

Cidades em imagens: Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person, a edificação da cidade cinematográfica brasileira (1965-1972)

Cities in images: Walter Hugo Khouri and Luis Sergio Person, the bulding of the city brazilian filmic (1965-1972)

Jaison Castro Silva
Doutorando, PPGH-UFC
jaisoncastro@gmail.com

Resumo: O texto visa apresentar pesquisa sobre os regimes visuais urbanos no cinema brasileiro, no recorte histórico de 1965 a 1972. Para delimitação da proposta, os cineastas Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person foram selecionados e são apresentados, nos limites do artigo, aportes para a análise de seus filmes, compreendidos como partes de uma cultura visual construída a partir de empréstimos e justaposições a partir de elementos disponíveis no código cultural do período. Entende-se que a escolha dos dois cineastas, que não se coadunam a movimentos cinematográficos do período, proporciona por sua peculiaridade a oportunidade crítica de revisar classificações ossificadas e dispor de um novo olhar para esse período histórico da cinematografia nacional.

Palavras-chave: Visualidade; Cinema brasileiro; Cidade

Abstract: The text aims to present research on the visual systems in urban Brazilian cinema, in the historical view from 1965 to 1972. For delimitation of the proposal, the filmmakers Walter Hugo Khouri and Luis Sergio Person were selected and are presented within the limits of the article, contributions to the analysis of his films, understood as parts of a visual culture built from loans and juxtapositions from information available in the cultural code of the period. It is understood that the choice of two filmmakers, who do not fit the movements of the period film, provides the opportunity for his peculiar critical review of classifications ossified and have a look at this new historical period of national cinema.

Keywords: Visuality, Brazilian Cinema, City

O campo visual é discutido atualmente de maneira acalorada como um dos espaços privilegiados de embate de forças e disputas de sentido, vitais para a constituição de sujeitos históricos e ações sociais. O papel da visualidade nas atividades humanas é alçado a um elevado patamar, constatação observada no lugar comum insistentemente propalado da preponderância e ubiqüidade das imagens no mundo contemporâneo. Nesse sentido, uma das tendências mais proficuas aponta para o estudo das imagens inseridas numa discussão sobre a visualidade e regimes visuais, inclusive com a necessária construção do olhar para a leitura das mesmas, observadas do ponto de vista histórico (MENESES, 2003a).

Nesse texto, apontaremos alguns aportes para o desenvolvimento da discussão sobre visualidade em relação à prática cinematográfica, elegendo alguns filmes para a análise. Em nossa proposta, os projetos visuais em torno do urbano serão nosso foco principal. No que diz respeito ao recorte histórico de nossa pesquisa¹, que vai de 1965 até 1972, formas expressivas que buscavam representar visualmente o urbano engendraram um modo de ver que flerta com o cosmopolita. As formas imagéticas que propomos estudar são significativas de um momento de mudança dramática no painel cultural brasileiro ao representar o urbano, a metrópole e seus anseios, afastando-se dos modelos de cidade regionalistas comuns nas décadas anteriores. Estamos falando do cinema de Walter Hugo Khouri e de Luís Sérgio Person, cineastas cujas imagens filmicas foram selecionadas para nossa análise.²

A visualidade e a historicidade da imagem: escopo teórico

É necessário, antes de partir para compreensão da importância dos estudos da visualidade e da cultura visual, salientar a incipiência desse campo de estudos na prática historiográfica. Existe uma lacuna acadêmica em relação aos estudos de visualidade. A historiografia, evidentemente, não está isenta dessa falta destinando pouquíssima atenção ao visual como componente básico de organização da vida humana. Tal lacuna precisa ser urgentemente preenchida em virtude da importância da imagem e das práticas do olhar na construção dos significados da vida humana. De um desprezo pelo sensório presente na produção acadêmica anterior, o século vinte assistiu a uma transformação no estatuto do *ver* e do *sentir* como formas privilegiadas de acesso ao mundo. Entende-se, a partir disso, que as percepções visuais são formas básicas de organização do raciocínio e dos juízos de valor constituindo-se, em realidade, “fonte[s] primária[s] de conhecimento” (SARTRE, 2009, p. 93).

