007.