

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, COMUNICAÇÃO, LETRAS E ARTES**

VANESSA OGINO

**FEMININOS NOS FILMES DE ANA CAROLINA SOARES E WALTER HUGO
KHOURI**

**São Paulo
2019**

VANESSA OGINO

**FEMININOS NOS FILMES DE ANA CAROLINA SOARES E WALTER HUGO
KHOURI**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial ao curso de Artes: História, Crítica e Curadoria, para a obtenção do título de Bacharel em Artes.

Orientador: Professor Dr. Sérgio Basbaum

**São Paulo
2019**

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares e parceiro, Diego Ruiz, que sempre me apoiaram e deram suporte para percorrer nas reflexões e no trabalho na área das ciências humanas e das artes.

Ao professor Sérgio Basbaum pela caminhada, com aulas incríveis que sempre me fizeram expandir as perspectivas de conhecimento e pelo apoio e processo de orientação do trabalho de conclusão de curso. Conciliando encontros primordiais, dentro das possibilidades, para o desdobramento desta pesquisa.

Às professoras e professores do curso de Artes: História, Crítica e Curadoria. Agradecimento especial ao professor Miguel Chaia pelas surpreendentes aulas de Arte e Política, prossigo com a composição dos caderninhos que andam comigo sempre, e por estar na banca de defesa. E à professora Elaine Caramella, com um conhecimento extraordinário, sempre expressando seu amor por lecionar.

À Luciana Canton por fazer parte desse processo e estar na banca de defesa, permitindo trazer reflexões e diálogos com a pesquisa.

À todos funcionários da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), que diariamente trabalham para manter o bom funcionamento da instituição de ensino.

Aos colegas do curso de Artes: História, Crítica e Curadoria, pelo companheirismo e compartilhamento de estudos durante a graduação.

Aos funcionários da Cinemateca Brasileira que, dentro das possibilidades, cuidam atenciosamente dos arquivos e da memória do cinema brasileiro.

À todas as pessoas que colaboraram para realização desta pesquisa.

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inevitável quando uma perda a suporta- ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem-, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue.
(Didi- Huberman, G., 1998)

RESUMO

A monografia é resultado da pesquisa de dois cineastas brasileiros Ana Carolina Teixeira Soares e Walter Hugo Khouri, concentrando-se mais detalhadamente nos filmes “Das tripas coração” (1982) e “O Palácio dos Anjos” (1970). A análise teve como foco a comparação de como ambos cineastas compõem, na linguagem cinematográfica, o(s) feminino(s) em seus filmes e de que modo isso cria diferentes significações e representatividades em relação as mulheres no período em que os filmes foram produzidos. A escolha dos filmes considera também um período em que houve um fortalecimento e contato com os movimentos feministas no ambiente artístico e intelectual da chamada burguesia brasileira.

Palavras-chave: cinema brasileiro; sexualidades; mulheres no cinema.

ABSTRACT

The monograph is the result of the research of two Brazilian filmmakers Ana Carolina Teixeira Soares and Walter Hugo Khouri, concentrating more in detail on the films "Das tripas corazón" (1982) and "The Palace of the Angels" (1970). The analysis focused on the comparison of how both filmmakers compose, in cinematographic language, the female (s) in their films and how this creates different meanings and representativities in relation to women in the period in which the films were produced . The choice of films also considers a period in which there was a strengthening and contact with feminist movements in the artistic and intellectual environment of the so-called Brazilian bourgeoisie.

Keywords: *brazilian cinema; sexualities; women in the movies.*

Sumário

INTRODUÇÃO	9
Primeiros passos	9
Brasilidades e cinema autorais brasileiros	10
I. OS CINEMAS DE WALTER HUGO KHOURI E ANA CAROLINA	17
I.I Walter Hugo Khouri	17
I.II Ana Carolina Teixeira Soares	20
II. ENTRE KHOURI E ANA CAROLINA: DO PALÁCIO DOS ANJOS AO DAS TRIPAS CORAÇÃO	24
II.I O Palácio dos Anjos (1970)	24
II.II Das Tripas Coração (1982)	44
III. ENTRE KHOURI E ANA CAROLINA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS	71

INTRODUÇÃO

Primeiros passos¹

Como um ensaio, este trabalho pretende mostrar algumas reflexões sobre os cineastas Ana Carolina Teixeira Soares e Walter Hugo Khouri. A pesquisa iniciou-se pela curiosidade de conhecer um pouco mais sobre o cinema brasileiro, suas caminhadas nos desvios e ramificações que compõem narrativas históricas.

Pode soar estranho para alguns a curiosidade em estudar os filmes de Walter Hugo Khouri, conhecido por um cinema burguês paulista distinto do movimento do Cinema Novo, também conhecido por machismos em seu filme e por filmar mulheres. Confesso que pouco tinha ouvido falar sobre seus filmes, somente uma breve menção de seu nome e sobre os boatos, de uns dez anos atrás, que surgiram sobre a suposição de pedofilia de Xuxa Meneghel por vídeos “viralizados” nas redes sociais. Só recentemente, assistindo os filmes, notei que os vídeos faziam parte do filme *Amor Estranho Amor* (1982), de Khouri. É importante notar, porém, que, diante desses boatos, a questão da pedofilia girou muito mais em torno da atriz do que propriamente do diretor do filme.

A curiosidade veio diante de uma narrativa histórica do cinema brasileiro de Laurent Desbois (2016), que o menciona como um caso à parte e que deveria ser mais bem estudado. Este caso à parte da narrativa foi o que me intrigou, pois é como se seus filmes estivessem fora de algum pensamento sobre o que seria realmente um filme brasileiro. Isto ficou mais nítido diante das críticas da época sobre as produções de Khouri. Seriam filmes “europeus” (sueco) feitos no Brasil?

Ao procurar uma orientação para pesquisa pensei no professor Sérgio Basbaum, que como muita gentileza aceitou. A partir daqui novas conexões de pesquisa se abriram e a pesquisa deixou de ser somente primeiros passos de uma primeira pessoa no singular e foi ampliando, no plural, quando professor Sérgio comentou sobre e me apresentou o cinema de Ana Carolina.

Apesar de este texto ser uma monografia, é importante também situar a orientação da pesquisa. Aqui, acredito que o orientar foi menos no sentido de encaminhar alguém na direção certa e mais no de atualização e de devir. A cada conversa relacionada à pesquisa abriam-se caminhos de análise para aproximar mais de uma interpretação com os filmes do que sobre os

¹ Nesta introdução evitarei falar, ao menos no início em primeira pessoa, pois a pesquisa são os primeiros passos, singulares, especificamente, meus primeiros passos.

filmes. Foi, igualmente, de uma orientação que prezou por minha autonomia de pesquisa. Portanto, é preciso deixar registrado aqui, na introdução, meus sinceros agradecimentos ao professor por essa caminhada acadêmica.

Ao assistir *Mar de Rosas* (1977), de Ana Carolina, algo me despertou e encantou no sentido novamente de curiosidade de conhecer mais sobre a diretora e seus filmes. A narrativa passa transversalmente por quaisquer estereótipos do núcleo familiar, há conflitos e sangue juntamente com humor e ironia. Carregados de alegorias e teatralidade e de posicionamento sagaz das atuações das personagens femininas, *Mar de Rosas* possibilitou-me uma torção no olhar sobre as narrativas cinematográficas.

Temos aqui dois cineastas cujos filmes destacam-se também pelo protagonismo das mulheres, transpassando três décadas do cinema, do final dos anos 1960 até os anos 1980 do cinema brasileiro. Contexto político da ditadura militar, de repressão e censura. Cabe ressaltar que, para além do âmbito político nacional, notou-se que havia também, no contexto dos filmes brasileiros da época, relações diretas entre a erotização do corpo da mulher e o sexo, e de como a perspectiva de Michael Foucault em *História da Sexualidade* (2014), ao elucidar os discursos sobre o sexo como dispositivo analítico das relações de poder nos corpos, pode contribuir para uma possibilidade de leitura dos filmes e de compreensão do cinema brasileiro no período. Nesta pesquisa, no entanto, a análise estritamente foucaultiana passa ao largo no que tange à apreciação dos filmes. A pesquisa teve como foco principal a construção do(s) feminino(s) nos respectivos filmes. Neste sentido se salientam recorrências ao dispositivo da sexualidade.

Brasileiridades e cinema autorais brasileiros

Ao falar sobre cinema brasileiro houve por anos, e talvez ainda haja, uma necessidade de busca identitária sobre a especificidade da produção cinematográfica de um país. A ênfase de um cinema local, nacional e independente foi bem marcada no Cinema Novo, tanto é que são feitas aproximações deste período com os artistas modernistas brasileiros da Semana de 22 (PEREZ, 2012), propondo-se discussão para um cinema de perspectiva não colonizada e propriamente brasileiro.

Em relação à semana da Arte Moderna de 1922, Moacir dos Anjos argumenta que houve uma ideia de Brasil que,

[...] formulada a partir do que é definido como região Sudeste – cuja elite longamente deteve o poder de nacionalizar uma fala local –, por várias décadas informou o reconhecimento, de quem vive no país ou fora dele, daquilo que seria

especificamente nacional [...] como modelo de representação, a noção de *antropofagia* proposta por Oswald de Andrade, e Emiliano Di Cavalcanti. Em cronologia esparsa e seletiva, também foram importantes para a *fixação de uma ideia do país* nos campos das artes visuais (ANJOS, 2005, p. 52).

Esse questionamento sobre a colonização e o que é o Brasil perdurou no contexto social dos cineastas Walter Hugo Khouri e Ana Carolina. Tanto Ana Carolina como Walter Hugo Khouri são de famílias que, na época, eram chamadas de burguesas e, mesmo tendo vidas relativamente confortáveis, não deixaram de passar pelas dificuldades de fazer cinema no Brasil. Diversos esforços econômicos e políticos para conseguir verbas e financiamento para produção de filmes e alguns impasses diante da questão sobre o que seria propriamente cinema brasileiro.

No entanto, os questionamentos eram menos da vida dos cineastas e mais sobre suas produções cinematográficas, seus filmes. Diversos apontamentos e acusações por meio da crítica e de colegas giraram em torno da afirmação de que o que produziam era cinema burguês, isto mais para o Walter Hugo Khouri. Em relação a Ana Carolina havia dúvidas se era burguês ou não. Havia certa pressão por parte dos intelectuais e cineastas sobre a necessidade de fazer um cinema explicitamente politizado e engajado dadas as condições da época.

A primeira exibição de filmes no Brasil é do ano de 1898, no Rio de Janeiro, um ano após os irmãos Lumière lançarem o primeiro filme em Paris. O Brasil situava-se num contexto no qual a cidade do Rio de Janeiro era sua metrópole e na construção de um ambiente modernizador e civilizatório.

Desbois (2016) considera o período que vai desde 1896 até 1907 como a primeira fase do cinema brasileiro e essencialmente documental, com vídeos que mostravam cerimônias oficiais, vistas naturais, atualidades e festas populares. Somente a partir da chegada da energia elétrica, em 1907, e sua distribuição regular, é que vai consolidar as salas fixas dos cinematógrafos. Ainda segundo o mesmo autor, entre 1908 a 1912 houve temas recorrentes na filmografia nacional, como as adaptações literárias, partidas de futebol, operetas, filmes de arte de cunho religioso e sátiras políticas, literatura de cordel e noticiário policial.

Souza (2007) argumenta que durante os anos de 1913 e 1914 a produção de filmes ficcionais era nula em São Paulo e mínima no Rio de Janeiro, e as salas de cinemas estavam ocupadas pelos filmes estrangeiros, a partir da criação da Companhia Cinematográfica Brasileira, em 1911, por Francisco Serrador, distribuindo firmas alemãs, francesas, americanas, dinamarquesas e italianas. Mas a Primeira Guerra Mundial provocou crise à economia europeia, e o mercado brasileiro foi redirecionado à exibição de filmes norte-americanos, principalmente quando a Paramount, empresa norte-americana, em 1916 abre sua filial no Brasil.

Em São Paulo, o início de uma corporação cinematográfica se deu com a vinda dos italianos, por volta de 1911, que perduraria durante trinta anos seguintes, sendo expoentes na época Gilberto Rossi, João Stamato, Artur Carrari e Antônio Campos. Segundo Souza (2007), diferente do Rio de Janeiro, o cinema que se desenvolvera em São Paulo estava intimamente ligado aos grupos de imigrantes estrangeiros, principalmente aos italianos.

Gilmar Rossi começa a filmar em 1919, ano marcante para o desenvolvimento do cinema paulista e, logo em seguida, nos anos vinte, houve uma profusão de cinegrafistas paulistas trabalhando, sobretudo, com filmagens para documentários ou jornais cinematográficos. No entanto, este mesmo período caracterizou-se também pelo surgimento de outros núcleos fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, nos estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Paraíba, Pernambuco e Amazonas (SOUZA, 2007).

Gomes (2001) afirma que, durante o período entre 1923 e 1933, a produção carioca foi pouco expressiva. Todavia, no mesmo período nasce a companhia Cinédia, que foi, de certa forma, consequência da revista Cinearte formada por Adhemar Gonzaga, no Rio de Janeiro, o que resultou, nos anos seguintes até por volta de 1949, em uma produção cinematográfica quase exclusivamente carioca.

Argumenta-se que a Cinédia inaugura um modelo de estúdio em busca de uma estrutura semelhante a dos primeiros estúdios europeus e hollywoodianos, estratégia pela qual procurava se alinhar à produção internacional. O cinema brasileiro da década de trinta, argumenta Gomes (2001), girou em torno da Cinédia, firmando-se a partir de uma fórmula que asseguraria a produção contínua com a comédia musical, tanto as modalidades carnavalescas como as chamadas chanchadas.

Em 1941 é fundada a Atlântida, criada por Alinor Azevedo, José Carlos Burle e Moacir Fenelon, que buscavam temas brasileiros e o desejo popular, cujo marco foi o filme *Moleque Tião* (1943). Contudo, logo depois foram predominando no cinema nacional as chanchadas, principalmente após a associação da Atlântida à cadeia de exibição de Luiz Severiano Ribeiro.

A chanchada, afirma Desbois (2016, p. 55), sempre incomodou “a elite e a intelligentsia, descontentes que o espírito e a alma brasileira fossem daquele modo retratados.” Tendo isso em vista, não se estranha a seguinte fala de Glauber Rocha:

a crítica, sem visão histórica, ignorante dos verdadeiros problemas, começou a exigir uma escola definida que justificasse cinema novo. Enquanto a crítica pedia matéria para digressões, combinamos que a nossa grande luta era contra a chanchada; e como cinema novo merecia crédito, tudo que não era chanchada passava a ser cinema novo para derrubar a chanchada. Dito e feito. A chanchada foi liquidada

pelas raízes e o cinema novo ficou ligeiramente abalado: filmes de vários tipos vestiram a manchete. A primeira tática, derrubar a chanchada, foi a política do cinema novo de 1962. De agora em diante é combater o cinema dramático evasivo, comercial e acadêmico. Mas é outra luta a ser enfrentada. (ROCHA, 2003, p. 123)

Já na década de cinquenta, São Paulo volta a marcar posição no cenário do cinema brasileiro. Segundo Gomes (2001, p. 76), os paulistas rejeitaram qualquer paralelo entre o que pretendiam fazer e aquilo que se fazia no Rio de Janeiro, renegavam a chanchada e “ambicionaram realizar filmes de classe e em muito maior número.” Neste âmbito, de ambição, é que se contrata a Vera Cruz com técnicos da Itália e da Inglaterra e com a volta de Alberto Cavalcanti.

Havia promessas de melhoria do padrão técnico e artístico. Entretanto, a tentativa de produzir industrialmente cinema no Brasil com a Vera Cruz, descamba, em 1954, com o colapso da empresa. Em relação ao que ocorreu no cinema paulista, Glauber Rocha (2003, p. 83) apresenta uma crítica ácida tanto em relação ao processo quanto à quebra da Vera Cruz. Argumenta,

O que ficou da Vera Cruz? [...] Como arte, o detestável princípio de imitação, de cópia de grandes diretores americanos ou de todos aqueles de ligação com o expressionismo: em primeiro lugar, Ingmar Bergman; depois, até mesmo Jean Negulesco, um tal de Henry Levin, Orson Welles (sic), e depois, para o idealismo de Rubem Biáfora, William Wyler, Mauritz Syiller e os cineastas comerciais do Japão. Tudo, no final das contas, o que representa de morto antes da Segunda Guerra – à exceção de nomes como Welles ou Bergman.

Já Paulo Emílio Salles Gomes (2001) faz algumas ressalvas afirmando que, durante a década de cinquenta, o aumento da produção de cinema foi constante, chegando a estabilizar em torno de mais de trinta filmes anuais no fim do período e houve certa diversificação da chanchada, principalmente com a presença de Amácio Mazzaroppi, que foi a principal contribuição paulista à chanchada brasileira. Outros efeitos foram o não desaparecimento do filme com intenções artísticas, que ficou mais fortemente conhecido como cinema autoral, tendo como destaques Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri.

Segundo Glauber Rocha, o triênio 1952-53-54 marcou uma ruptura na história do cinema brasileiro. Apesar da falência da Vera Cruz em 1954, foram anos fertilizantes para o que seria construído em 1962 com o Cinema Novo. Para Glauber Rocha esse período significou a primeira tomada de consciência cultural e política do cinema brasileiro.

Como afirma Desbois (2016), muito se escreveu sobre o Cinema Novo, pois ele representa, tanto para a crítica como para as universidades, aquilo que o cinema brasileiro produziu de mais interessante. Muito se falava no período do Cinema Novo sobre a possibilidade de se fazer um cinema independente no Brasil.

Ao perguntar sobre o que seria esse cinema independente, Bellinger (2013) analisa as críticas produzidas na época no jornal *O Diário de São Paulo*. A primeira definição encontrada na resenha de Ismail Xavier – “Disseram que o cinema brasileiro não tem repertório” – foi a diferença entre o cinema industrial e o cinema independente; o primeiro produzido em séries e o segundo produzido fora dos grandes esquemas. Outra definição mencionada por Bellinger é o texto de Rudá de Andrade – “Cinema latino-americano no latente” – em que o cinema independente se caracteriza por não aceitar as estruturas comerciais estabelecidas, posicionando-se contra a indústria cinematográfica dominante. No entanto, no texto de Maria Rita Galvão, “O desenvolvimento das ideias do cinema independente” (1980), não se trata de o cinema novo ser apenas contrário aos esquemas de produção industrial; além disso, está contida uma ideologia que visa o encontro de um cinema autoral com discussão crítica à realidade brasileira.

Bellinger faz a ressalva de que muitas das resenhas críticas publicadas no jornal *O Diário de São Paulo* não abordam especificamente o cinema independente. Todavia, observa-se que partem de um pensamento em defesa do cinema independente. Ainda conforme a autora, Ismail Xavier argumenta, na resenha sobre o filme *O cangaço* (1953), que o grande problema dos cinemas voltados para o sucesso de bilheteria, que não analisavam o cangaço, que o tema cangaço era usado apenas como paisagem para desenrolar a narrativa. Somente um cinema com reflexão crítica da sociedade brasileira é que traria o cangaço como fenômeno social. Logo, Xavier destaca a necessidade do cinema em mostrar a realidade brasileira.

Nota-se a preocupação da veracidade sobre a situação do país e como isso vai se tornando um discurso e ferramenta analítica de posicionamento sobre o cinema brasileiro. Isso fica preciso também quando Glauber Rocha questiona Khouri em relação a sua neutralidade quando em seus filmes deseja ser autor de si mesmo, e argumenta que o cinema de Khouri não pode (nem deve) ser a imagem de um artista moderno num lugar como o Brasil.