¹ Esse artigo é parte do projeto de pesquisa sobre os regimes visuais urbanos no cinema nacional, desenvolvido em pesquisa em nível de doutorado, realizado na Universidade Federal do Ceará, sob orientação de Meize Regina Lucena Lucas, com auxílio financeiro da CAPES.

² O contato com os filmes desses diretores se deu durante a elaboração da dissertação de mestrado “Urbes negra - melancolia e representação urbana em *Noite vazia* (1964) de Walter Hugo Khouri” (SILVA, 2007), que, como se evidencia pelo título, tomava o cinema de Khouri como objeto, mas que descobriu no cinema de Person, um curioso ponto de, simultaneamente, interconexão e heterogeneidade. Os filmes que propomos analisar são: *Corpo Ardente* (1965); *São Paulo S. A.* (1965); *As Cariocas* (1966); *Trilogia do terror* (1966); *Caso dos Irmãos Naves* (1967); *As Amoras* (1968); *Palácio dos Anjos* (1970); *As Deusas* (1972); *Cassi Jones – O magnífico sedutor* (1972). São nove filmes, que podem ser acrescidos ou reduzidos em seu número, até o final da pesquisa.

A partir da década de 1970, surgem os estudos da visualidade, que procuram situar o papel fundamentalmente histórico que as imagens e os modos de ver adquirem em determinado contexto de época. Enfim atentou-se para a existência de diferentes visualidades através dos tempos afastando a modalidade do *ver* da rigidez ontológica que atribuía a essa faculdade humana um aspecto unicamente natural e, logicamente, a-histórico (AUMONT, 1993). Nesse sentido, a categoria visualidade é a chave para a observação de uma instância suscetível à historicidade, o que pressupõe diversos modos de ver em variadas épocas e sociedades, elaborados heterogeneamente a partir de práticas e horizontes de existência coletivos.

É preciso compreender que um estudo do visual, relacionado estreitamente, portanto, aos sentidos, não significa necessariamente uma ablução de qualquer análise de objetos pertencentes a esfera do verbal e da palavra. Uma das chaves para a investigação histórica da cultura visual de uma dada realidade é a compreensão de que a visibilidade de um período é construída por empréstimos, justaposições e sobreposições de estilemas imagéticos e possíveis formais, próprios e particulares a cada tempo. As imagens, em contextos históricos determinados, são estabelecidas a partir de códigos compartilhados que apenas são possíveis naquele momento em particular. Por esse caminho, o historiador precisa interpretar não só as imagens, mas as palavras escritas sobre elas em determinados contextos, uma vez que os agentes históricos vêem as imagens de seu tempo de maneira radicalmente diferente da nossa perspectiva, necessariamente atravessada por valores do presente e de outro regime de historicidade (BAXANDALL, 1991).

Um estudo da visualidade proporciona, portanto, formas de mapear a trajetória de figuras de pensamento e a maneira como essas figuras se coadunam, por exemplo, a questões de representação e poder, localizando-as historicamente. Por conta disso, o estudo da imagem e de suas relações com o olhar constituiu-se uma das linhas mais prolíficas para alcançar usos sociais e percepções diferenciadas das formas imagéticas, próprios de um tempo. Principalmente, em relação a questões cuja verbalização estrita não se mostra suficiente para alcançar a devida espessura e tornar-se objeto de estudo historiográfico, como elementos relativos ao sensível (como gostos, sensações, desejos, etc.). Palavras e imagens são solidárias. Elas constroem espaços e modos de ver diferenciados que só podem ser traduzidos pelo historiador com base numa atenção a essa complementaridade (DIDI-HUBERMAN, 2003).