Glauber Rocha escreve, em 1963, que as produções cinematográficas de Walter Hugo Khouri criaram radicalmente duas tendências no cinema independente. De um lado, a busca de um cinema brasileiro e social, cujo símbolo foi *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, e, de outro, a busca de um cinema formalista, universalista e metafísico, cuja referência foi *Encontro Estranho*, de Walter Hugo Khouri. No entanto, o primeiro sobressaiu de tal modo que Khouri se tornou um nome isolado no quadro do cinema brasileiro.

Nesse discurso de Glauber elucida-se uma distinção entre local e universal, como se os problemas sociais brasileiros tivessem fora e/ou à parte de uma discussão formalista, universal

e metafísica. Vale precisar que, historicamente, a visão das categorias universais (global) centrou-se numa perspectiva que estaria sob a “hegemonia, nos espaços de difusão midiática, das culturas europeia e norte-americana” (ANJOS, 2005, p. 11).

Numa perspectiva dicotômica que faz parte do momento, como vemos na matéria de jornal de dezembro de 1978, Pola Vartuck comenta sobre o ciclo de debates “O Roteiro no Cinema Brasileiro”, no Museu da Imagem e Som (MIS), afirmando que este ciclo mostrou que o cinema brasileiro está dividido em dois grupos distintos:

[...] de um lado os que só consideram culturalmente válido o cinema ideológico e que de bom grado lançariam às fogueiras da inquisição todos os filmes e livros “alienados”, “ociosos e vazios” – obras que não se enquadram no conceito que eles têm de realidade brasileira; e de outro, os que defendem um cinema baseado em temas e personalidades brasileiras, mas aberto a outras opções culturais e literárias. (VARTUCK, 1978, s/página).

Tal dualidade, que acaba carregando um discurso de como deveria caminhar o cinema brasileiro, é vista também num comentário de Ana Carolina no qual afirma se sentir incomodada com os questionamentos em relação aos seus filmes sobre a necessidade de ser engajado explicitamente, e reitera se incomodar com uma visão de esquerda somente voltada à pobreza.

Apesar disso, aqui se considera que essa perspectiva dicotômica pouco contribui para análise dos filmes de Ana Carolina e Walter Hugo Khouri, tanto que se, por um lado, durante a direção de seus respectivos filmes, o cinema de Khouri não era visto propriamente como brasileiro por tratar de “universais”, por outro, os filmes de Ana Carolina foram analisados e vistos muito mais por meio da perspectiva de gênero, pelo fato de serem dirigidos por uma mulher. Somente recentes pesquisas têm tratado seus trabalhos com a possibilidade de leitura histórica de um contexto social.

Esta pesquisa, por sua vez, percorreu por caminhos analíticos que concebem ambos os cineastas como diretores situados dentro de um ambiente cinematográfico brasileiro, que produziram filmes de efeitos à vista de brasilidades. Ana Carolina, filha de imigrantes portugueses e espanhóis, Walter Hugo Khouri, filho de pai imigrante libanês e de mãe imigrante italiana. As necessidades de situar e enfatizar suas origens familiares são justificadas pelo fato de que isto é pouco considerado quando se trata da intelectualidade “branca” (de ascendência europeia) para uma pluralidade significativa de construção de brasilidades. É como se estes cineastas, por trazerem em seus filmes imbricações que dizem respeito a suas vivências e terem referências familiares espanholas, libanesas e italianas, deixassem de ser filmes que falam propriamente de uma categorial fixa de nacional. Não se trata de negligenciar o processo de colonização no Brasil que desembocou, e ainda

desemboca, em diversos genocídios de populações com ascendências específicas, principalmente as nativas do território brasileiro e as vindas do continente africano e descendentes. Muito menos se trata de defender o Walter Hugo Khouri como o “pai do cinema brasileiro”, como fez Gustavo Dahl (1960, s/página), em artigo de jornal, em 1960. Antes, aqui se trata de possibilitar um olhar mais próximo às narrativas cinematográficas dirigidas por cineastas que tratam de um lugar do audiovisual que lhes é próprio, tornando-as cinemas autorais brasileiros.

I. OS CINEMAS DE WALTER HUGO KHOURI E ANA CAROLINA

Não é que o homem não possa escrever sobre a mulher. Pode. Não é que branco não possa escrever sobre negro. Pode. Mas quando esse discurso falado ou escrito carrega a nossa subjetividade, justamente porque ele nasce num lugar social, num lugar de gênero, num lugar racial diferente, ele traz determinadas peculiaridades que aquele que escreve de fora, por mais que seja competente do ponto de vista intelectual e emocional, não vai trazer. Ele não traz uma carga de quem escreve de dentro. Aqui não tem juízo de valor, de querer dizer qual texto é mais bonito. Não é isso não. Mas trata-se de apontar esse local diferente onde esse discurso nasce e é desenvolvido.

Conceição Evaristo, 2019

I.I Walter Hugo Khouri

Walter Hugo Khouri (1929-2013) marca uma trajetória de produção cinematográfica com 28 longas-metragens, começando no cinema desde o início da década de 1950, realizando seu primeiro filme em 1954, *O gigante da pedra*. Paulista, filho de mãe italiana e pai libanês, Khouri viveu parte de sua vida no Rio de Janeiro com seu avô materno, dado o falecimento de seu pai. Voltando à cidade de São Paulo, inicia os estudos em Filosofia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP (Universidade de São Paulo). Apesar de não ter finalizado a graduação, seu caminho pelos pensamentos filosóficos foi para além da escrita e em direção a outra linguagem, que é a do cinema.

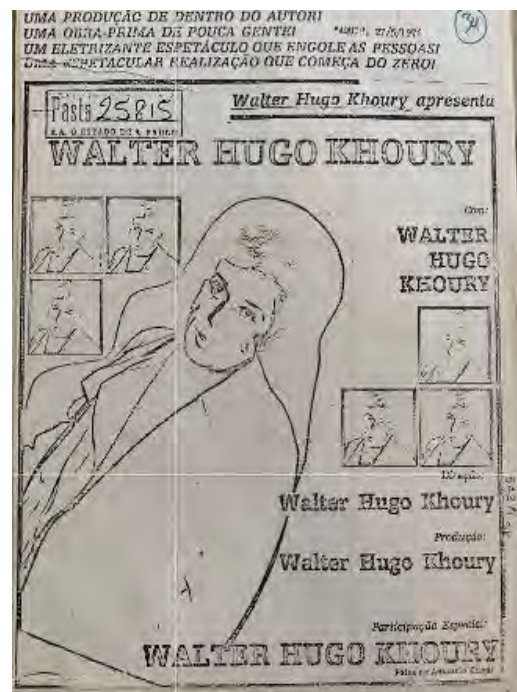
O marco auge de sua filmografia é seu sexto filme, *Noite Vazia*, de 1964, que sofreu censura federal. A condenação, segundo Silvio Campos da Silva, assistente de direção de Walter Hugo Khouri no período, foi por “achá-la muito forte e sem uma mensagem positiva.” (SILVA, 1964, s/página). Apesar da censura, é um dos únicos filmes que teve certo consenso por parte crítica, mesmo por aqueles que relativamente desdenhavam do estilo do cineasta em relação à qualidade cinematográfica.

Se, por um lado, Khouri é conhecido por um cinema autoral dado a coerência de unidade estilística de seus filmes, por outro, ora essa característica autoral era eclipsada pela qualificação de sua linguagem ser “bergminiana” e “sueco tropical”, pela referência de Ingman Bergman, ora por identificar cenas que remetiam ao cinema de Michelangelo Antonioni. Diante destas críticas, Walter Hugo Khouri frequentemente se posicionava com a seguinte resposta: “se você gosta de Antonioni, do cinema de Fritz Lang ou de Bergman, você é um reles imitador da cultura colonizadora, mas se você copia Goddard, Rossellini, Bertolucci, você se inspira, cita, incorpora uma linguagem moderna.” (KHOURI, s/data, s/página).

Esses posicionamentos críticos vinham juntos com uma preocupação de produzir filmes que retratassem a realidade brasileira. Nessa mesma linha de pensamento, decorria também o ajuizamento de “alienação” do cineasta e de um “cinema de apartamento”. Mesmo que não fossem todos os filmes produzidos em apartamentos – e há outros como, por exemplo, *Estranho Encontro* (1958), *As Deusas* (1972), *O Anjo da noite* (1974), *O Desejo* (1975), *As Filhas do fogo* (1978), em que há uma relação mística com a natureza em lugares não urbanos –, o cinema de Walter Hugo Khouri foi muito marcado pela referência metropolitana e paulistana.

Glauber Rocha faz suas ressalvas, critica tanto o endeusamento que a crítica idealista deu a Khouri, quanto à intolerância de outro grupo de críticos, divergentes ao primeiro, mais voltado às políticas de esquerda. Glauber Rocha considera-o um cineasta “tomado do mito do cinema total”, um “quixotesco às avessas” (ROCHA, 2003, p. 118), pois vai se afastando do cinema contemporâneo brasileiro, e não teria o “sentimento do mundo”, expresso por Drummond em seu poema.

Dentre diversas matérias jornalísticas a respeito do diretor, houve uma especial no jornal *Aqui São Paulo* (ARAÚJO, 1976), cuja ilustração mostrava de forma irônica a figura de Walter Hugo Khouri. Na imagem ao lado vemos a ilustração em que há o nome do diretor em todos os setores. Apesar do tom jocoso da ilustração, Khouri também escreveu os roteiros e os argumentos de praticamente todos seus filmes. Foi produtor principal de quase a metade desses títulos e operador de câmera na maioria dele, sob o pseudônimo de Rupert Khoury. Em algumas ocasiões, fez também a cenografia e a montagem. Era, além disso, crítico de cinema escrevendo no jornal *O Estado de São Paulo*.



Gustavo Dahl e Ely Azevedo faziam matérias em defesa do cinema de Khouri e sobre a necessidade de compreendê-lo. Operavam praticamente o papel de guardiães do cineasta. O primeiro argumentou, em 1960 (DAHL, 1960, s/página), que há algo no diretor que se destaca dos demais cineastas brasileiros que “é ter compreendido que o cinema é uma arte da mulher”, referindo-se às atrizes e seus efeitos de *star*. Nesse aspecto, Renato Luiz Pucci Jr.

(2001) enfatiza o registro de Khouri ter afirmado que “cinema é mulher”, pelo modo de lidar com as ambiguidades, sutilezas e climas eróticos que emanam dos corpos das mulheres.

No entanto, Pucci Jr. (2001) defende que, dentre os personagens khourianos, o maior de todos foi Marcelo, cuja primeira aparição está no filme *As amorosas* (1968), e reaparecem em mais nove filmes do diretor. Pucci Jr. sustenta que pouco pretende alegar que o personagem Marcelo seria o homólogo de Khouri, e que de todos os traços atribuídos pela crítica a Marcelo, do caráter burguês, obsessão pelo sexo, angústia constante, procura de transcendência, inconstância sexual e amorosa, etc., “reconhecem duas ou três características em algum personagem e ignora-se a falta dos demais” (PUCCI Jr., 2001, p. 20), de tal modo que nenhum de seus personagens pode ser qualificado isoladamente como embrião de Marcelo. Diante desse argumento, Pucci Jr. traz outra abordagem de centralidade dos personagens dos filmes de Khouri que afasta do argumento de Gustavo Dahl em relação às mulheres em seu cinema.

Nossa pesquisa, porém, voltou-se o foco a personagens femininas, principalmente nas relações entre cinema-mulheres-erótico. Apesar da relevância necessária que Pucci Jr. observou em sua análise sobre Marcelo, notou-se, durante a pesquisa, que há também, nos filmes de Khouri, uma recorrência da personagem Ana em onze filmes², até o último filme *As feras* (1998/2001), sendo a sua primeira aparição no filme *As amorosas* (1968), tal como o personagem Marcelo. Mesmo assim, não são em todos esses filmes que ela aparece como personagem principal.

Para o caso do(s) feminino(s) no filme de Walter Hugo Khouri optou-se pela análise do filme *Palácio dos Anjos* (1970). O foco, aqui, não será centrado somente na personagem Ana, mas na conjuntura das personagens femininas do filme. A escolha partiu diante da hipótese de que é possível fazer articulações com outros filmes de Khouri, tanto com *A Noite Vazia* (1964), o filme mais comentado do cineasta, como pelos filmes posteriores. A linha que tece a escrita é a que lê a obra a partir de um ponto inicial – as mulheres nos filmes de Khouri – abrindo, por conseguinte, para as conexões possíveis de articulação.

Nessa rede de conexões observou-se, diante da conjuntura contextual da época e da cosmologia do cinema de Walter Hugo Khouri, o feixe cinema-mulheres-erótico. A sexualidade como uma categoria que coagula um período no cinema brasileiro, como a chamada pornochanchada, principalmente por volta dos anos 1970 e 1980, momento pelo qual há também uma intensificação da “estética publicitária” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015), nos âmbitos das relações comerciais “globais” em que os corpos das mulheres são frequentemente

² No filme *Eros, o Deus do Amor* (1981) são três personagens com o nome de Ana.

usados para o desejo de consumo, como vemos no vídeo de Agnès Varda, “*Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe*” (1975). De tal modo, intensificam-se as criações das *stars* pelo cinema americano, dizendo mais precisamente, o cinema Hollywoodiano.

Outra coagulação que se forma no feixe cinema-mulheres-erótico é o estreitamento dos filmes de Khouri com o cinema japonês. Contudo, ressalva-se que aqui se está longe de argumentar que o cinema de Khouri são cópias; antes, trata-se de possíveis relações de um modo de olhar-cinematográfico para os aspectos eróticos e das relações humanas diante das sexualidades e dos desejos, de subjetividades construídas pela força desejo-procura que pode levar ao abismo-morte. Esta, por sua vez, vista como uma perda de potência da pluralidade dos desejos.

I.II Ana Carolina Teixeira Soares

Até que ponto a questão estética, além de política, é também atrelada às emoções das mulheres envolvidas na produção filmica?

Ana MariaVeiga, 2017

Ana Carolina, como é mais conhecida, cineasta com trajetória de sete longas-metragens, inicia seu trabalho na produção cinematográfica no final da década de 1960, sendo seus marcos iniciais o curta-metragem *Lavra-dor* (1968), em coprodução com Paulo Rufino, e dirigido por este; o trabalho de continuísta no filme *As amorosas* (1968), de Walter Hugo Khouri, e o curta-metragem de gênero documental *Indústria* (1968). No mesmo período, toca percussão no grupo de música renascentista e barroca *Musikantiga*.

Filha de mãe imigrante portuguesa e pai imigrante espanhol – segundo ela, uma família galega anarquista –, Ana Carolina estudou em um colégio alemão em São Paulo. Formou-se fisioterapeuta, especializada em tratamentos de autistas, pessoas com paralisia cerebral e Síndrome de Down, pela USP (Universidade de São Paulo). Engajada em movimentos políticos, iniciou estudos em Ciência Sociais, mas afastou-se em 1967, transferindo-se para a Escola Superior de Cinema.

O marco de sua filmografia é o primeiro longa-metragem *Mar de Rosas* (1977/1978). Se, por um lado, o surrealismo de Luis Bruñel (1900- 1983) – nascido em Calanda, município da Espanha na província de Teruel – é tido como referência para entender sua linguagem cinematográfica. Por outro, em entrevista à FGV CPDOC, Ana Carolina afirma que a morte, o sangue e o amor eram temas familiares de mesa, onde “o grande jantar era quando alguém foi morto por facadas [...]” (SOARES, 2015). Diz, ainda, não sentir apego pelos comentários

críticos que aproximam seu cinema com o de Luis Buñuel, assim como tem recusa para um olhar restrito de seus filmes cuja rotulação os limita como cinema feminista.

Mar de Rosas é o primeiro filme da trilogia, seguido por *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Nesta trilogia, segundo Rosana Cássia Kamita (2017), há um fio condutor que liga as três narrativas, que é o elemento feminino. São filmes nos quais a cineasta destaca as relações de poder na sociedade. As protagonistas são apresentadas por Ana Carolina de maneira a terem visibilidade. A história transcorre a partir delas, em torno delas. As narrativas representam um questionamento, uma reflexão acerca da condição feminina. Nesse caso, portanto, argumenta Kamita (2017) temos os dois lados da câmera, tanto feminino quanto o feminista.

Por conta do regime militar, muito das narrativas dos movimentos feministas no Brasil durante o final da década de 1960 foram eclipsados historicamente. Ganhariam força, novamente, entre os anos 1970 e 1980. No entanto, reportagens e notícias de jornais mostram como o discurso feminista estava no vocabulário de discussões culturais e especialmente no cinema. Tanto que, desde *Mar de Rosas*, os filmes de Ana Carolina foram categorizados como feministas. A cineasta recusou muitas vezes esta qualificação, muito por conta das limitações que poderiam carregar analiticamente. Em uma entrevista de 1984 ela reconhece que seu filme “é feminista no sentido de poder vir contribuir para maior participação da mulher, mas não no sentido militante.” (SOARES, 1984, s/página). Afirma que não é uma autora realista, mas faz mais um trabalho do imaginário, que tem a ver com a fantasia, o inconsciente e a literatura. O lado feminino, sendo assim, aparece pelo fato dela ser mulher. Contudo, isto não é, nem deve ser, fator limitante.

Sempre se recorre ao seu cinema, entretanto, quando se trata de feminismo e/ou feminino no cinema brasileiro. Ana Maria Veiga (2017) destaca as cineastas Tereza Trautman e Ana Carolina, apesar de terem estilos e linguagem cinematográfica distintos, apresentam características comuns justamente pelo contexto de produção, por serem mulheres cineastas sob ditaduras, e de colocarem em evidência “personagens mulheres e questões diretamente ligadas às assimetrias de gênero” (VEIGA, 2017, p. 77).

A partir dos anos 1970, foram recorrentes conferências e matérias que tinham como título “Cinema de Mulheres”. Em diversas entrevistas, durante esse período, Ana Carolina afirmava que não havia diferenças, por ser mulher, em produzir filmes. Contudo, seu discurso começa a mudar em meados dos anos 1980, até que mais recentemente, numa entrevista concedida em 2015 para a FGV CPDOC (SOARES, 2015), diz ser um “filhote do Cinema Novo”, apesar de que não fazia parte, por ser paulista e porque cinema era coisa de homem.

Apesar da não intenção de Ana Carolina de fazer filmes militantes, a atriz Norma Bengell diz que, quando havia voltado da França para o Brasil, tinha vontade de filmar com uma cineasta mulher por conta de suas aproximações com o feminismo francês e, ao atuar em *Mar de Rosas*, afirma que desempenhava sua atuação no filme como feminista.

A noção de que “cinema era coisa de homem” foi aludida por cineastas e feministas, principalmente na década de 1970, como Laura Mulvey que acusava o modo do olhar masculino dominante sobre as mulheres no cinema e a construção do imaginário do feminino na época. Agnès Varda, no curta-metragem *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe* (1975), aponta diretamente como as mulheres e seus corpos eram erotizados para fins de consumo e à publicidade pelos homens. Molly Haskell mostrou uma série de filmes em que as mulheres eram estupradas.

Rosana Cássia Kamita (2017) sublinha o argumento de Gilda Abreu de que historicamente, nos primeiros filmes brasileiros, a representação feminina levada às telas é a da mãe, boa esposa, mulher apaixonada, todas muito próximas dos estereótipos de comportamento da moral tradicionalista na época. Por mais que a partir dos anos 1970 tenha se ampliado a participação feminina no cinema, apenas posteriormente surgiram cineastas com propostas de trabalhar com a representação feminina de modo crítico e reflexivo. A representação da mulher no cinema quase sempre acompanhou as mudanças na sociedade. A partir da década de 1970, podem-se notar mudanças na representação da mulher nos filmes produzidos, especialmente em filmes dirigidos por mulheres, como reflexos das mudanças na condição feminina na sociedade (ALVES; DINIZ; SILVA, 2011).

Especificamente nos anos 1970, algumas das principais características dos movimentos feministas, afirma Marcella Greco Araújo (2015), foram a constatação de que os problemas enfrentados pelas mulheres possuíam raízes sociais e, portanto, exigiam mudanças coletivas. Já numa segunda onda, surge a máxima dos movimentos, “o pessoal é político”, e o homem, de um modo geral, é um inimigo que deve ser combatido. Isto num contexto em que casamento era tido como a principal meta das mulheres, sendo que, nos longas brasileiros de ficção produzidos até então, o sucesso das mulheres era medido com base no sucesso de seus casamentos. As personagens femininas frequentemente orbitavam em redor de algum personagem masculino, provedor da ação responsável pelo caminhar da narrativa (ARAÚJO, 2015, p. 41).

Cabe ressaltar, igualmente, os dados enfatizados por Araújo (2015), que diz que foi a partir da década de 1970 que, com o advento e a divulgação de métodos anticoncepcionais, a mulher pôde ter mais conhecimento de seu corpo e controle de sua reprodução. O sexo, mais

do que nunca, já não se restringia apenas à finalidade reprodutiva, e várias mulheres passaram a conhecer o prazer do ato sexual.

Em 1973, Tereza Trautman tenta lançar o longa *Os homens que eu tive*, que trata, de certa forma, da liberação sexual feminina. Censurado, foi lançado somente em 1980 com o título *Os homens e eu*. Personagens femininas também ganham destaque nos longas *Feminino plural* (1976), de Vera Figueiredo, e *Marcados para viver* (1976), de Maria do Rosário. Em 1977, o longa-metragem de Ana Carolina, *Mar de Rosas*, ficou em cartaz durante meses e fez grande sucesso na época.

Pouco se pretende, aqui, defender e querer provar que a filmografia de Ana Carolina seja feminista. Todavia, as mulheres são as protagonistas de seus primeiros filmes, e há condensamento, em sua trilogia, dos desejos femininos, que transcorrem nas relações de poder. As aproximações analíticas da pesquisa chegaram mais próximas à percepção de um estilo barroco no cinema de Ana Carolina. Apreendeu-se, sobretudo, o barroco nos filmes de Ana Carolina através dos contrastes, distorções, movimentos dos planos através do drama e da tensão, movimento e desequilíbrio dentro de um espírito da teatralidade. Igualmente, desestabilização da representação, transgressão do imaginário e instabilidade da lógica binária.

Sexo, poder e dor aparecem nos quadros da pintora Artemísia Gentileschi, assim como surgem nos filmes de Ana Carolina. Não obstante, nos filmes de Ana Carolina há humor carregado de sarcasmo. Um humor que desconforta a tirania. Torção. Os desejos femininos intensificados, acalorados, a florados diante das contenções. Percorrendo pela análise do filme *Das Tripas Coração* (1982), que conta o fechamento de um colégio feminino por um interventor, em seu sonho o imaginário sobre as mulheres se desenvolve. Apesar do tema, preocupou-se com um olhar para as formas da linguagem cinematográfica da cineasta. Tal estudo caminhou para o entendimento de que os filmes de Ana Carolina são marcados por seu estilo próprio barroco, diferenciando-se nos modos de como lidar com o tempo-espaço nos filmes e em oposição, praticamente, aos filmes de Walter Hugo Khouri – diferenças que serão mais bem descritas adiante.

II. ENTRE KHOURI E ANA CAROLINA: DO *PALÁCIO DOS ANJOS* AO *DAS TRIPAS CORAÇÃO*

II.I O Palácio dos Anjos (1970)

O filme *O Palácio dos Anjos* (1970) é o décimo filme dirigido por Walter Hugo Khouri. É uma coprodução entre Brasil e França (Les Films Number One – Paris), da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e em parceria com a Metro Goldwyn Mayer (MGM). Um dos poucos filmes de Khouri onde há relativamente muitas atrizes e atores. Sendo também posterior ao filme *Noite Vazia* (1964), considerado a máxima do diretor por muitos críticos, é também o filme pelo qual o diretor afirmou ser o verdadeiro início de sua carreira, onde encontrou seu “tom” ou, pode-se dizer, seu estilo. Em 1969, Khouri considerava os filmes *Noite Vazia* (1964), *Corpo Ardente* (1967) e *As amorosas* (1969) como um único filme.

O fato de ter mais personagens na narrativa é significativo para a análise do estilo de Walter Hugo Khouri, que prefere trabalhar com poucos atores. Os filmes em que há um maior número de personagens possibilitam melhor análise no âmbito social, como no filme *As amorosas*. Para uma análise com foco sobre o(s) feminino(s) nos filmes de Khouri, optou-se pelo décimo filme do diretor, por ser um dos filmes em que há mais personagens femininos, as mulheres são protagonistas e a narrativa caminha em torno das vidas delas.

Produzido na década de 1970, o filme foi censurado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, cuja justificativa foi feita com base no fato de o filme explorar cenas deprimentes, vícios, anomalias e perversões capazes de induzir aos maus costumes ou práticas de crimes, assim como conter cenas imorais, frases maliciosas e gestos irreverentes que ofendem os princípios da sã moral (SILVA, 1964). Prostituição feminina. Mulheres que trabalham com a prostituição como meio de alcançar seus desejos é a centralidade da diegese.

Olhos marcados e bem delineados. Walter Hugo Khouri inicia o longa-metragem pelos créditos juntamente com a filmagem de pinturas de Sonya Grassman (1933-1997) em que os corpos e rostos, a expressão das figuras femininas, são focalizadas em planos fechados, marca do diretor que cria em seus filmes composições das expressões e intimidade dos olhos, carregados de mistério, e que se abrem para múltiplas interpretações quando isoladas no plano.



Rosto inclinado para baixo, sombras azuis iluminando as pálpebras dos olhos e um trago no cigarro, é Bárbara (Geneviève Grad) na baldeação. Caminha entre os carros e, subitamente, um rosto de óculos azuis dentro de um carro aparece com olhar em direção à Bárbara. A sirene de um navio toca, despertando a atenção de Bárbara, que se coloca com um olhar distante à procura. Um olhar que estará sempre presente na narrativa, num tempo repetitivo e circular.



Bárbara é a protagonista da narrativa. Num *travelling*, no interior do apartamento onde mora, ela se prepara para a entrevista de emprego e faz o café da manhã também para as duas colegas, com quem divide o apartamento, e Mariazinha (Rossana Ghessa). As três trabalham de datilógrafas num mesmo escritório de companhia de investimentos e estão insatisfeitas de sua condição social, pois os valores dos salários são baixos. Bárbara tem uma posição de

secretária do dono da companhia, Ricardo (Luc Merenda). Diplomada nos estudos de artes, segue com desilusões e insatisfações pelo emprego de secretária.

Seu comportamento muito se assemelha às características de “cínico e grosseiro combinado com constante angústia”, qualificação que Renato Pucci Jr. (2001, p. 20) dá ao personagem Marcelo, que está em dez filmes de Khouri. Conforme o crítico, a partir do filme *Corpo Ardente* (1967), a cada vez que os focos narrativos dos filmes incidem sobre as mulheres, o personagem Marcelo não está presente. Khouri teria criado personagens diversificadas e narrativas autônomas ao tratar do universo feminino, porém as histórias giram em torno do personagem masculino, Marcelo. Sendo assim, uma das perguntas diante desse argumento é se a protagonista do filme *O Palácio dos Anjos* seria um personagem masculino.

Bárbara chega atrasada num dia de trabalho por conta da entrevista de emprego, publicada no jornal, em que ganharia quinhentos cruzeiros por dia ou mais. Ela acorda Mariazinha para falar a Ricardo que foi ao dentista, mas Mariazinha volta a dormir. Quando chega ao serviço, Bárbara é constrangida por Ricardo (Luc Merenda) diante da reunião. Mas, logo em seguida, sugere um jantar à noite para reconciliação. O convite ao jantar é um pretexto para tentar transar com Bárbara. Ela aceita o convite sabendo das intenções, pois o fato do gerente ter relações sexuais com suas funcionárias é visto como algo corriqueiro por todos. Depois do jantar, Bárbara fica observando o quadro pendurado na parede da casa de Ricardo. No sofá, recusa-se de transar com Ricardo e aceita somente na condição de uma pintura que está na sala. Ao recusar tal condição, Ricardo tenta forçar o ato sexual. Assediada, Bárbara foge.

Voltando para casa sozinha, a pé e descalças. Aproxima um carro que buzina e oferece uma carona. É Rose (Joana Fomm). Ao aceitar a carona, Bárbara e Rose conversam sobre suas vidas, suas profissões e a noite passada. Rose, ao falar sobre sua noite, o plano focaliza, como câmera subjetiva, o olhar de Bárbara para as pernas de Rose. Os corpos das mulheres e o modo como são *performadas* são sempre parâmetro de apreciação sobre os tipos de mulheres. Nos filmes de Khouri há uma nítida separação entre o que seria uma mulher “vagabunda, ‘essas por aí’, vulgar” de uma mulher “cult e séria”. Isto é visto desde *Noite Vazia*.



Rose questiona se Bárbara trabalha de dia ou de noite, e o quanto ganha. A passagem do carro é o momento de transição, a ligação para o que será o “Palácio dos Anjos”. Será o marco para o início da mudança de vida de Bárbara, Ana Lúcia e Mariazinha. Interessa aqui ressaltar que, durante a conversa no carro, em nenhum momento se fala ou questiona sobre relações familiares, casamento ou marido, restringindo-se, predominantemente, os assuntos ao trabalho. Do mesmo modo que em nenhum momento se fala sobre dependência de marido e/ou familiares para pagar contas.

Rose: É muito indiscreto perguntar o quanto você ganha?

Bárbara: tirando uns descontos, uns 800 mil.³

Rose: Só? E dá para você sobreviver?

Bárbara: Bom, fome eu não passo.⁴

Rose é uma prostituta de luxo e convida Bárbara para trabalhar junto com ela, com a possibilidade de ganhar dez vezes mais. Sua fala e seus argumentos se assemelham aos discursos da prostituta Cristina (Odete Lara) do filme *Noite Vazia*. Ambas tendem a valorizar seus trabalhos como superiores. São diferentes, pois não transam como qualquer homem, somente com ricos, com aqueles que podem pagar bem.

Ao ser recusada a proposta, Rose responde: “pelo jeito você está pensando que é ser uma vagabunda de rua. Não é nada disso. É um negócio fino, discreto”. Neste momento, a conversa entre Bárbara e Rose traz uma série de elementos que se desdobram no imo do filme, relacionado às subjetividades das mulheres, como, por exemplo, a relação das diferenças sociais e os espaços em que as mulheres ocupam na sociedade. Rose termina sua fala com “No fim você vai acabar dormindo com um monte de caras para nada. Eles te usam,

³ Moeda: Cruzeiro.

⁴ Todas as citações que são falas de personagens, nesta seção se referem ao filme *O Palácio dos Anjos*, de 1970.

e pronto. Quando você for ver, você está velha e pobre e tem que continuar trabalhando até morrer. E aí...”. Bárbara interrompe a fala, despede-se e sai do carro.

Em outro plano, chegando ao apartamento, Ana Lúcia (Adriana Prieto) abre as portas para Bárbara. Ana comenta sobre as brigas familiares e sua saída de casa, pergunta se ela pode ficar por uns dias no apartamento de Bárbara e Mariazinha. No quarto, as três deitam na cama e Ana fala sobre sua saída do escritório. Bárbara, em seguida, diz que já arrumou outro emprego para ela, o de prostituta. Ela não usa esse termo. Em nenhum momento da narrativa é falado os termos prostituição ou prostituta.

Ao comentarem sobre o trabalho, questionam sobre a habilidade ou a necessidade de se prostituir como não ter outra possibilidade e/ou escolha. Ana Lúcia chega a comentar que ela não tem vocação para isso. Mariazinha rebate dizendo: “é a vida que obriga essas coitadas” a trabalharem nisso. Bárbara diz que, para Rose se dá o contrário, que toda mulher tem vocação, mas resiste. Em seguida, as três pensam na possibilidade de trabalhar, justamente por conta do dinheiro, na esperança de serem independentes financeiramente. Cabe ressaltar a fala de Bárbara: “[...] e se elas ganham 500 [por dia] nós podemos ganhar mais. Elas são umas grossas, mal pintadas, completamente burras. Burras mesmo. E aqui só tem uma burra. A burra é você [apontando para Mariazinha], mas com um bumbum assim...”.

No decorrer do filme há uma série de elementos que atravessam os discursos e as cenas que apontam na identificação do “ser mulher” em suas diferenciações. É importante ressaltar que o filme trata de mulheres brancas, de classe média baixa e pobre, mas que buscam melhores condições de vida e autonomia.

Em seguida, Bárbara se aproxima de Ana, numa relação próxima e íntima, em que a troca de olhares elucida sedução entre ambas. No decorrer do filme, as relações homossexuais tornam-se mais explícitas. No entanto, diferente do que ocorre em *Noite Vazia*, as mulheres não são obrigadas a transarem por solicitação dos homens, como forma de excitação. Elas se relacionam entre si por seus próprios desejos.



No café da manhã, Ana Lúcia conta sobre o conflito familiar, seus pais e o irmão querem que ela volte e trabalhe de caixa no comércio de seu pai, mas ela não quer e recusa por considerar uma “fossa”. Briga com todos e resolve sair da casa, porém tem medo que a mãe morra por conta da pressão. Outro ponto da conversa no café da manhã é quando Bárbara menciona a mãe de Mariazinha e a considera uma coitada. Segundo Bárbara, a mãe de Mariazinha mora numa cidade pequena do interior e não sai de casa por vergonha da filha que “deu para tudo que é lugar”. Mariazinha questiona, mas a conversa termina. A mãe da Mariazinha aparecerá somente no final do filme, sendo um dos momentos de contrastes dos cenários retratando as diferenças das condições sociais.

No escritório, ao defrontar Ricardo novamente, Bárbara é demitida. Em nenhum momento demonstra fragilidade em sua expressão diante de Ricardo. Este, ao confrontá-la dizendo que acha “absurdo uma mulher ir na casa de um homem e bancar a virtuosa”, considera uma ofensa a postura de Bárbara. Ela, numa postura mais fria e constante com poucas palavras, sugere que ele deve ir a um psicanalista e contesta por ter que escutar lição de moral. Em seguida à demissão de Bárbara, o plano retorna para o plano inicial do filme, do seu olhar distante em direção ao navio. O primeiro ciclo do filme fecha-se.



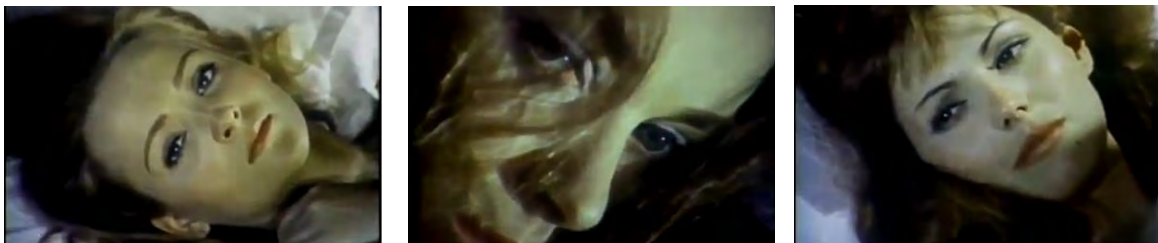
Ser mulher, autonomia-trabalho, existências. Bárbara, Ana Lúcia e Mariazinha visitam o local onde Rose trabalha. Ao observarem como funciona o prostíbulo de Rose, decidem ter o próprio prostíbulo de luxo no apartamento para ter menos exposição de seus corpos ao público. As três aceitam esse trabalho com a esperança de ter uma vida segura, financeiramente, e tranquila. O projeto tem êxito, mas as três mulheres enfrentam conflitos pessoais. Bárbara tem o desejo constante de exibir aos homens e principalmente a Ricardo o seu poder econômico e os valores simbólicos de status social. É uma das personagens que podemos chamar, de certo modo, de *Khouriano*, no sentido que está sempre à procura. Mesmo após conseguir condições financeiras estáveis, há algo que é transcendente e ainda não alcançável.

Na manhã seguinte, após a visita ao prostíbulo de Rose, Bárbara dá início ao seu projeto de trabalhar com a prostituição dentro do apartamento. Acorda Ana para que ela tire cópias do arquivo da companhia de Ricardo em que há dados sobre os homens mais ricos do

país. Nota-se que a possibilidade de enriquecer está circunscrita ao âmbito masculino. Assim como em outros filmes de Khouri, há uma relação direta e implícita entre homem-dinheiro, tal como a permanência de uma relação de poder dos homens sobre as mulheres. No caso do filme *O Palácio dos Anjos*, a possibilidade que se abre para Ana, Bárbara e Mariazinha receberem um salário alto, está na dependência de que as pessoas ricas, homens, paguem-nas.



No primeiro atendimento, com Luis Roberto, não há, em nenhum momento, filmagem de cenas de sexo. Khouri filma a expressão de Bárbara, que não sente nenhum prazer. A relação é fria e racional, como qualquer outro trabalho burocrático. O primeiro pagamento não é previsto pelo Luis Roberto, mas é solicitado como um pedido de favor. Cheque assinado e entregue nas mãos de Bárbara, Seu olhar volta ao navio. Como um ciclo menor, Khouri faz da cosmologia de Bárbara um tempo circular em que a sequência termina em seu ponto inicial. Como argumentando por Pucci Jr. (2001, p. 183) na análise do filme *As amorosas*, tudo sintetizado no formato circular que, mais uma vez, assume a narrativa.



Ana, Bárbara e Mariazinha têm expressões semelhantes durante a transa, sem demonstração de prazer na relação sexual. Elas administram a prostituição como uma empresa; inicialmente, a sala passa a ser o escritório. No entanto, de uma sala de escritório, Bárbara a transforma no *Palácio dos Anjos*. Modifica a decoração do apartamento, os móveis, pintura das paredes, utiliza-se de tecnologias para exibir exuberância. Estética de poder não somente para

um feito de desejo pessoal, mas também de distinção e direcionada ao olhar masculino. Os contrastes das expressões entre a relação sexual aparecem no momento em que as três estão juntas, somente entre elas, com a sensação da satisfação de independência financeira.

As tensões começam a aparecer. Através da trilha sonora de Rogério Duprat, a sequência dos planos do apartamento Palácio dos Anjos cria drama. Se até então as cenas de atendimento tinham o aspecto mais frio, relativamente neutro, e apático dado às expressividades das mulheres, a zona de tensão é criada pela passagem de divertimento entre Ana, Bárbara e Mariazinha, dançando com música de Lanny Gornin, reproduzida pela vitrola nova comprada, seguindo na mesma trilha com planos em que elas estão decorando o apartamento, para sons de notas graves que se misturam com a sirene de navios, criando um ambiente distinto para a prostituição. Khouri fecha um tempo e, em seguida, abre para outro ciclo.