Em consonância como o exposto acima, é preciso reforçar que as imagens não são projeções especulares do real. Dessa forma, apesar da heterogeneidade de abordagens e referenciais teóricos utilizados, os procedimentos metodológicos aos quais esses estudos estão vinculados procuram, de modo geral, a análise da imagem interpretando-as em sua própria densidade e relacionando-as a um jogo de referências necessário para o seu surgimento histórico. Não basta, assim, explicar o referente ao qual as imagens estão relacionadas – como pode pensar uma analítica de alcance por demais estreito – para deixar as imagens claras ao entendimento, transparentes e sem necessidade de mediações interpretativas. Uma vez que não há uma relação de subordinação da imagem em relação a um possível referente real.

Ulpiano Meneses é um dos historiadores que divulgam esse debate no Brasil.³ Para Meneses (2003a; 2005), o papel da imagem e, numa instância maior, da visualidade, nos estudos acadêmicos, inauguram uma clareira renovada nas investigações sobre as práticas humanas. Nessa perspectiva, o estudo da imagem e da cultura visual demonstraria concepções de mundo fundamentais para uma determinada organização de pensamento, cumprindo um papel essencial nos projetos humanos.

O regime visual urbano em Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person

Em 1965, Walter Hugo Khouri concorre no Festival de cinema de Cannes com a película “Noite vazia” (1964), um marco da cinematografia nacional, que transformou Khouri em cineasta consolidado e iniciou a construção do mito de cinema existencial, urbano e voltado para temas universais agregado a esse produtor cultural. De modo semelhante, o até então desconhecido Luís Sérgio Person, ao lançar “São Paulo S. A.” (1965) é catapultado imediatamente para a fama pelo sucesso de público estrondoso que tal filme alcança e pelo desempenho invejável da obra em festivais internacionais como a I Mostra Internacional do Novo Cinema em Pèsaro, na Itália.

Em nosso trajeto de pesquisa, escolhemos Khouri e Person como pontos de heterogeneidade, fundamentais para um estudo que se debruça sobre problemas visuais ligados ao urbano no recorte escolhido. A escolha dos cineastas se deve a importância de ambos na filmografia nacional, principalmente urbana, e a constatação da relativa pouca atenção por parte da academia em relação a esses cineastas. Isso se deve, possivelmente, pela

³ Ver também KNAUSS (2006) e MONTEIRO (2008).

dificuldade considerável de enquadrá-los em qualquer tipo de corrente cinematográfica do período. Isso, em nossa ótica, vem justamente alimentar o interesse de pesquisa, justamente porque é essa peculiaridade que permitirá a partir das imagens de seus filmes e do conjunto de referências visuais que eles agregam acessar um componente fundamental, e ainda carente de abordagem acadêmica, da cultura visual brasileira no recorte em questão. Suas imagens, em consonância com diversos componentes visuais do mesmo período, permitem rearrumar contexto semânticos, desestabilizando a configuração visual do período até agora abordada tendo como pontos de apoio e delimitações possivelmente confortavelmente instaladas e em vias de cristalização.

Para compreender a singularidade do trabalho de ambos os produtores culturais, faz-se lícito observar um pouco da biografia desses sujeitos históricos, antes de partir para um olhar sobre seus filmes. Walter Hugo Khouri (1928-2003) nasceu em São Paulo, no bairro de Santa Maria, que na época, afastado do núcleo urbano, ainda era rural. Estudou filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), curso que terminou por abandonar, e dedicou-se ao cinema, primeiro como crítico do *Suplemento Literário* de “O Estado de São Paulo”, depois como cineasta em experiências esporádicas. Em 1965, *Corpo Ardente* já é o seu sexto filme. A consagração veio com a indicação para o prêmio no Festival de Cannes, um dos maiores da cinematografia mundial, de seu filme anterior, *Noite vazia*. Seu cinema sempre foi identificado sob forte influência do cinema europeu, principalmente das obras de Ingmar Bergman (*Morangos silvestres*, *Persona*, etc.) e de Michelangelo Antonioni (*A Noite*, *Blow-up*, etc.). Por conta disso, recebeu o apelido de “vanguardista de segunda mão” e acusações de apenas copiar modelos europeus sem a devida adaptação a realidade local. Obviamente, seus maiores detratores eram Glauber Rocha (2003 [1963]) e Jean-Claude Bernadet (1983 [1967]), respectivamente, maior cineasta e crítico mais expoente do cinema novo, que viam em Khouri uma nêmesis dos ideais desse movimento.