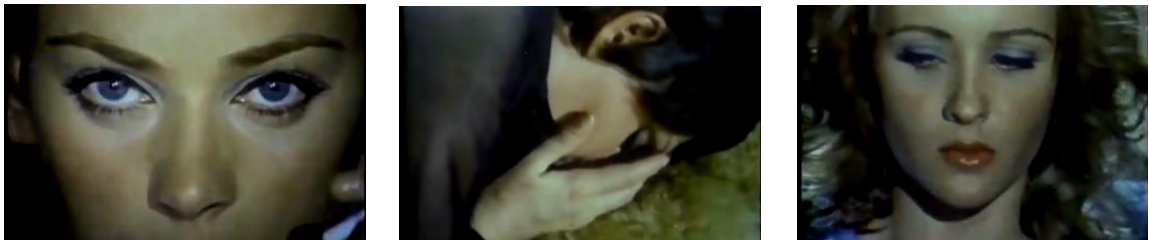
Instaurado o Palácio dos Anjos, dá-se o ápice do êxtase. Bárbara recebe Ricardo em seu palácio, transa com ele e recusa o pagamento como modo de mostrar superioridade diante dele, da não necessidade de seu dinheiro. Isto leva Ricardo a vê-la como igual e inteligente. Assim se cria uma relação de parceria entre eles, em troca do quadro da sala de Ricardo. O acordo é de as três mulheres transarem com o embaixador de Senegal (Zózimo Bulbul) que estaria “procurando aplicação de um dinheiro enorme. A ficha diz que ele é louco por mulheres.” A chegada do embaixador se passa em língua francesa – não há tradução na dublagem. Mariazinha demonstra não desejar transar com o embaixador, e o plano seguinte narra outra relação de assédio, como visto entre Ricardo e Bárbara.



Numa sequência breve, Bárbara entra no escritório de Ricardo não mais como secretária, mas como sócia da Companhia. Muda-se o plano, abrem-se as portas do Palácio. Ana, no centro do plano, e Bárbara vestida com roupas masculinas. Ambas trocam afetos.



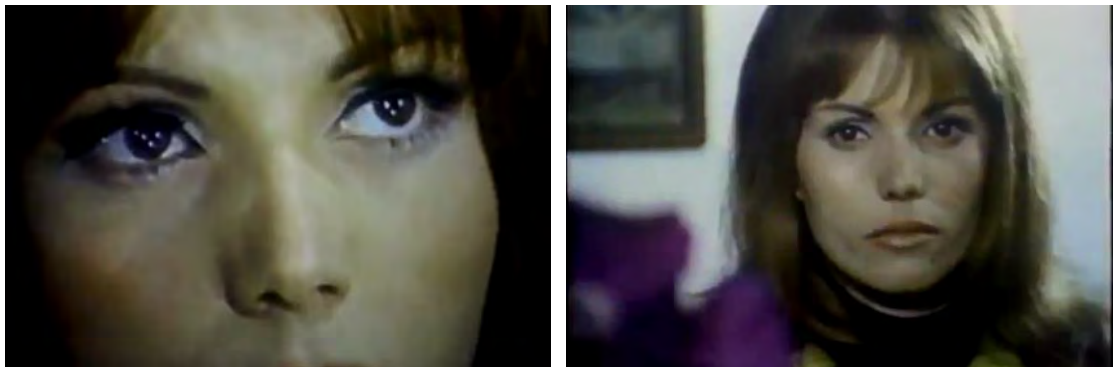
Elas se beijam; Mariazinha masturba-se sob um véu preto. O prazer sexual é corporificado por elas mesmas e não pelas relações sexuais com os homens. Contudo, durante a masturbação de Mariazinha advém outros pêsames, cujas falas de sofrimento aparecem em *off*, e Mariazinha desaba em choro. Bárbara observa a masturbação de Mariazinha com um olhar ímpio, diferente de Ana, que olha inicialmente com afeição ao prazer alheio, e, na sequência, fecha os olhos com certo compadecimento pela dor de Mariazinha.



Bárbara recebe visita de Dorothy (Norma Bengell), esposa de um dos clientes, Carlos Eduardo (John Herbert), que tem curiosidade de conhecer o Palácio, pois seu marido tem comentado muito sobre o lugar. O despertar de seu interesse se deu pela foto que havia visto que lhe lembrou uma pessoa que conheceu, Bárbara. Somente através dos olhares e o retorno das cenas iniciais do filme, de Bárbara olhando para o navio, é que se percebe que as duas já se conheciam e já tinham relacionamento. Não há diálogo sobre a história da relação entre as duas, a comunicação é estritamente pela imagem, entre os olhares. Dorothy aparece nua na cama de Bárbara, o que faz supor que elas transaram. Presenteia Bárbara com roupas. Ainda assim, ela pouco aparenta se importar ou demonstrar afeto à Dorothy. Esta aparece em constantes olhares profundos e melancólicos.



Corte de plano, uma luz acende na direção do rosto de Mariazinha. O homem lhe entrega uma venda para cobrir os olhos. Liga uma televisão, arruma a câmera cinematográfica, retira a roupa e força Mariazinha a transar com ele de olhos vendados e sendo filmada. Mariazinha se recusa ao ato sexual. Ela foge do quarto, aflita. Bárbara tenta consolá-la pelo fato de o homem já ter pagado, e Mariazinha responde que pouco interessa o dinheiro. Ela não quer. Bárbara entra no quarto, coloca as vendas e transa. Mariazinha abre lentamente a porta do quarto para observar, Bárbara ri das filmagens. Mariazinha corre ao banheiro e vomita. Após o desmaio, volta para a cidade do interior, para a casa de sua mãe.



Bárbara leva, de carro, Mariazinha até a casa da mãe. Estas não falam. Há um monólogo em que Bárbara explica a situação de Mariazinha. Isto se dá em conjunto a planos focados nos rostos das personagens. O silêncio materno é argumentado por Ann Kaplan (1995) como ausência e marginalidade reservada à mãe no patriarcado. Conforme a mesma, as narrativas audiovisuais dirigidas pelos homens valorizam mulheres que se subordinam e obedecem às normas. O custo da independência feminina é quase sempre a degradação moral ou algum outro castigo, com a morte ou a solidão, “já que, devido ao sistema machista em que está encerrada, ela tem que ser punida por sua resistência aos códigos estabelecidos para as mulheres” (KAPLAN, 1995, p. 242).

O ciclo se fecha remetendo ao início. Planos do começo do filme retornam, mas agora com continuidade. Na baldeação, Bárbara apaga seu cigarro e entra no carro onde que está Dorothy com seus óculos azuis. Sozinhas no litoral, a voz de Bárbara aparece em *off*,

queixando-se sobre seu destino e onde chegou. Dorothy a abraça e diz que Bárbara está num ciclo vicioso que precisa sair. Dentro de uma casa, Bárbara pergunta a Dorothy se conhece uma mulher chamada Patrícia. Dorothy responde que a conhece e, ao sentir ciúmes, agride Bárbara física e verbalmente pela suposição de que ela tenha se relacionado com Patrícia.



Ana Lucia tem divergências em relação aos gastos de Bárbara e abandona o *Palácio do Anjos*. Bárbara entrega o dinheiro de Ana que, com ele, procura alugar outro lugar para estabelecer algo próprio. Bárbara permanece no palácio em busca de outras mulheres para trabalhar com ela, com seu olhar sério, frio e calculado. Ana expressa outra sensibilidade. Ao abrir as janelas com o olhar para o céu e um leve sorriso na lateral da boca, evidencia singela nota de prazer.



Quando Khouri produz *O Palácio dos Anjos* (1970), o filme é visto como uma possibilidade de encerramento de um ciclo para Ida Laura (1970, s/página). Esta afirma que a película afasta-se um pouco dos planos existencial e filosófico que eram constantes nas realizações

anteriores. No caso, o aspecto econômico e o processo social dos centros urbanos tornam-se mais expressivos. Vale ressaltar como Ida Laura analisa o aspecto das mulheres no filme:

A nosso ver, a atitude das moças poderia ser tirada da vida real: em um mundo tecnológico, a existência adensa-se cada vez mais superficial: *a mulher torna-se fria e calculista* e reagindo, não mais como peça passiva da engrenagem, toma providências concretas; o sentimentalismo que ainda envolve a prostituição, considerada sob ângulos emocionais ou como resultado único de problemas psicológicos, é substituído ou agregado a outras considerações mais diretas. As personalidades jovens escolhem às vezes as posições mais agressivas ao meio, não como frustração ou vingança, mas como resultado de um raciocínio lógico e imediatista. (Idem, *ibidem*).

Ida Laura argumenta que há falha na linha verídica, no plano real, no andamento do filme, que se salva, em parte, pela aproximação com o simbólico, prenunciando assim uma provável renovação. Tais percepções de mudanças nos filmes de Khouri também acontecem com o filme *O Desejo* (1975), ressaltando a atuação da atriz Lilian Lemmertz, feita por Pola Vartuck (1975, p. 26). Segundo Vartuck, esse filme é uma súpula de todos os filmes anteriores, mas dá um passo além (passo que Vartuck não deixa explícito em seu texto), assinalando que o filme pode marcar uma nova etapa de Khouri. Interessante observar, pelos dados jornalísticos da época, que com o lançamento dos filmes de Khouri havia uma sensação, por parte crítica, de haver mudanças em seus filmes, o que é um contraponto ao argumento de que seus filmes sempre se repetem.

Por outro lado, Novais Teixeira (1970) considera o pior filme feito por Khouri até então. Vulgaridade e consternação são as duas categorias que o crítico usa ao analisar *O Palácio dos Anjos*. Segundo Teixeira (1970, p. 11):

[...] de tanta vulgaridade e dum pirante tão de tráfico de luxo como as que se veem, não no interior das boates, porque é proibido, mas como se mostram de chamariz à clientela nas vitrines de Pigalle, “Le Quartier Canaille” de Paris. Todavia, o cineasta, para melhor vender o seu peixe, puxa um pouco a crítica social, como se toda essa porcaria fosse particularidade exclusiva dos viciosos de seu país. O filme que hoje foi projetado em Cannes envolve infelizmente o nome do Brasil, Daí o estado de tristeza e consternação em que ele nos deixou.

Na mesma página do jornal aparece a informação de Cannes, afirmando que o filme dividiu opiniões, não por sua realização, mas pelo tema, “audaz, erótico e cínico”, em que parte do público considerou uma “moralidade duvidosa”(Idem, *ibidem*). Khouri se manifesta diante das controvérsias dizendo que seu filme teve o mérito de sacudir Cannes “ao afastar da monotonia do tema de contestação”. Nas palavras de Khouri (Idem, *ibidem*): “o caso que apresento e que se inspira na realidade não é exclusivamente brasileiro, mas tem analogias em todo o mundo. Vimos neste festival coisas muito mais violentas e, em meu caso, nada há que

possa ser considerado vulgar.” Afirma estar satisfeito por ter gerado polêmica e poder dizer na imprensa o que há muito tempo desejava, “umas delas é a colonização cultural que a crítica europeia exerce sobre o cinema brasileiro e a ditadura de gosto que parte dessa crítica quer impor a todos” (Idem, *ibidem*).

Renato Pucci Jr. (2000) argumenta que ao mencionar os filmes de Walter Hugo Khouri vem uma grande quantidade de figuras femininas. Contudo, a crítica jornalística põe em primeiro plano a figura de Marcelo. Esquece-se dos catorze filmes, dos vinte e quatro longas de Khouri, em que a figura do Marcelo não está presente. Pucci Jr., em outro artigo (PUCCI Jr., 2000), diferente do que defende em seu livro *O equilíbrio das estrelas* (2001), ilumina sua atenção para os filmes em que as mulheres são as protagonistas. O ponto importante, que vale ressaltar, são os questionamentos do crítico: “qual é o espírito com que as narrações dos filmes de Khouri introduzem as personagens femininas? Seriam elas somente objetos sexuais, não só dos homens, como também dos próprios filmes? Ou existe algo mais além disso.” (PUCCI Jr., 2000, p. 333).

Não obstante isso, Pucci Jr. sublinha a presença da figura Ana em vários filmes, mais precisamente em onze filmes, assim como aparece em dez filmes a figura de Marcelo. Argumenta que há uma tipologia feminina da qual as figuras Anas são apenas um primeiro grupo. Outro segmento dessa tipologia seria o que chama de “mulheres caracterizadas por certa corrupção: via de regras são as prostitutas, mas há ainda a vedete de TV em *As Amorasas*, a adolescente comunista de *O último êxtase*, as ambiciosas em geral.” (PUCCI Jr., 2000, p. 335). Neste aspecto, podemos considerar que o filme *O Palácio dos Anjos* estaria nesta categoria.

O terceiro tipo classificado por Pucci Jr. é do que chama de “mulheres superiores”, considerando o exemplo mais significativo a “mãe de Marcelo, em *Eros*, apresentada como uma criatura quase sobrenatural, pairando sobre o mundo” (Idem, *ibidem*). Essas mulheres, segundo o autor, julgam que o amor não é a solução para nada e pouca ou nenhuma atenção concedem à posição social. O quarto tipo, que mescla os tipos anteriores, seria a mulher que visa casamento, filhos, segurança, e são capazes de suportar qualquer coisa, desde que esses objetivos sejam atingidos.

Essa tipologia é, no entanto, questionada. Thalita Ramalho (2013), que analisa dois filmes de Khouri – *O corpo ardente* (1966) e *As amorasas* (1968) –, pesquisando acerca da memória da representação das mulheres nestes dois longas-metragens, diz que, diferente do argumento de que os filmes de Walter Hugo Khouri se distanciam da realidade brasileira, o

filme, de modo geral, não é somente como uma mídia em que a sociedade é mostrada; mais que isso, é também encenada, um lugar de produção de sentidos e diálogo com o imaginário social e as condições sócio-históricas de sua produção.

Para tanto, Ramalho parte do princípio da materialização da memória pelo cinema, sendo este uma mídia que constrói sentidos e o imaginário social; uma relação de diálogo entre mídia e sociedade de modo que os filmes tanto influenciam quanto são influenciados pelas práticas socioculturais. Neste sentido, busca construir, através dos dois filmes de Khouri, uma memória social das mulheres da década de 1960.

Ao analisar o que seria essa memória social das mulheres, Ramalho pontua uma perspectiva distinta da de Pucci Jr., argumentando que Khouri colocou as mulheres em diversos papéis, de prostitutas à burguesas intelectualizadas, sempre com uma presença de cena muito forte e uma complexidade na composição das personagens. Ao contrário disso, Renato Pucci Jr. afirma que, nos filmes em que há a figura de Marcelo, as mulheres tendem a ser jogadas para segundo plano. Pois, segundo ele, Marcelo “é amante de todas e de nenhuma, por isso as mulheres que ficaram para trás são apenas sombras, não seres presente.” (PUCCI Jr., 2000, p. 334).

Ramalho, por sua vez, afirma que, apesar da tipologia proposta por Pucci Jr., os filmes permitem perceber a diversidade de personagens. Segundo seu argumento, a proposta de Pucci Jr. é insuficiente para analisar a densidade de cada uma dessas personagens e limitar-se a ela seria partir de pressupostos e de uma concepção rasa sobre a representação do feminino.

O método de análise de Ramalho leva em conta a predominância do olhar masculino na produção filmica e a objetivação da representação da mulher através dos fetichismo e voyeurismo. Concorda com as análises feitas por Laura Mulvey e Ann Kaplan, que consideram que tanto no social quanto no cinema a mulher está à mercê do homem para se constituir enquanto sujeito, para se compreender, interpretar a representação de si e conhecer as maneiras “corretas” de agir em sociedade. Todavia, discorda das autoras quando elas instituem uma permanência e uma unicidade em alguns sentidos do feminino, e vai de encontro às análises de Nicholson (1999) e Tega (2008) que discorrem sobre a necessidade de olhar a mulher em suas múltiplas possibilidades de representação, que vai para além de sua oposição ao homem.

Seguindo esses pressupostos, Ramalho defende, em sua pesquisa, que Khouri representa o feminino em suas diferentes faces, por considerar que não existia “a mulher”, mas “as mulheres”. Além disso, percebe-se que o sujeito-mulher, nos dois filmes, *O corpo ardente* (1966) e *As amorosas* (1968), ora se identifica com os sentidos de mulher historicamente fixados, ora deles escapa, vinculando-se, às vezes, a redes historicamente

discursivas antagônicas entre si. Não existe uma única concepção de mulher no filme, da mesma forma que não existe uma única mulher em cada uma das personagens. Defende-se que as personagens femininas se encontram em movimentos de significação, ora se identificando, ora se contraindificando com as discursividades vigentes das categorias tipológicas. São sujeitos heterogêneos.

Em ambos os filmes, afirma Ramalho (2013, p. 104), Khouri faz uma crítica à sociedade que valoriza as pessoas a partir daquilo que elas parecem ser, enquadrando-as em papéis sociais que, de fato, não as identificam enquanto sujeitos desejantes. Ninguém é só vulgar, ou revolucionária, ou romântica, ou mãe, ou esposa, ou amante. Somos todos sujeitos heterogêneos. E é por esse motivo, inclusive, que a classificação de Pucci Jr. se torna inadequada para pensarmos as personagens “Khourianas”, justamente porque estipula perfis fechados para cada tipo de mulher representado nos filmes.

Para Ramalho, Khouri não se afasta do cinema de seu tempo e nem dos problemas da sociedade brasileira. A questão gira em torno do modo de fazer a crítica, que é diferente dos demais cineastas, em especial daqueles vinculados ao Cinema Novo. Apesar das divergências conceituais, Pucci Jr. chega a mencionar um ponto específico sobre questões sociais em relação aos filmes de Khouri, em que as mulheres aparecem constrangidas por uma situação econômica que as submetem.

O dilema dos contextos e problemas sociais da época, em relação os filmes de Khouri, foram questionados pela crítica, considerando o diretor “alienado” ao seu tempo. No entanto, segundo Helena Sttiger (2013), no filme *As amorosas* (1968) há narrativa peculiar, pois, ao ser realizado no contexto pós-golpe, há particularidades no registro do espírito da época. Para Sttiger, um cinema político está para além da intenção do autor.

É interessante notar que essa noção, nos filmes de Khouri, de expressar o contexto da época, está presente também tanto nas análises de Renato Pucci Jr. como de Thalita S. Ramalho. No caso dos filmes em que as protagonistas são mulheres, Pucci Jr. chega a afirmar que há particularidades no modo de como as mulheres são vistas nos filmes. Não diz, contudo, que o diretor seja feminista, mas situa que há algo que o aproxime nas narrativas, e ressalta a necessidade de analisar este caso mais detalhadamente.

Em relação ao filme *O Palácio dos Anjos*, tanto Sttiger como Ramalho apontam o filme como início da relação com trabalhos posteriores da produção do Boca do Lixo. Sttiger (2007) afirma que, nesse filme, Khouri soma a tensa narrativa psicanalítica com uma coleção

de belas mulheres nuas, e que, talvez por isso, injustamente, seu cinema tenha sido classificado como pornochanchada.

Ramalho diz que, em *O Palácio dos Anjos*, embora mantenha forte relacionamento com as obras anteriores, já aponta em direção à futura proximidade com a produção Boca do Lixo paulista, mais especificamente com a pornochanchada, que caracteriza os filmes posteriores do diretor. Apesar dessa afirmação, é preciso considerar outros filmes produzidos por Khouri durante a década de setenta, como, por exemplo, *O anjo da noite* (1974) e *As filhas do fogo* (1978), em que as mulheres são protagonistas nos respectivos filmes e as narrativas fogem do apelo sexual.

Mesmo que *O Palácio dos Anjos* narre sobre prostituição, como se viu acima, pouco são exibidas as relações sexuais. A câmera focaliza constantemente na expressividade e nos sentimentos das mulheres. A prostituição, palavra que não é dita no filme, é vista como um trabalho como outro qualquer, tanto por Bárbara quanto por Ana. Há relações eróticas, mas as cenas não têm como fim o sexo em si: são mais concernentes aos desejos. Ana, Bárbara e Mariazinha pouco expressam prazer nas relações sexuais e, em alguns, casos explicitam-se abusos dos homens que obriga as mulheres transarem com eles.

O Palácio dos Anjos (1970) tem mais proximidade com os filmes *Noite Vazia* (1964) e *As feras* (1995/2001), último filme de Walter Hugo Khouri, do que propriamente aos filmes da chamada pornochanchada, que Khouri denominava de “erotismo vulgar”. Essa proximidade com os outros dois filmes se dá pelo encadeamento das narrativas às personagens femininas. A forma como Cristina (Odete Lara) e Mara (Norma Bengell) discursavam sobre uma prostituição de luxo aparecem nas falas de Bárbara e Rose, tal como a representação da mulher em relação a sua profissão. Os enfrentamentos delas diante dos homens aparecem nas personagens de Ana (Cláudia Liz) e Mônica (Branca de Camargo), no filme *As feras* e no filme *Amor Voraz* (1984). Helena Sttiger (2007) diz que nos filmes anteriores a *O Palácio dos Anjos* não há cenas sexuais. Porém, isto é razoavelmente equivocado. Em *Noite Vazia*, os planos em que mostram as relações sexuais são semelhantes de *O Palácio dos Anjos*, em que a expressividade e o vazio existencial tomam conta do cenário. Mesmo que as cenas de sexo sejam menos filmadas, a sexualidade está como um dos pontos centrais.

Em 1969 Khouri já manifestava qual era seu interesse em relação ao erótico. Numa entrevista a Ely Azeredo (KHOURI, 1969, p. 20), afirma que “a espiritualidade não religiosa está em quase todos os meus últimos filmes, e é um dado de temperamento meu, assim como a sexualidade que procura se transcender. Esses são temas meus, profundamente sentidos e que

sempre estão comigo.” Khouri não se interessava por “erotismo pelo erotismo”. Diz que nunca isto foi sua preocupação central e que qualquer pessoa de “boa fé”, ao analisar seus filmes, verá que existe uma procura contínua, da qual o erotismo é apenas um dos meios e não a finalidade.

Em outra entrevista, posterior, concedida a José Geraldo Couto, em 1999, para o jornal Folha de São Paulo, Couto pergunta a Khouri sobre como é a escolha das atrizes em seus filmes e em relação à nudez e ao sexo. Khouri (1999, s/página) responde:

Sempre eu que escolhi. Sempre fiz os filmes que eu quis, embora às vezes tenha sofrido injunções de orçamentos apertados, ou do cafajestismo de alguns produtores. Trabalhei com produtores vira-latíssimos, que forçaram às vezes a nudez e o aspecto erótico das histórias, para faturar mais. Quanto às atrizes, nunca as escolhi só pela beleza. Eu buscava sempre alguma essência nelas, alguma coisa que tivesse a ver com o filme.

Neste ponto, vale ressaltar que o assunto em torno da relação do diretor com as atrizes, e a opção de Khouri pelas atrizes, é trabalhada em seus próprios filmes. No filme *Paixão e Sombras* (1977) a narrativa gira em torno justamente dos preparativos de uma filmagem e, especificamente, de um diretor de cinema, Marcelo (Fernando Amaral) que está à espera da decisão de sua atriz favorita Lena (Lilian Lemmertz) para seu próximo filme. *Paixão e Sombras* chega a ser metalinguístico tanto em relação ao cinema quanto ao próprio Walter Hugo Khouri em seus impasses sobre o que significa o cinema e da importância da escolha de suas atrizes em cada proposta de filme. No último filme exibido, *As feras* (1995/2001), também se evidencia a relação da diretora de cinema Sônia (Monique Lafond) com respeito à escolha da atriz Ana (Cláudia Liz) para atuar em seu filme.

O fato de sublinhar essa questão da escolha das atrizes está no objetivo de enfatizar a preocupação de Khouri em relação aos projetos cinematográficos em torno das mulheres. No que diz respeito, mais precisamente, ao filme *O Palácio dos Anjos*, os desfechos analíticos se aproximam das conclusões de Thalita Ramalho (2013). Pois, mesmo o fato de o roteiro se circunscrever às mulheres que se prostituem não justifica categorizá-las somente como mulheres prostitutas, numa ferramenta fechada de interpretação, deixando de lado as singularidades que a narrativa sustenta.

O que é pouco enunciado, e evitou-se propositalmente comentar durante a descrição-analítica do filme, são as afinidades de Khouri com o cinema japonês. O erotismo que há nos filmes japoneses como o de Kenji Mizogushi (1898-1956) e Nagisa Oshima (1932-2013) parece ser inspiração para Khouri. Nota-se, por exemplo, no filme *Rua da Vergonha (Akasen Chitai)* (1956), cuja história se passa em torno de cinco prostitutas que trabalham num dos bordéis de Tóquio chamado “Terra dos Sonhos”. A afinidade encontrada com o filme *O Palácio dos Anjos* é menos em relação à forma e mais em relação à narrativa, em que cada uma das cinco prostitutas

tem história e características singulares. É digno de nota que o filme se baseia no romance da Yoshiko Shibaki, *Susaki no Onna*. Logo, por mais que o filme tenha sido dirigido por um homem, a construção da narrativa em torno das prostitutas se baseia numa escrita mulher.

Walter Hugo Khouri assistia assiduamente aos filmes japoneses na região da Liberdade, em São Paulo. No entanto, sua notoriedade girou em torno das proximidades com Ingmar Bergman (1919-2007) e Michelangelo Antonioni (1912-2007). Porém, há, nos filmes de Khouri, vários sinais de inspirações da arte erótica japonesa, como no filme *Noite Vazia*, no qual Luiz Augusto (Mário Benvenuti) e Nelson (Gabriele Tinti) chegam a ir a um restaurante japonês. E a mulher (Célia Watanabe) que os serve está vestida de quimono e maquiada como as prostitutas japonesas da época, tal como narrados nos filmes japoneses. Outro exemplo é o filme *O Desejo* (1975), cujas primeiras cenas foram filmadas no apartamento de Khouri. Há o jardim e a sala de estar em estilo japonês, que explicita a proximidade. Afirma o diretor: “o que pouca gente percebeu é que *As Deusas*, meu penúltimo filme, tem um andamento muito mais japonês do que europeu” (SOARES, 1974, s/página).

Voltando à análise do roteiro *O Palácio dos Anjos*, sublinhe-se o aspecto cinema-mulheres-erótico no filme. Mulheres no plural, pois as vidas e os destinos dos personagens femininos Ana, Bárbara e Mariazinha são distintos, assim como mencionado acima em relação à proximidade com o filme de Mizogushi. Pode-se considerar um aspecto comum, como a questão da autonomia financeira. Todavia, em relação à personagem Mariazinha isso escapa, pois ela vê o trabalho com a prostituição como necessidade imposta e não apenas como alternativa. É vista como “pobre e burra” por Bárbara, e a maneira como elas lidam com a prostituição é diferente entre si. Convém ressaltar que Mariazinha é o único nome usado no diminutivo.

Ao voltar para a casa da mãe, Mariazinha se mostra vinculada aos valores correspondentes à família, enquanto para Ana Luísa há uma desvinculação direta do convívio e dos valores. Em relação à Bárbara, não há sequer menção sobre sua família, suas questões e pensamentos estão restritos à sua profissão, autonomia financeira, no sentido de estar no mesmo patamar da elite que é ocupada por homens, e seus desejos no âmbito simbólico de representação de classe social.

Há relação, também, ao contexto espacial onde ocupam as mulheres. A prostituição na rua é diferente da prostituição em espaço privado, sendo o contato por ligação. Na fala de Rose, a prostituição na rua é coisa de “vagabundas”, enquanto o seu trabalho é considerado como “discreto e fino”, o que Bárbara consente. Ao contrário de Mariazinha que parece não ver diferenças em ambos os casos.

O erótico está não somente como um dos objetos do roteiro, a prostituição. Mas também na forma da linguagem cinematográfica de Khouri. Este cria uma composição dos olhares das mulheres. Ainda que com *close* idêntico, o olhar nunca é o mesmo. É nos olhares que Khouri também mostra as diferenciações entre as personagens. O diretor pouco filma outras partes dos corpos das mulheres durante as relações sexuais, se as filma são, geralmente, partes isoladas. Entretanto, o carnal é álgido e o foco está muito mais na expressividade dos rostos. A centralidade da busca de uma espiritualidade nos filmes de Khouri acaba sendo direcionada nos rostos, nos olhares. Assim como na lente da câmera que irá capturar a imagem.

Há, igualmente, o aspecto da erotização das mulheres. Khouri tende a filmar relações homoafetivas entre as mulheres. Se em *Noite Vazia* Mara se recusa a transar com Cristina, no *O Palácio dos Anjos* o desejo é recíproco sem apelo masculino: Ana e Bárbara beijam-se, tocam-se, o que será comum nos filmes posteriores de Khouri. Muito diferente do que ocorre com os personagens masculinos – não há relações homoafetivas entre eles.

Sem deslegitimar o argumento de Pucci Jr. (2001), sobre a importância do personagem Marcelo e sua cosmologia para o entendimento dos filmes de Khouri, o tempo circular notado por Pucci Jr. nos filmes em que há o personagem Marcelo, há também no *O Palácio dos Anjos*. Circularidades em torno da vida de Bárbara. A construção do longa é sempre bem fechada, pois há continuamente um retorno ao ponto inicial, que se abre para um novo começo. A fricção que aparece diante do personagem Marcelo e o que leva a responder a hipótese introdutória se Bárbara acaba sendo um personagem masculino, é a conclusão de que Bárbara tem uma posição andrógona.

Por mais que Bárbara esteja inserida numa cosmologia de Marcelo, num tempo circular e num olhar sempre à procura, ela não deixa de estar inserida no feixe cinema-mulheres-erótico do diretor. Sua sexualidade está envolvida por desejos masculinos, que a veem como mulher, ao mesmo tempo em que sua postura diante à vida é muitas vezes situada e colocada como atitude masculina dentro do estereótipo da dualidade construída socialmente entre feminino e masculino.

Outra ênfase é para a personagem Ana que, dentro da chamada categoria das personagens mulheres que buscam independência nos filmes dirigidos por homens, seu final não é de morte ou punição. É a única de expressa satisfação e com abertura para uma nova possibilidade positiva de vida. Mariazinha aparece dentro da força desejo-procura nas personagens femininas do filme, como aquela que cai no abismo-morte. Esta é vista como uma perda de potência da pluralidade dos desejos. Mesmo com desejos semelhantes aos de Ana e

Bárbara, Mariazinha não aceitará que seu corpo seja consumido por homens. Seu corpo reage com vômito diante da prostituição filmada. Mariazinha, ao não ver e não estar diante de outros de desejos, adocece.

II.II Das Tripas Coração (1982)



O histórico se tornará histórico.
Muniza (Mirian Muniz), em fala no filme *Das Tripas Coração*.

Segundo filme da trilogia de Ana Carolina, *Das Tripas Coração* (1982) se passa em torno de um colégio gerido por e para mulheres que está prestes a fechar. A trilogia da cineasta é conhecida por tratar das condições do feminino e, em alguns casos, associam-se as principais personagens dos três filmes como sendo *alterego* da diretora. Entretanto, sendo *alterego* ou não, é indubitável a relação direta/indireta com a vida de Ana Carolina nas composições do filme. Neste sentido, resumi-los como sendo *alterego* da cineasta pode exaurir dos filmes suas potencialidades.

Se no primeiro longa-metragem, *Mar de Rosas* (1977), é um filme que se circunscreve num ambiente de relações familiares. *Das Tripas Coração* (1982) estende para outra instituição, o ambiente escolar. Todavia, como argumenta Flávia Cópio Esteves (2007), questões de poder perpassam a trilogia através das experiências femininas. No caso específico do segundo filme, a narrativa da situação do colégio passa a partir do ponto de vista masculino – Guido (Antônio Fagundes), interventor que pretende fechar o colégio gerido por

mulheres. Para além do ponto de vista masculino, é no sonho de Guido que a narrativa se constrói.

O filme inicia com a entrada de Guido no colégio, acompanhado pela trilha do Hino Nacional do Estudante⁵, que era comumente cantada nas escolas entre a década de 1960 até meados dos anos 1980. Seus passos harmonizam com o verso “Marchar, marchar para frente!”, num plano-sequência, até a porta da entrada do colégio. Em movimento constante, nada interrompe os passos do interventor. Uma aluna tenta interagir com Guido, como se tivesse brincando com ele, ao mesmo tempo em que ironiza os passos do interventor. Ela é afastada pelo corpo inflexível dele.

O interventor foi ao colégio com o propósito de fechar a escola. O motivo era que o colégio estava em condições economicamente precárias que, pela fala de Guido, a causa é das “mulheres que vem dirigindo isso aqui e tem feito tudo mal feito, que não há verba e não há governo que solucione.” Ao entrar na sala, Guido olha o relógio e nota que chegou cinco minutos mais cedo, exatamente cinco para as cinco horas. Uma das funcionárias do colégio (Cristina Pereira) entra na sala para servir água. Guido pergunta-a como são as mulheres do colégio, pois nunca esteve ali. Assim segue: “Elas são jovens, bonitas?”. Ela confirma que são bonitas. Logo após a funcionária sair, Guido cochila.

Até esta cena, são três planos-sequência iniciais que se centram num ponto de vista da narrativa: o imaginário de um homem, Guido, sobre as mulheres. O primeiro plano-sequência é da “marcha” de Guido até a porta do colégio; o segundo com ele caminhando dentro do colégio e afirmando as razões de sua presença na instituição; o último na sala de espera. Como no terceiro plano-sequência Guido afirma não conhecer as mulheres que dirigem o colégio, o que se passará em seu sonho será a construção de sua perspectiva. No entanto, no decorrer do filme, Ana Carolina faz um jogo entre o real e o sonho – questão que será abordada aqui mais adiante.

A narrativa segue com um corte do cenário e no *close* de um bueiro, onde há uma pequena flor no canto direito prestes a cair, até a chegada de pés calçados em sapatos de salto alto que ajeita a flor levando-a para o esgoto. Esses pés são de Miriam (Xuxa Lopes). Ela caminha em direção ao colégio, mas numa entrada diferente de Guido, a cozinha. Miriam vem segurando um passarinho atrás das costas com as mãos. Ao entrar na cozinha, acende o fogão, põe o passarinho no fogo, queima-o e o mata dizendo à Renata (Dina Sfat), que está sentada próximo à mesa, “é isso que eu vou fazer com você hoje”, e o joga na lata de lixo.

⁵ Música de Raul Rolien. Letra de Paulo Barbosa e Aldo Taranto.

Para Ismail Xavier (1983), esse é o pontapé do deslocamento, de mudança de foco, ao mesmo tempo em que tem efeito de recomeço. Podemos dizer, de certo modo, que nesse deslocamento há também o desvio da centralidade de Guido, e a narrativa torna-se elíptica. Miriam senta-se à mesa da cozinha ao lado de Renata, perguntando-a se lembrava do acontecimento daquela manhã, quando elas estavam fazendo o balanço do caixa do colégio. Em seguida, há um corte de plano da cozinha para o plano com as duas numa sala fazendo o balanço do colégio. A fala de Miriam continua, mas em *off*, como se tivéssemos acompanhando a narrativa do ponto de vista da Miriam.

No plano vemos dois homens ajeitando um piano ao lado externo da sala, na beira da janela de vidro. Enquanto Miriam e Renata faziam o balanço de contas, Guido estava dando a sua primeira aula. A partir dessa sequência, Guido não estará mais como interventor, mas como professor do colégio. Em seguida, a fala em *off* de Miriam vai desvanecendo dando mais espaço para ouvirmos a fala de Guido na sala de aula com as alunas. Guido, em sua aula, pronuncia uma citação de Erasmo de Roterdã: “A loucura é a melhor maneira de se elogiar”. Adiante, diz: “Alguém de vocês conhece melhor a minha loucura do que eu mesmo? Aqui hoje, *eu detono a minha loucura e vocês irão representá-la.*” (SOARES, 2010).⁶

Em outro plano volta-se à fala em *off* de Miriam dando continuidade à narrativa daquela manhã. Começa o plano na sala de química, em que Olivina (Cristiane Torloni) não consegue deixar as alunas quietas. Na fala de Miriam, foi um dia esquisito mesmo. A cena retorna para sala onde está Miriam e Renata, o vidro da janela quebra quando os dois homens, que estavam na beira da janela, tentam segurar o piano, que cai no lado externo do prédio. O barulho da queda do piano faz com que todas as alunas se agitem e corram em direção ao local onde o piano está caído.

Ao lado do piano caído aparecem as diretoras do colégio, Muniza (Mirian Muniz) e Nair (Nair Bello), o padre (Ney Latorraca), as faxineiras, as alunas e o Flanela (Álvaro Freire). As diretoras intimam para que as alunas voltem para a sala de aula, e o plano retorna à cena da sala de aula de Guido. Estes continua com discurso poético e moral sobre as mulheres:

Guido: *A dissimulação, a ironia*, fecham todas as saídas. Isso são coisas de gente dominada pelo medo, que teme, finge diante de um homem.
Aluna [voz em off]: que medo?

⁶ Nesse plano é interessante observar a fala da diretora Ana Carolina sobre o filme (na entrevista a Evaldo Mocarzel, em 2010), no qual um dos intuitos era de mostrar que a histeria está no pensamento dos homens sobre as mulheres. Ana Carolina diz: “E fiz aquelas mulheres completamente histéricas: como eles nos veem e não como somos! Na verdade, a histeria é uma característica masculina. Queria explodir o clichê que os homens fazem de nós! [...]. Essa é a visão masculina do desejo feminino. Repito: a visão masculina é histérica!”

Guido: Eu nunca vou entrar na *intimidade das mulheres* sem o estímulo do álcool, da morte, e da peste!⁷

Após a fala de Guido as alunas começam a rir. Há corte da cena para onde está o piano, com a conversa das duas diretoras, Muniza e Nair. A primeira diz: “Eu nunca vi o negócio subir direito até lá em cima sem dar problemas”. Nair responde: “Mas antigamente como é que as coisas grandes faziam? Subia ou não subia?” O diálogo desenvolve-se num tom ambíguo e irônico. Uma dubiedade da conversa que, de início, não dá para saber do que se trata, até o momento em que a diretora Nair faz a pergunta: “mas quem tinha piano, por exemplo, como é que fazia? Subia ou não subia?” Muniza responde: “Só tinham pianos ricos para casar as filhas”. Nair: “Coisa que você nunca fez.” Muniza: “Ah Nair, vá! Casar... veja, eu sou uma *mulher que casou com a realidade*.”

Do piano, o assunto chega ao casamento. Mas aqui, na personagem Muniza, o matrimônio é tratado com sarcasmo. No próprio filme não fica explícito o fato se alguma personagem é casada. Mesmo diante dos discursos morais sobre a mulher na fala do professor Guido e do padre, essa questão não é a central como fim para as mulheres. Mesmo no filme *Mar de Rosas* (1978), em que a narrativa é em torno da família, a instituição casamento é questionada.

Nas narrativas distintas que atravessavam a maioria dos filmes brasileiros, segundo Marcella Grecco Araújo (2015), o casamento era tido como a principal meta das mulheres, sendo que, nos longas brasileiros de ficção produzidos até então, o sucesso das mulheres era medido com base no sucesso de seus casamentos. A autora argumenta, ainda, que as personagens femininas frequentemente orbitavam ao redor de algum personagem masculino, provedor da ação responsável pelo caminhar da narrativa. Até meados dos anos de 1990, poucas foram as personagens femininas retratadas com empregos ou inseridas em alguma esfera que não envolvesse o matrimônio ou a maternidade, sendo que, quando eram retratadas fora dessa realidade, eram apresentadas normalmente como prostitutas.

Nair e Muniza chamam as faxineiras para limpar o piano e se retiram. O plano segue para a conversa entre as mulheres, que fazem a limpeza do colégio, e o padre. Ele inicia o diálogo sugerindo fazer uma alavanca que nem o Hércules fazia para levantar o muro. Um pouco adiante da conversa, Amindra (Cristina Pereira), que está na beira da janela junto com a Florzinha, intervém e diz: “Olha gente, vamos trabalhar, nem começamos a faxina. Os homens têm que trabalhar, eles sabem o que fazem.” Adiante, Florzinha, também faxineira do colégio, diz: “Uma vez eu estava trepando, né.” Em *off*, ouve-se:

⁷ Das tripas coração, 1980, *grifos nossos*.

Jesus! (seguido de risos)
 Florzinha: Ai meu Deus me desculpe!
 Itapemirim: Você acha muita loucura não trepar oito meses, hein?
 Amindra: Não, eu acho que não
 Itapemirim: E você, faz tempo que não trepa?
 Penha: Ah, não lembro.
 Itapemirim: e você?
 Florzinha: hum
 Itapemirim: Fala, boba!

O assunto da sexualidade entra na conversa das faxineiras. Mas, ao mesmo tempo em que se inicia abertamente, a temática é tratada por elas com risos e como tabu. Somente Amindra parece se sentir mais à vontade no assunto. Todavia, observamos mais adiante, no filme, que a relação entre sexualidade e mulher, para Amindra, aparecerá numa situação de aflição e desencanto.

Assim como o piano, a sexualidade se manifesta no decorrer da narrativa, mas como temática. Ana Carolina afirma que o filme nasce com a cena da masturbação da personagem Felicidade (Norma Bengell) no banheiro em *Mar de Rosas*, em que o personagem Dr. Dirceu (Ary Fontana) percebe que Norma está no banheiro e questiona: “O que você está fazendo aí? Está pensando na vida? Está fazendo das tripas coração?” O prazer feminino, o conhecimento dos corpos e as sexualidades instauram-se no filme em diversas dimensões. Da questão geracional ao gênero e à classe social.

Segue-se o plano para a sala de aula em que Guido, como professor, aparece sentado em torno das alunas, seduzindo-as. Sua fala expressa tom de discursos moralizantes em que o assunto do corpo e da sexualidade é uma constante. Guido diz:

Quais as *partes do corpo consideradas honestas*? A cara, o peito? Não, senhoras. A parte do ser humano tão deselegante e ridícula, que não posso lhes dizer o nome sem provocar risos! Aquela sim, aquela parte é justamente a fonte sagrada de onde provêm os deuses e os mortais! Qual a *mulher*, que se submeteria ao dever conjugal se todas conhecessem e tivessem em mente as perigosas e horrendas *dores do parto*! Oh, senhor! Dá uma mulher ao homem, embora seja a mulher um animal inepto e estúpido, ela saberá temperar com a sua loucura e seu humor a nossa áspera e triste vida. É pela loucura, que a mulher é mais feliz que o homem.

Guido apresenta-se não somente como professor e sedutor, mas também como o intelectual que dita a verdade e a moral da vida entre o homem e a mulher. As cenas focam-se na parte superior do corpo de Guido, a cabeça, símbolo do intelecto, enquanto discursiva. Sua fala é desempenhada com máximas. As cenas em que aparece todo o seu corpo, são quando Guido está com as mulheres (neste caso abaixo, as alunas) em seu entorno.



O colégio é construído, narrativamente, como uma instituição de educação e formação do imaginário masculino sobre as mulheres, e um local onde as mulheres sentem os efeitos das forças que reprimem seus corpos. A fonte e a centralidade do saber estão representadas por Guido, o professor. No entanto, durante o discurso de Guido, há constantes cortes com focos particulares nas alunas, desde cochichos, gestos em que elas têm sua autonomia de pensamento contestadas concomitante com ironias sobre as falas do professor. Como uma elipse com dois focos centrais, a narrativa do filme segue pelos constantes atravessamentos de um foco para o outro, perturbando, criando ruídos, na fala institucionalizada, referenciada.



Na sala de aula de química, as alunas estão enérgicas e brincando entre elas, enquanto a professora Olivina anda pela sala aflita, mas sem falar. Num *close* do rosto de Olivina, a voz de Guido surge em *off* citando um poema, como se fosse uma voz que vem na memória da professora. Olivina suspira e sua respiração fica ofegante. Logo após há um corte do cenário para a sala de enfermaria, em que o médico (Eduardo Tornaghi) faz exame de higiene íntima nas alunas. A cena volta para a sala de química. Olivina continua impaciente, mas quieta, até o momento que grita o nome de Guido. As alunas tentam contê-la e Olivina deita no chão.

Amindra avisa as diretoras sobre o caso de Olivina, com “aquele treco de novo.” Nesse momento, percebe-se que o que ocorreu com Olivina já tinha acontecido outras vezes. Depois se sabe que ocorre todo mês. Olivina chama pelo nome de Guido constantemente.

Depois que as diretoras e o padre entram na sala de química, Renata se aproxima de Olivina, levanta a saia da professora e começa a abanar. Guido aparece e carrega Olivina, levando-a para fora da sala. O padre fica rezando. Quando Guido passa carregando Olivina em sua frente, chama Olivina de “cadela, nojenta e fedorenta” no meio da prece. Olivina é levada à enfermaria e colocada na cama. Muniza tenta explicar ao médico sobre o que acontece com Olivina, mas é silenciada com um gesto do médico. Deitada com as pernas abertas, o médico olha entre as pernas da professora, passa mão em sua perna e pergunta-a se leu o livro “Grande Sertão Veredas”. Olivina responde que não sabe, e Muniza comenta com “graças a Deus”. O médico ordena à professora a tomar um remédio e ler uma revista, que entrega a ela. Olivina vomita em frente do colégio e é carregada até o carro, que veio buscá-la.



Na última missa do colégio, a oração do padre é toda referenciada à condição de ser a mulher. O padre perora: “Ativar em seus corações, o júbilo, a alegria de serem mulheres... As mulheres são suaves, ingênuas e puras. E é delas que depende a atitude dos rapazes. Basta! Basta! Sua graça nos estabelece equilíbrio, *somos demasiados cerebrais, as moças com o coração* são o sorriso de uma doçura na nossa arena de combate.”

Na missa, assim como no colégio, é o homem quem tem a voz no discurso institucionalizado sobre a moral das mulheres. Se na sala de aula Guido apresenta-se como o intelectual que teoriza o que é ser mulher, e o médico aquele que dita sobre a saúde dos corpos femininos, na missa é o padre que faz os sermões a respeito do dever da mulher e de seus pecados.

O corpo das mulheres também se torna foco de olhar e da ironia. O zelador Flanela, que está assistindo à missa, pega cartões de seu bolso que, de um lado, tem imagens de santas

e, de outro, mulheres nuas. Pede para a aluna que está sentada à sua frente escolher um dos cartões para passar adiante. O cartão chega até ao professor Guido. Este se levanta, já concebendo a quem pertence o cartão (um homem), vai em direção ao zelador e toma posse de outros cartões para si. Mostra-os para Miriam e Renata.



Na mesma cena, durante a missa, uma das alunas levanta do assento, vai em direção ao padre, agacha e faz xixi no corredor. Todas as outras alunas comemoram o ato e afirmam que ela ganhou a aposta. Elas saem da igreja comemorando e cantando a música “Para frente Brasil”⁸, como se a seleção de futebol tivesse ganhado.



As diretoras Nair e Muniza indignam-se e culpam os padres pelo acontecimento, acusando o ato como sacrilégio. Afirmam que deveria ser obrigatório o serviço militar para as mulheres, e o que estaria faltando no colégio era a Companhia de Jesus.

De volta para a sala de aula, as alunas cantam, comemoram e se divertem. Uma das alunas se masturba enquanto as colegas fazem o coro: “Arranca pentelho, bate cu, bate culhão.” A aluna que fez xixi na missa põe a faixa de “Miss mijona”. As alunas continuam a

⁸ Música composta por Miguel Gustavo para a Copa no Mundo de Futebol de 1970.

cantarolar. As mulheres que trabalham na limpeza entram na sala e, juntas, todas entoam marchas de carnaval como a música “Jardineira” e, em seguida, o Flanela entra na sala para festejar junto com as meninas.



Uma professora aparece na porta da sala gritando e batendo palmas, exigindo silêncio. Na cena, o plano médio focaliza a entrada da sala e a professora, que interrompe a festa e impõe ordem no espaço, pede para todas sentarem em seus respectivos lugares, menos a “Miss mijona”. Diante dela, na posição de autoridade, proclama: “Você vai aprender os primórdios da educação feminina que você transgrediu... Isso representou um perigosíssimo ato de rebelião... Hoje você vai aprender como se comporta uma moça de sua idade.”

A este respeito, a professora toma postura semelhante das diretoras Nair e Muniza na missa, em que se queixam dos comportamentos das alunas. Um discurso menos semelhante aos do padre e do professor Guido, e mais próximo da tentativa de gerir o comportamento das meninas. Mesmo assim, torna-se um discurso oficializado. Por outro lado, como já dito acima, em todo momento em que há um discurso institucionalizado diante das alunas há perturbação de outro foco dando efeito de riso que se insere como quebra e ironia dos atos de autoritarismo.

Enquanto a professora tenta impor o que deveria ser um comportamento de uma mulher para a “Miss Mijona”, uma inspetora, que estava compartilhando do divertimento com as alunas, fica ao lado de fora sala, escondida, repetindo e rindo das falas de repressão da professora. A aluna “Miss Mijona” não aceita os ordenamentos de comportamento, subverte o ato e sai correndo da sala. No corredor, entra numa sala ao lado, na qual aconteceu um velório sob cantos gregorianos.



Em seguida, a mesma professora que se impôs na sala de aula aparece em outra cena, na sala onde se encontram Miriam, Renata e Guido, queixando-se para as diretoras: “Vocês são omissas, incapazes, libertinas e imorais... O que aconteceu hoje foi o fruto da permissividade, da libertinagem instalada nesse colégio há muito tempo... Olha, ou ela ou eu. A permissividade ou eu?”. Ao que Renata responde: “A permissividade.”

Nesse momento, o discurso de ordem da professora conflui com a do interventor Guido, que está para fechar a instituição. Converte na entonação de que as diretoras são incapazes de gerir o colégio e no sentido de relatar sobre seu estado precário. Para tanto, apesar de Guido estar, nesta encenação, no papel de professor em que pouco discursa sobre o estado do colégio e se mostra mais numa conduta de pensador, sedutor e poeta, ele assobia o canto do hino da independência com os sapatos da professora deixados em cima da mesa quando ela se retira da sala.

Por sua vez, o banheiro é onde acontecem atos de intimidade e o que é proibido no colégio. Com plano em câmera alta, observa-se, de cima, o que as meninas fazem, como se tivéssemos bisbilhotando-as, que passam batom nos lábios, namoram, fumam, falam de menstruação. O corte da cena segue para a sala onde está Guido, Miriam e Renata com a chegada de Nair exaltando o que acontece no banheiro das alunas. Duas faxineiras entram, sem parar de falar, e a cena entra em movimentação e tumulto do drama. O plano volta para o banheiro.



Ana Carolina constrói a narrativa em constantes quebras e discontinuidades, inserindo duas cenas na mesma sequência, revelando que ambas acontecem ao mesmo tempo. São nessas quebras que se instalam o drama e as torções da narrativa através do riso, dos exageros, das zombarias e gozações.



Voltando à cena do banheiro. Ali as alunas estão conversando entre si, e percebem que o Flanela está se masturbando em uma das cabines. Elas começam a brincar e, quando o Flanela sai do banheiro, jogam um balde de água fria em cima dele. Ao saber, pelas faxineiras, o que as meninas estão fazendo no banheiro, as diretoras Muniza e Nair entram no banheiro e punem as alunas, levando-as para o quarto andar, sala de castigo. No caminho, Muniza exclama: “ [...] que *confusion*, por *Dios*! Descobriram o próprio sexo!” No quarto andar, algumas meninas se beijam, trocam carinhos, outras têm relações de conflito.





Na sala de contas, estão Miriam e Renata, que conversam sobre o amor, os homens com quem namoraram, sexo e gravidez. Num plano fechado, Guido entra na sala entre Miriam e Renata. Poetiza discursando sobre o que é o amor. Relaciona-se com ambas. Miriam se afasta e diz para Guido: “Me dá nojo o jeito como você fala com as pessoas. O ar me falta como se eu fosse frágil, e é você que é frágil. O nojo vai aumentar. O desejo não me faz mulher, me humilha.”

No quarto, as meninas discutem sobre seus corpos, a possibilidade de ter um pênis, sexualidades, ao mesmo tempo em que brincam com as palavras e os sentidos. Guido é assunto de conversa. Uma delas beija a fotografia de Guido quando ele era mais jovem. O professor é tanto representante da masculinidade como símbolo de desejo. As meninas ajoelham-se para rezar e pedir que Guido as deseje. Na cena, um dos planos-detelhes foca na região da calcinha de uma das meninas, na qual há um cadeado.

Do banheiro ao quarto das alunas a sexualidade e os desejos são enaltecidos no comportamento das meninas. Por mais que, como foi afirmado no início, a partir da cena de Miriam entrando no colégio com o passarinho, a centralidade de Guido é descentralizada, quando se trata de desejos heterossexuais das alunas, é Guido, professor, que aparece como referência de masculinidade e excitações. Já o plano com o foco na calcinha e um cadeado torna-se irônico ao mesmo tempo em que metáforiza que todos esses desejos são proibidos e reprimidos.

No quarto, Nair e Muniza conversam sobre a rotina e os fazeres do colégio. Nair começa a falar a respeito de seu passado, numa sequência curta. A vida íntima delas é contada entre uma cena e outra quando elas estão sós em um local ou andando pelos corredores do colégio, quase como uma passagem. O assunto gira em torno da beleza da mulher e a briga entre mulheres como critério para se relacionar com os homens.



Noutra cena, em primeiro plano, Guido e Renata se beijam, e, em *contra-plongée*, Renata observa os dois. O som da reza das meninas desejando Guido aparece, inicialmente, em *off*. No plano de fundo, dois homens descem as escadas carregando o piano quebrado, aparentemente o mesmo que caiu no início do filme. Deixam o piano em frente da porta da sala onde estão Miriam, Renata e Guido. Eles deitam sobre o piano, Renata beija Guido e, em outros momentos, beija Miriam. Diante dessa cena entre Miriam, Renata e Guido há constantes alternâncias de cenas de Renata na cozinha fechando as janelas e abrindo o gás do fogão. Este cenário da cozinha fará sentido e aparecerá somente no final do filme.

Neste momento de alternância entre cenas, Ana Carolina manipula novamente a temporalidade da narrativa. As cenas da cozinha remetem aos primeiros planos do início do filme, mas não se sabe ao certo em qual tempo que essas cenas exatamente estão na *diegese*. As imagens não funcionam num tempo linear. O drama é construído pela composição de cenas em diferentes lugares do colégio. As cenas filmadas funcionam independentes. Como peças fechadas, a diretora tece a narrativa pelas associações e combinação entre os elementos. A iluminação do ambiente se dá somente pela luz solar que entra pelas janelas, produzindo contrastes entre claro e escuro.

O único momento em que as luzes são acesas é aquele da cena do salão onde há três mulheres que estão ensaiando para uma peça. No entanto, mesmo que o acender das luzes tenha como propósito iluminar o espaço, ele é operado dentro da narrativa como ato de iluminar aquilo que é escondido – as relações sexuais. Quando Nair acende as luzes do salão, o plano segue com o foco no Flanela apalpando por debaixo das pernas das faxineiras enquanto elas limpam o piano. Mas logo a iluminação se apaga pelo sexo, e as mulheres ensaiam a sua peça com miados.



Em sequência do cenário, na sala em que estavam Miriam, Renata e Guido, o plano segue com as faxineiras limpando o piano quebrado e passando enceradeira no chão. Cabe sublinhar aqui que, enquanto Renata e Guido estão abraçados e as faxineiras estão limpando o piano e encerando o chão, Miriam não está mais na cena e só aparece posteriormente, como se estivesse vindo de outro lugar. Reafirmando os rompimentos nas temporalidades da *diegese* que Ana Carolina faz.



Andando pela biblioteca, Guido encontra um rato. Pega-o e o joga em cima de Miriam, exclamando: “Vocês não passam de ratos de biblioteca!” Renata grita e sai correndo. Nair e Muniza caminham entre os corredores da biblioteca, conversam e pegam livros das prateleiras. Na conversa, Nair diz: “você sabe que quando vejo uma mulher da nossa idade que contorce o desejo sexual, eu morro de pena delas.” O assunto da sexualidade aparece novamente, mas numa questão geracional, trazendo o contraste entre as vozes que punem o comportamento das alunas, ao mesmo tempo em que estimam por maior liberdade do desejo sexual.

Em cena paralela, as faxineiras fazem as alunas entrarem num gabinete com cobras e trancam a porta. Uma das faxineiras entoia: “sou odiada pela luz de Cristo através da qual nada pode me penetrar.” As meninas que estão dentro do gabinete correm gritando, e em *off* a voz

da faxineira exclamando: “Nada pode me penetrar!” Após as diretoras e faxineiras abrirem as portas dos dois lados do gabinete, as faxineiras atravessam o local, param em frente às diretoras, e Amindra profere: “Os homens temem aquilo que vê, e as mulheres aquilo que não vê.” Guido chega e as diretoras prendem o professor no gabinete com cobras.

Num plano-sequência, as diretoras andam no corredor. Muniza está vestida de padre, Nilza está de barba e com vestimentas masculinas, aparentemente de Guido, Miriam e Renata estão vestidas de saia e sutiã, retiram todas as roupas e continuam andando nuas. Guido está atrás vestido com o uniforme das alunas. Na continuidade, as diretoras e Guido saem do plano e, no corredor, ficam somente Miriam e Renata, nuas e de salto alto, discutindo entre si.



Aqui vale pontuar que um dos grandes marcos do cinema de Ana Carolina é o humor carregado de crítica. Se considerarmos que a pretensão da diretora foi de criar uma narrativa dentro de uma perspectiva “histórica” masculina sobre as mulheres, ela acaba por criar uma torção ao colocar Guido, o professor, com as vestimentas das alunas. Como se todos aqueles desejos reprimidos das alunas estivessem nele. Ao mesmo tempo em que alguns gestos e discursos autoritários das diretoras Muniza e Nilza são de Guido, o interventor. Já Miriam e Renata, ao retirarem suas roupas, apontam para atos de libertação daquilo que é instituído.

No pátio, Maria Joana, uma das alunas, brinca de bola. O padre (Ney Latorraca) chega e ambos sentam num banco. Maria Joana desabafa dizendo que há anos tenta falar e ninguém a escuta. Afirma que as diretoras são “umas loucas e alienadas”, e que ela é um homem. E o padre responde: “Joana *Schneider*, você sempre fica criando casos. Todos nós temos o nosso lado feminino e o masculino. Você tem que assumir o seu lado masculino, filha.” E a conversa continua:

Maria Joana: Não é isso, padre.

Padre: É isso Joana, eu assumi meu lado feminino e você tem que assumir seu lado masculino.

Maria Joana: Você está duvidando de mim, não tá?

Padre: Não estou, filha.

Maria Joana: Então vou mostrar para o senhor.

Maria Joana ergue a saia, o padre olha e diz, “hum, isso mesmo! Vamos nos tornar bons amigos.” Ambos vão jogar bola, o padre repete alternadamente a cada jogada de

bola: “masculino... feminino.” Neste diálogo, que trata do assunto entre os dois gêneros, feminino e masculino, o padre expõe como se todos estivessem no entre, em uma linha invisível que separa ambos os gêneros. Mesmo que Maria Joana estivesse vestida e representada de mulher, esteticamente, a visão dela sobre gênero está no corpo físico, no caso, a masculinidade dada pelo falo. Se considerarmos o ponto de vista da visão do homem sobre as mulheres, representado por Guido, tanto como professor quanto como interventor, Maria Joana estaria também no lado masculino pela sua fala sobre as mulheres.



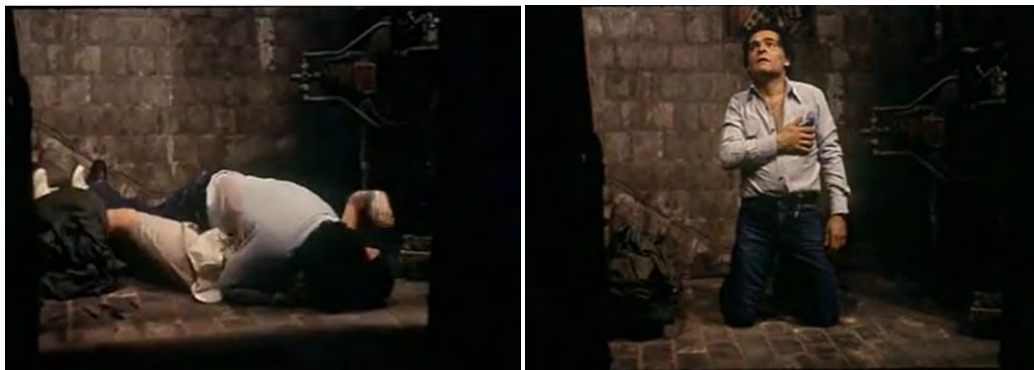
Para Ana Maria Veiga (2017), a figura do padre no filme é de um subversivo dos valores e dos papéis sociais que ganha potência. No caso, o padre questiona a identidade de gênero de uma delas. A ironia, segundo a autora, aparece na oscilação entre ingenuidade e a malícia, que tomam o lugar da benevolência do religioso. E é um dos modos com que o filme transita por questões sobre heterossexualidade, homossexualidade e bissexualidade.

Veiga não chega a mencionar a transexualidade. No filme também não fica tão evidente tal questão, embora a conversa entre o padre e Maria Joana deixa um campo amplo e aberto para interpretações em que é possível supor que Maria Joana nasceu biologicamente menino, mas quer ser menina por estar no convento, pois, mesmo Maria Joana dizendo que é um homem e o padre afirmando a necessidade dela assumir o lado masculino, afirma que o padre não está compreendendo o que está querendo dizer e o diálogo se abre numa indeterminação para a possibilidade de Maria Joana ser transexual.

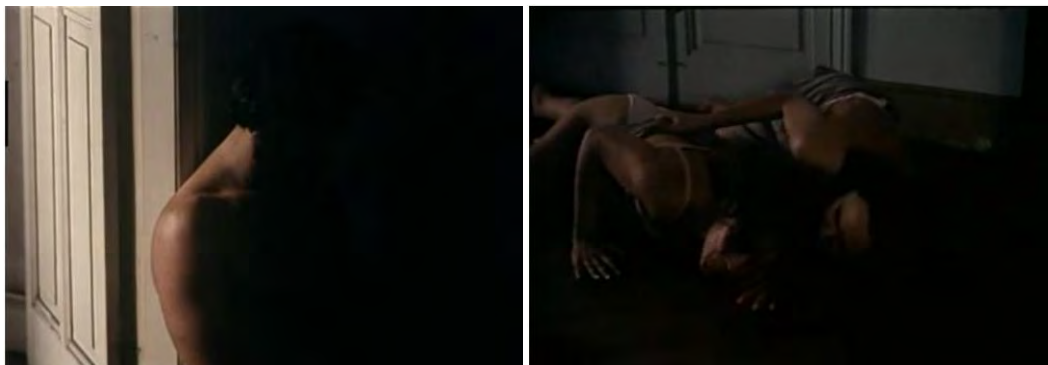
Um professor universitário (Othon Bastos) vai visitar o colégio. Na conversa com as diretoras, o professor, em seu discurso, marca o seu posicionamento social dentro da intelectualidade, leitor de Engels e Marx. Em seguida, anda pelo corredor junto à Amindra e Florzinha. Chegando num sótão, Amindra afirma que quer deixar de ser faxineira, porém, com o que ela ganha não dá para fazer economia, todo dinheiro vai para a casa. E o professor responde: “eu acho que você deveria estudar e se conscientizar para ser representante legítima

de sua classe.” Enquanto conversa com Amindra de um lado, o professor apalpa suas mãos no corpo de Florzinha que está de outro lado, até Amindra expulsá-la.

Após descer as escadas do sótão, o professor afirma que dará uma aula particular de coito para Amindra. No ato de sedução o professor exclama: “faxineira, criada, doméstica, mucama”. Mesmo assim, ele não consegue atingir orgasmo. Amindra pouco fala, geme seu corpo enquanto somente confirma o que o professor diz. No entanto, quando o desejo sexual do professor acaba repentinamente, Amindra acha que é sua culpa. Sua reação é citar um noticiário econômico de jornal, e se retira.



Numa sala de aula em ambiente escuro, Miriam, Renata e Guido se relacionam. Contudo não chegam, também, à satisfação sexual. Os três estão de cabeças abaixadas comentando suas frustrações neste ato sexual. O rosto de Guido é ocultado pela sombra. Miriam e Renata saem da sala. Em seguida, Renata pega Miriam pelo braço, ambas saem da sala. Chegando à sala de contabilidade, elas se agridem, brigam e questionam seus desejos. Renata põe fogo em cartas, que se espalha e começa a incendiar o prédio. Miriam e Renata percorrem o corredor da instituição arrastando seus corpos pelo chão no conflito pessoal e de identidade.



A partir desses dois cenários, acima mencionados, Ismail Xavier (1983) argumenta que o filme dá ensejo a um tratamento já convencional das diferenças entre classe social: o universo das faxineiras e seu companheiro é fonte de comentários e, quando se mostra espaço de interações, reproduz certos esquemas dos padrões. No entanto, no registro da fantasia e da

carência sexual, manifestam-se, no diálogo, o gesto burlesco e a oposição ao tom mais refinado das encenações de entre as diretoras e Guido.

Pelo corredor, Miriam arrasta Renata, que está no chão, enquanto as faxineiras tentam conter Guido de se aproximar das duas. Elas chegam à cozinha. Miriam retira a massa que estava dando liga entre os canos pelos quais passa o gás do fogão e deixa o cano aberto. Miriam grita: “Entende porque hoje eu disse que iria te matar?” E tranca Renata na cozinha. Neste momento o filme faz novamente ligação às cenas de Miriam na cozinha, que apareceram em paralelo quando ela, Renata e Guido estavam deitados em cima do piano na entrada de uma sala, assim como nas primeiras cenas de Miriam e Renata na cozinha, em que Miriam mata o passarinho. As cenas se misturam e encadeiam a dramaticidade pela teatralidade. Do humor erótico e sarcásticos nas cenas iniciais, no colégio, à insatisfação sexual, o não gozo dirige ao fechamento do colégio.



O prédio entra em incêndio. No corredor, as faxineiras seguram Guido, que anda apressado para a saída do prédio. Ao chegarem próximo à porta, as faxineiras agridem Guido, e Amindra o mata. Uma delas exclama: “Você nunca vai ser nada! Você nunca vai ser nadaaa!” Logo após, há corte direto para a cena em que o interventor Guido estava cochilando. O plano inicia em detalhe no relógio que aponta cinco horas e, em *off*, o som de batidas na porta. Guido acorda e permite a entrada. Na sala entram Muniza, Nair, Renata e Miriam. Muniza apresenta-as como professoras e Guido inicia seu discurso para o fechamento do colégio. Há corte para plano-sequência no corredor até a porta de entrada, em que há o corte final com a queda do piano pela janela.



É nesse momento final, onde há corte dos planos para o relógio, em que se confirma que tudo não passou de um sonho, do imaginário de Guido. Em ambos os casos, a do sonho e da ação do interventor, o colégio é fechado e a queda do piano aparece como a máxima da decadência da instituição. Entretanto, no sonho, Guido está vulnerável tanto no momento em que Miriam e Muniza o prendem no gabinete de cobras quanto na cena final em que as faxineiras o agridem e Amindra o mata. É uma vulnerabilidade diante das mulheres.

Para Xavier, o trajeto de Guido pelas salas e corredores do espaço feminino simbolizado no colégio e o seu discurso sobre as mulheres

conferem uma impositação específica, recobre uma coleção de fantasmas e se revela como um percurso em círculos pelo qual, ao falar sobre ela, Guido se exhibe, mostrando o jogo de espelhos que o isola, mesmo quando o coloca no centro, o narcisismo que o torna impotente no momento mesmo da afirmação do seu poder de encantamento. (XAVIER, 2008, p. 71)

José Geraldo Couto, em uma matéria para o jornal Folha de São Paulo, apresenta reflexão semelhante à de Ismail Xavier em relação ao jogo dos espelhos. Afirma-se que *Das Tripas Coração*,

poderia ser apenas um pesadelo machista, à maneira de "A Cidade das Mulheres", de Federico Fellini. Mas o fato de ser dirigido por uma mulher empenhada na expressão das contradições femininas faz do filme um jogo de espelhos: o desejo das internas é mediado pelo desejo do interventor, que por sua vez é mediado pela visão estética e crítica da cineasta. (COUTO, 2017, s/página)

Outro ponto que vale destacar, a respeito da posição das mulheres, é o de Flávia Esteves que afirma que nos filmes de Ana Carolina as mulheres apresentam-se num contexto brasileiro em que há busca, por parte de mulheres de classe média, por autonomia e liberdade em relação ao marido no mercado de trabalho, e isto significava, afirma a historiadora, “deixar de ser vista e se ver apenas como esposa e mãe, uma simples extensão do marido, dos filhos e das atividades domésticas.” (ESTEVES, 2007, p. 132)

Já Marcella Araújo (2015) sublinha a similaridade do filme com certa crise da masculinidade, em que, durante a fase da segunda onda feminista, o homem, de um modo geral, é tido como um inimigo a ser combatido. Apesar da confluência com o período, Ana Carolina não considera seus filmes como feminista. Pesquisas sobre seus filmes enfatizam a questão da condição feminina como seu marco, mas em alguns casos nomeiam-nos também como feminista. Rosana Kamita conclui, em sua análise, que as protagonistas dos filmes de Ana Carolina são apresentadas de maneira a terem visibilidade, de modo que a história transcorre a partir delas e em torno delas. Desse modo, afirma que suas narrativas representam um questionamento, uma reflexão acerca da condição feminina, “nesse caso, temos os dois lados da câmera, tanto feminino/feminista” (KAMITA, 2017, p. 1401). Todavia, embora concorde com a afirmação de que o filme de Ana Carolina traz reflexão acerca da condição feminina, vale ressaltar em relação ao filme *Das tripas coração* (1982), no qual a narrativa se passa por meio do sonho de um homem, Guido, diferente dos outros filmes da trilogia.

Outro argumento frequente sobre os filmes de Ana Carolina são as questões relacionadas ao poder. Para Ana Maria Veiga, a diretora se propõe discutir a “condição feminina” em décadas marcadas pela reiteração de relações patriarcais, simbolizadas em sentido externo pelo poder militar e pelo uso de métodos virilizados de ação e reação. Fala a um público espectador disposto a ver, nas entrelinhas do filme, uma crítica mordaz à sociedade brasileira no que tange à “condição feminina”, mas também à ditadura militar (VEIGA, 2017, p. 85).

No caso específico do filme *Das tripas coração*, Veiga defende que Ana Carolina coloca num sonho a possibilidade de realização da crítica, dando asas a fantasias de adolescentes mulheres em fase de rebeldia e de descoberta de seus corpos (VEIGA, 2017, p. 79). Segundo a autora, o monólogo conservador civil-militar daqueles anos não abriria espaços para questionamentos ou para identificações dissidentes. Na época, o controle sobre as mulheres necessitava permanentemente de modelos e de sua reiteração, pela moral da Igreja Católica (hegemônica até então) e da família tradicional, questões estas encontradas no filme. Ainda, o roteiro de Ana Carolina estica o tempo todo a corda da tensão entre a tradição e a subversão de valores. Por vezes, os corpos das alunas se entrelaçam e são mostrados em enquadramentos mais fechados, caracterizando prazer e volúpia, uma sede por liberação, pela fratura dos moldes preestabelecidos (VEIGA, 2017, p. 83).

Em relação à subversão, Kamita (2009) ressalta que Ana Carolina elegeu várias personagens femininas com diferentes nuances, deliberadamente transgressoras. Logo, não houve a seleção de uma mulher “forte” que tudo enfrenta, em uma “lição de vida” (usando um

clichê, recurso caro à cineasta em sua crítica ao senso comum) para as prováveis mulheres “fracas” que possam estar assistindo aos filmes. A postura adotada pela cineasta evita que as mulheres sejam apresentadas como essencialmente vítimas ou plenamente capazes de gerenciar a própria vida.

Sendo assim, afirma Kamita, a diretora elege algumas estratégias para tratar do universo feminino em seus filmes e da dificuldade de comunicação entre homens e mulheres, em especial o recurso ao sonho e ao delírio para dar a liberdade de novos comportamentos às personagens femininas. Apesar disso, o recurso ao plano onírico, mesmo constante, não impediu que aspectos políticos, econômicos e sociais fossem questionados ao se tematizar os vínculos de poder entre gêneros. Não se trata mais, nos anos 1970-1980, de uma mulher atuando por trás das câmeras, mas a forma como sua atuação se efetiva.

Desse modo, as pesquisas que têm focado em torno da condição do feminino nos filmes de Ana Carolina concordam que a cineasta propõe um novo olhar em direção ao discurso cinematográfico, no sentido de garantir uma valorização no papel da mulher no cinema, “e que os filmes, ao invés de perpetuarem a representação da imagem feminina estereotipada, contribuem para as reconstruções sociais dos gêneros.” (KAMITA, 2017, p. 1400).

A descrição analítica desenvolvida neste capítulo visou realçar os aspectos barrocos do estilo da cineasta Ana Carolina, através da exacerbação da teatralidade dos atos dos personagens, o modo como os discursos estão em movimento elíptico – já que não há somente a centralidade do ponto de vista de Guido. Quando há tal centralidade, ocorrem constantes ruídos que atravessam de outro foco de discursos, que são as mulheres. A destreza entre duas alegorias entre feminino e masculino se dá pelas torções. A dualidade aqui não funciona como simples pares de opostos, mas mais próximo do que Deleuze (1998) denomina de dobras, em que o barroco não remete a uma essência, mas a uma função operatória.

Os atores estão em constantes movimentos pelos corredores do colégio, o que Ismail Xavier chamou de labirinto. Este labirinto é considerado aqui como múltiplo, que tem muitas dobras, e que é dobrado de muitas maneiras. Ana Carolina, ao filmar as cenas como independentes entre si, cria a possibilidade de múltiplas composições para a dramaticidade do enredo. De acordo com o argumento de Laís Santoyo Lopes (2016) sobre a montagem barroca na chamada pós-fotografia, os aspectos do barroco aparecem na montagem, em suas ambiguidades e ilusões, desestabiliza a representação e coloca em crise a lógica binária, “promove uma fusão de imagens inquietas e transitórias.” (LOPES, 2016, p. 115).

Também a iluminação do ambiente através das janelas se contrapõe às áreas escuras dos corredores fechados pelas paredes, num jogo entre o visível e o invisível. No sonho, não se trata de mostrar a realidade; é pelo humor erótico e ácido em que os mistérios mundanos, as contradições do seu tempo, aparecem, gritam e perturbam. Como Artemisia Gentileschi (1593-1656), Ana Carolina fricciona a parte da cabeça como a parte mais importante do corpo. A cabeça como símbolo de racionalidade, de discurso institucionalizado, citado, representado na alegoria do homem. Artemisia Gentileschi corta a cabeça dos homens em suas pinturas. Ana Carolina mata Guido no sonho; seu rosto não aparece quando o gozo não é possível e sua ira salta à flor da pele.



III. ENTRE KHOURI E ANA CAROLINA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

Temos a tendência de imaginar que o pensamento da obra é o pensamento do artista. Não é. Ela é seu próprio pensamento que não se confunde com o do artista.

Jorge Coli

A análise descritiva desenvolvida na pesquisa, sobre os filmes de Ana Carolina Teixeira Soares e Walter Hugo Khouri, revelou que ambos produziram em estilos bastante distintos, chegando quase a serem opostos. Ambos, no entanto, carregam o ardor inestimável do labor cinematográfico. Cinema próprio de suas vidas, no sentido que vem de dentro. Para além de ser *alterego* dos cineastas, há relações de afetos que atingem seus corpos, levando à necessidade de se comunicarem através da linguagem cinematográfica. Quando se diz que *Das Tripas Coração* (1982) é um filme para as mulheres e poucos homens, é porque nem todos os homens de sua época estão abertos para se comunicarem com sua linguagem, com um cinema de mulher. Assim como dizer que Walter Hugo Khouri trata da burguesia paulistana, convém questionar que burguesia paulistana é essa e por que seus filmes são vistos como não tão brasileiros.

Walter Hugo Khouri produziu muitos filmes em sua carreira. Percorreu, em coerência estilística, uma cosmologia cíclica, como bem defendeu Renato Luiz Pucci Jr. (2001), como se pode ver também na forma cinematográfica de como o diretor compõe o filme *O Palácio dos Anjos* (1970). Na rede de conexões analíticas, observou-se, diante da conjuntura da época e da cosmologia do cinema de Walter Hugo Khouri, o feixe cinema-mulheres-erótico. A sexualidade como uma categoria que é uma das coagulações de um período no cinema brasileiro, como a chamada pornochanchada, principalmente por volta das décadas de 1970 e 1980.

A relação encontrada no feixe cinema-mulheres-erótico no filme de Khouri se dá pela aproximação do diretor com o cinema japonês que, como supramencionado, está longe de argumentar que seu cinema se trata de cópia, mas, sim, das possíveis relações de um modo de olhar-cinematográfico para os aspectos eróticos e das relações humanas diante das sexualidades e dos desejos. De uma subjetividade construída pela força desejo-procura que pode levar ao abismo-morte. Esta, vista como uma perda de potência da pluralidade dos desejos.

Rostos focados, Khouri busca no olhar aquilo que diferencia cada mulher, o espírito transcendental que se encontra na expressividade. O ato sexual como um dos meios possíveis de prazer, de troca de fluidos, de calor corporal, torna-se frio em *O Palácio dos Anjos*. Não há prazer feminino nas relações sexuais; o prazer masculino é demonstrado pelo pagamento. Um

possível gozo feminino advém do dinheiro que abre a possibilidade de autonomia financeira e de desejos, pois evidencia o quanto o local dos grandes poderes econômicos é ocupado por homens.

O Palácio dos Anjos é ornado pelas cores azul e dourado. O dourado da exuberância que faz as mulheres, através da estética, igualarem-se aos homens, e, no caso da protagonista, da possibilidade de os homens se sentirem inferiores no espaço. O mesmo sentimento de opressão e inferioridade nas mulheres que é construído nos ambientes empresariais comandados por homens. O azul é da sombra dos olhos de Bárbara. Ao mesmo tempo em que são cintilantes, há a friidez de seu olhar. É nesse olhar e de outras mulheres que Khouri compõe a sua narrativa. Neste filme há silêncios, pausas, o transcendental na sexualidade. Contudo, a satisfação dos desejos e prazeres não se dá nos atos sexuais que, pelo contrário, muitas vezes são forçados e abusivos. O metafísico situa no processo das relações sexuais e no vazio que se abriga nas mulheres.

Trata-se de mulheres, no plural, no sentido não somente da quantidade, mas também dos efeitos e das subjetividades construídas em torno de cada uma das personagens. Se é em torno de Bárbara que o tempo se torna cíclico, e por seus desejos que o apartamento se torna o “Palácio dos anjos”, tais desejos não são os mesmos que os de Mariazinha e de Ana. Os efeitos e os modos de como elas se afetam e lidam com a prostituição de luxo diferem entre si.

Bárbara, protagonista da narrativa, pelo tempo cíclico que gira em torno de seus olhares, tem uma posição andrógina. Seus comportamentos e falas são associados com a de Ricardo em relação à Ana e Mariazinha. O rosto carregado de maquiagem, associado ao feminino, é conjuntamente presente na cosmologia da personagem Marcelo, que está em dez filmes de Khouri. Bárbara se veste e age como homem no momento ápice do Palácio. Não se trata, porém, de ser o personagem Marcelo. O corpo feminino e as condições em que Bárbara é posta na prostituição e nos abusos sexuais faz com que não seja possível fazer essa afirmação.

Dentro do que chamamos de feixe cinema-mulher-erótico, nos filmes de Khouri, encontra-se a constância da erotização dos corpos das mulheres. Por mais que a sexualidade e o erótico em Khouri não tenha uma finalidade em si, estando relacionados aos âmbitos existenciais e transcendentais dos personagens, os afetos homoeróticos acontecem somente entre mulheres. No caso mais específico do filme *O Palácio dos Anjos* são tais relações sexuais, em que há sinais de ternura entre os olhares, afeto quente, que diferem e contrastam com o trabalho da prostituição. Mesmo na relação distanciada entre Dorothy e Bárbara, o caso de ciúmes que ocorre entre elas manifesta o desejo de uma estima não correspondida.

A sexualidade também está presente no filme *Das Tripas Coração* (1980), de Ana Carolina, ainda que de outra forma. Notou-se, durante a análise descritiva do filme, o espírito

barroco de Ana Carolina na direção. Aí, a sexualidade se manifesta na teatralidade dos personagens e nas torções das alegorias mulher e homem. Além disso, percebeu-se como dois focos narrativos levam a um tempo elíptico e eclíptico com os movimentos das luzes entre claro e escuro.

Neste filme, o feminino também é plural. O discurso sobre o que é mulher vem de um professor, a moralidade do dever ser mulher de um padre, o sonho sobre as atitudes históricas das diretoras, professoras, faxineiras e alunas vem de um interventor que está preste a fechar um colégio. No entanto, esses discursos não se fecham, estão sempre sendo interrompidos por ruídos, que se tornam, durante a narrativa, outro foco central. Ruídos que advêm do humor ácido, da sátira dos discursos totalitários.

Ana Carolina trata as relações de poder e a perversidade pela exacerbação que, tensionada, torcida, dobrada constantemente em múltiplas sátiras de um labirinto, leva, ao mesmo tempo, ao riso e a certo desconforto diante das contradições. Os gritos das personagens são como o fogo que consome o prédio. A sutil fumaça assinala a destruição, a morte, o trágico. Ainda que as faxineiras consigam matar Guido no sonho, ele, ao acordar, decreta o fechamento do colégio.

É uma torção, pois, por mais que as faxineiras matem Guido num sonho, não correspondendo isto à “realidade” da narrativa, desvenda-se a possibilidade de emancipação e o medo, de as mulheres poderem reagir, instaurado no imaginário do homem, de as mulheres defenderem-se de um abuso diante de sua ira na impossibilidade do gozo, do prazer próprio. Igualmente, as torções acontecem entre as alegorias e ambiguidades dos discursos com as imagens e músicas gregorianas, os miados da ópera e os hinos brasileiros. Torcem-se as personagens ao criar o duplo Miriam-Renata.

Através do questionamento que é lançado na narrativa sobre o corpo, se a cabeça é a parte mais importante, Ana Carolina eclipsa o rosto de Guido, iluminando apenas seus ombros quando o ato sexual falha. Nesses momentos, em que não há gozo, os discursos masculinos também perdem potência, de uma voz que recita com vigor poético sobre o amor, para um lamento que ora inclina a cabeça e discursa em tom brando, ora faz o homem se ajoelhar olhando para os céus.

As alunas, em suas adolescências, são as que carregam as energias e as forças de subversão, as que não aceitam os discursos autoritários e reagem a eles com humor e atos irônicos. Elas fazem festa. E isto é subversão, pois, no paradigma de ordem e progresso, não cabe festividade, tampouco prazer liberto. Criam ruídos. São aquelas que ainda sobrevivem,

visto que a quem fere o fogo no colégio é à geração mais velha – tal como no filme *Mar de rosas* (1978) em que Betinha (Cristina Pereira), a filha, é a que sobrevive. É a possibilidade de vida diante das cinzas.

O piano, simbolizando a tradição, cai e quebra, mas sua presença é incessante em várias cenas durante a narrativa. É na queda do piano que se inicia a aceleração do filme, quando a professora de química (Cristiane Torlone) começa a passar mal e desmaia. Ocorre o desequilíbrio, a inquietude. O único momento em que o piano é tocado é no ensaio da peça de três mulheres. Entre o som grave do piano e o agudo do miado das mulheres, as cenas dobram-se no drama e na tragédia da narrativa, com transa entre Miriam, Renata e Guido. As cenas se contaminam. Sexo, poder, dor, vingança estão juntos na trilha sonora do miado. Como se a gata caçasse o passarinho, o coro do miado anuncia a morte do passarinho queimado no fogão, retomando, de tal forma, as cenas iniciais de Miriam segurando o passarinho nas mãos. A morte dele também espelha o fechamento da escola, a fúria e o calor dos corpos.

A composição do filme vai se movimentando pelas relações das cenas criando aspecto labiríntico. Se, por um lado, o tempo narrado centra-se de modo eclíptico, com dois focos paralelos, por outro, as cenas deslocam-se pelas dobras barrocas como fractal. É como se cada cena não tivesse uma forma definida e, conforme a mudança de escala – no caso, as relações entre elas – se criasse um novo objeto que está aberto a infinitas possibilidades, mas que preserva a semelhança com a cena inicial.

Em Walter Hugo Khouri, em *O Palácio dos Anjos*, os femininos estão inseridos nas relações da sexualidade dentro do feixe cinema-mulheres-erótico, em tempo-espaço circular, no qual cada cena tem um movimento rotativo fechado, retornando no plano do olhar de Bárbara ao navio. Em *Das tripas coração*, de Ana Carolina, em contrapartida, os femininos estão numa forma barroca que torce um tempo-espaço construído em dois focos. Estas torções operam como dobras das cenas possibilitando uma dimensão múltipla de composição da dramaticidade.

Há grande contraste entre os diretores e seus respectivos filmes. Enquanto nos filmes de Khouri perdura uma transcendentalidade melancólica e circular, de constantes planos fechados – e, no caso específico do filme *O Palácio dos Anjos*, a presença de mais personagens traz a possibilidade de análise mais político-social, pois os discursos e a narrativa se abrem nas brechas da centralidade da cosmologia da protagonista –, em contraste, nos filmes de Ana Carolina perdura o humor crítico e ácido, um riso dentro da teatralidade e da exacerbação que fricciona a melancolia, ao mesmo tempo em que desconcerta certezas absolutas, dobra e contorce as dualidades e os pares opostos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a pesquisa notou-se a categoria da sexualidade como uma das possíveis categorias de análise que circundam tanto os filmes dos cineastas estudados quanto o período entre as décadas de 1970 e 1980 no cinema brasileiro, como ocorreu, simultaneamente, com a chamada pornochanchada. Apesar de ter considerado a categoria da sexualidade na monografia, nota-se que há possibilidade de aprofundamento na conjuntura histórica dos filmes produzidos no Brasil nesse período. Notou-se, no decorrer da pesquisa, que a perspectiva foucaultiana, de uma analítica das relações de poder sobre o corpo, sexo e prazeres, podem ser frutíferas – em futuras pesquisas que podem ser aperfeiçoadas analiticamente – para o conhecimento não só do(s) feminino(s) no cinema como, igualmente, em sua amplitude nas dimensões dos corpos.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; SILVA, Denise Britz do Nascimento. Mulheres no Cinema Brasileiro. In: **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia/MG, v. 24, n. 2, jul./dez. 2011, p. 365-394.
- ANJOS, Moacir. Local/Global. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- ARAÚJO, Astolfo. Walter Hugo Khouri. In: **Aqui São Paulo**. Acesso pelo arquivo da Cinemateca Brasileira (Ref. P. 542/k5), 27 mai. 1976, sem páginação.
- ARAÚJO, Marcella Grecco. **Representações do feminino no cinema brasileiro de ficção: Mar de rosas, um céu de estrelas e trabalhar cansa**. Dissertação (mestrado em Artes). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2015.
- BELLINGER, Isabella Mitiko Ikawa. **A crítica cinematográfica em O Diário de S. Paulo entre 1968 e 1969: um estudo sobre a experiência dos estudantes da Universidade de São Paulo**. Dissertação de Mestrado. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2013.
- BERG, Marli. Ana Carolina, Das tripas celuloide. In: **Manchete**, reportagem. Outubro, 1982. Arquivo da Hemeroteca Cinemateca Brasileira.
- BERNADET, Jean-Claude. Cinema de homem para homem. In: **Movimento**, 17 jul. 1975, Entrevistas.
- _____. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COUTO, José Geraldo. Ana Carolina expõe as contradições da sexualidade. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 set. 2017. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3009200727.htm>. Acesso em: 30 mar. 2018.
- DAHL, Gustavo. Importância de Khouri. In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 jun. 1960. Suplemento Arte.
- DA SUCURSAL de Brasília. O filme é Proibido para TV. In: **O Estado de São Paulo**, 28 jun. 1974. (Acesso em Hemeroteca Cinemateca Brasileira)
- DELEUZE, Gilles. **A Dobra Leibiniz e o Barroco**. São Paulo: Papius, 1998.
- DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. Tradução de Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ESPÍNDOLA, Susana Sondermann. Ana Carolina, em cinema, ainda não se aposta na mulher. In: **Correio do Povo**, 03 abr. 1983. (Acesso em Hemeroteca Cinemateca Brasileira).
- ESTEVES, Flávia Cópio. **“Sob” sentidos do político: história, gênero no cinema de Ana Carolina**. Dissertação (mestrado em História Social). Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2007.

- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: A vontade de saber. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre o cinema independente. In: **Cadernos da cinemateca**, n. 4, São Paulo, 1980, p. 13-23.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. In: **Revistas Estudos Feministas**, v. 25, n. 3, Florianópolis, set.-dez. 2017, p. 1393-404.
- _____. O cinema e as relações de gênero pelas lentes de Ana Carolina. In: TORNQUIST, Carmen Susana *et. al* (orgs.). **Leituras de resistência**: corpo, violência e poder. Florianópolis: De Mulheres, 2009.
- KHOURI, Walter Hugo. Dossiê Khouri. In: **Revista Filme e Cultura**, ano III, n. 12, mai./jun. 1969, p.14-28. Entrevista concedida a Ely Azeredo.
- KHOURI, Walter Hugo. Paixão perdida. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 abr. 1999, sem paginação. Entrevista concedida a José Geraldo Couto. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq09049920.htm>. Acesso em 30 mar. 2018.
- LAURA, Ida. Khouri prestes a encerrar um ciclo In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 mai. 1970. (Acesso em Hemeroteca Cinemateca Brasileira).
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LOPES, Laís Santoyo. **Montagem barroca em pós-fotografia**: uma estética política do feminismo. Tese (doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016
- NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In: **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, 2000, p. 9-41.
- PUCCI Jr., Renato Luiz. As mulheres nos filmes de Khouri. In: **Estudo de Cinema**: Socine II e III. São Paulo: Editora Annablume, 2000, p. 333-38.
- _____. **O equilíbrio das estrelas**: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Annablume, 2001.
- _____. **O tesouro (quase) perdido de Khouri**, s/ data. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/khouri/ensaios>. Acesso em: 30 mar. 2018.
- RAMALHO, Thalita S. **Memórias do feminino na obra de Walter Hugo Khouri**. Dissertação (mestrado em Memória Social) Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. Breve Panorama do Cinema Novo. In: **Revista Olhar**, ano 02, n. 4, São Carlos, dez. 2000, p. 1-5.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SILVA, Silvio Campos da. Censura Federal apagou as luzes de Noite Vazia. In: **Diário da Noite**, 28 set. 1964 (Arquivo 542/15B da Cinemateca Brasileira).

SOARES, Ana Carolina Teixeira. **Entrevista com Ana Carolina**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010 (Coleção Aplausos Cinema Brasil). Entrevista concedida a Evaldo Mocarzel.

_____. Memória do cinema Documentário Brasileiro: histórias de vida. In: **FGV CPDOC**. Rio de Janeiro, 29 abr. 2015. Entrevista concedida a Adelina Novaes e Cruz e Thais Blank. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/ana-carolina>. Acesso em: 25 mar. 2018.

SOARES, Wladimir. Khouri, o homem dos silêncios prolixos. In: **O Estado de São Paulo**, 17 jun. 1974. (Acesso em Hemeroteca Cinemateca Brasileira)

SOUZA, Carlos Roberto de. Os pioneiros do cinema brasileiro. In: **Revista ALCEU**, v. 8, n. 15, jul./dez. 2007.

STIGGER, Helena. **Marcelo**: o imaginário burguês de Walter Hugo Khouri. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PUCRS, 2007.

_____. As amorosas: o filme político de Walter Hugo Khouri. In: **Revista Sessões do imaginário**, ano XVIII, n. 29, Porto Alegre, 2013.

TEGA, Danielle. Gênero e cinema: reflexões e discussões teóricas. In: **Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 4. Salvador: UFBA, 2008.

TEIXEIRA, Novais. Fita Brasileira é mal recebida. In: **O Estado de São Paulo**. 8 mai. 1970, p. 11.

VARTUCK, Pola. Uma vitória das mulheres no festival de Teerã. In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 dez. 1975, p. 26.

_____. Ideologia, uma bandeira que divide os cineastas brasileiros. In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 dez. 1978.

VEIGA, Ana Maria. Estéticas e Políticas de resistência no “cinema de mulheres” brasileiro (anos 1970 e 1980). In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e Plural**: Mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papirus, 2017.

XAVIER, Ismail. O labirinto da inveja. In: **Revista Novos Estudos**, n. 1. São Paulo, abr. 1983.

Periódicos

Diário da Manhã. **Das Tripas Coração e o poder**. Hemeroteca Cinemateca Brasileira, 21 fev. 1983.

O Globo. **Anos 80 muito femininos**. Rio de Janeiro, 16 jan 1980.

Lampião. **Mulheres atrás das câmeras**, n. 22, mar. 1980.

Folha de São Paulo. **Realizadoras do cinema brasileiro. Muito dispostas na luta profissional**, 31 mai. 1981.

O Estado de São Paulo. **Compreender Khouri**, 31 mai. 1961.

O Estado de São Paulo. **Com “Noite Vazia” a definitiva maioria do cinema brasileiro**, 27 set. 1964.

Diário da Noite. **Censura federal apagou “Noite Vazia”**, 28 set. 1964.

Folha de São Paulo. **A frieza e o vazio de um Bergman tropical**, 25 nov. 1977.

Folha de São Paulo. **Um discurso sobre o vazio**, 01 out. 1978.

O Dia. **Moralidade e anarquia**. Rio de Janeiro, 24 out. 1982.

Correio do Povo. **Ana Carolina: Em cinema, ainda não se aposta na mulher**, 03 abr. 1983.

Filmes

AMOR estranho amor. Direção de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Embrafilme, 1982 (115 min.).

AS DEUSAS. Direção de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Servicine – Serviços Gerais de Cinema Ltda.; União Cinematográfica Brasileira S.A., 1972 (97 min.).

AS FERAS. Direção de Walter Hugo Khouri. Rio de Janeiro: Cinearte Produções Cinematográficas Ltda., 1994 (107 min.).

AS FILHAS do fogo. Direção de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1978 (93 min.).

CORPO Ardente. Direção de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Kamera Filmes Ltda.; Columbia Pictures; Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A., 1966 (84 min.).

DAS TRIPAS Coração. Direção de Ana Carolina. Rio de Janeiro; São Paulo: Embrafilme S.A., 1980 (108 min.).

ENCONTRO Estranho. Direção de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Cinematográfica Brasil Filme Ltda.; Marte Filmes, 1957 (92 min.).

FEMININO Plural. Direção de Vera de Figueiredo. Rio de Janeiro: Circofilm Produções de Arte Ltda., 1976 (80 min.).

MAR de Rosas. Direção de Ana Carolina. Rio de Janeiro: Embrafilme – Empresa brasileira de Filmes S.A.; Crystal Cinematográfica Ltda, 1977 (90 min.).

NOITE Vazia. Direção de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Kamera Filmes; Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1964 (90 min.).

O ANJO da noite. Direção de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz; Twentieth Century Fox do Brasil; Kamera Filmes, 1971 (107 min.).

O DESEJO. Direção de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1975 (99 min.).

O GIGANTE da pedra. Direção de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Cast Cinematográfico Brasileiro Ltda., 1954 (35mm, BP, 1.970m, 24q, 61,37 min.).

O PALÁCIO dos Anjos. Direção de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Metro Goldwyn Mayer do Brasil, 1970 (134 min.).

O ÚLTIMO êxtase. Direção de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Transbrasil Filmes Ltda.; União Cinematográfica Brasileira S.A., 1973 (81 min.).

OS HOMENS que eu tive. Direção de Tereza Trautman. Rio de Janeiro: Ipanema Filmes; Cinedistri Ltda.; Embrafilme S.A., 1973 (85 min.)

PAIXÃO e Sombras. Direção de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A., 1977 (98 min.).

RUA da Vergonha. Direção de Mizoguchi Kenji. Japão: Akasen chitai, 1956 (86 min.).

RÉPONSE de femmes: Notre corps, notre sexe. Direção de Ágnes Varda. EUA: Michel Honorin, Sylvie Genevoix, 1975 (8 min.).

RIO, 40 grau. Direção de Nelson Pereira dos Santos: Columbia Pictures do Brasil, 1955 (100 min.).

SONHO de Valsa. Direção de Ana Carolina. Rio de Janeiro: Crystal Cinematográfica; Ponto Filmes, 1987 (96 min.).