Luís Sérgio Person (1936-1976), estudante de direito na década de 1950, insere-se desde a juventude em uma série de projetos culturais relacionados não só ao cinema, mas também ao teatro, no qual dirigiria e produziria peças até seu fim precoce. Cursa cinema na Itália no início dos anos 1960 e, após alguns curta-metragens, tem em *São Paulo S.A.* (1965) seu primeiro longa-metragem de sucesso, ligando seu nome ao cinema desde então. O seu sucesso o atrai para a órbita dos cinemanovistas, da qual logo se afasta. Em críticas de cinema da época, diretores como Rogério Sganzerla (apud SECRETARIA, 1988, p. 12), o maior

representante do cinema marginal, o avaliava como a “antítese” de Glauber Rocha: “Na medida em que trata o problema social na sua repercussão individual, abandonando as proposições coletivas”. Na década de 1970, em entrevista ao jornal “O Pasquim” realiza violentas críticas aos cinemanovistas. Após o fracasso de “Caso dos Irmãos Naves” (1967), que só faria sucesso em Nova York, cinco anos depois, permanece alguns anos sem filmar, envolvendo-se em diversos outros projetos, inclusive publicitários, desempenhando um papel ativo como produtor cultural, tornando-se, inclusive, o idealizador do Teatro da Rua Augusta. Até que, em 1972, com “Cassi Jones – magnífico sedutor” encerra sua curta e singular carreira cinematográfica. Já a sua biografia se encerraria em 1976, em um acidente de automóvel fatal

Por enquanto, propomos esses filmes pelo seu grau de representatividade diante da cinematografia do período, sempre debatidos de maneira polêmica pela crítica especializada, além de considerados pontos de inflexão da produção nacional. Seu critério de escolha, portanto, são as vozes dos próprios atores sociais envolvidos naquele contexto que sempre se referem a essas películas como obras de grande repercussão, seja por seu valor estético ou por sua penetração junto ao público.

Os filmes selecionados: apontamentos para análise

As filmografias dos cineastas selecionados são objetos de análise cujo potencial é inegável para os objetivos dessa pesquisa, o que se mostrará evidente ao dedicarmos um pouco de atenção a pelo menos algumas das películas, tanto em seu âmbito contedudístico quanto em seu âmbito plástico. Não almejamos explorar nessas linhas o enredo ou a plástica dessas obras cinematográficas, o que seria impossível, em virtude do espaço e dos propósitos desse artigo. Estabelecemos, portanto, somente alguns apontamentos para posterior desenvolvimento em outros momentos da pesquisa.

Na década de 1960, encontramos um Brasil que rapidamente descobria-se urbano sendo que as formas imagéticas, incluindo o cinema, procuravam aos poucos representar uma nação de metrópoles, de vias urbanas céleres e dos anseios do típico cidadão, numa crescente efervescência cultural em relação à cidade. Experiências de representação visual do urbano no cinema já tinham sido realizadas: os estúdios da Vera Cruz (filmes como “O Estranho Encontro”, 1958, “Moral em Concordata”, 1959), a chanchada (“Uma pulga na balança”,

1953, “Absolutamente certo”, 1957), o cinema inspirado no neo-realismo (“Rio, 40 graus”, 1954, “O Grande Momento”, 1955), todos na década anterior. Agora, na década de 1960, o cinema-novo (“Os Cafajestes”, 1962, “Cinco vezes favela”, 1963, “A Falecida”, 1965, além dos já citados *Terra em Transe*, etc.) e outros produtores (“Assalto ao trem pagador”, 1963) realizavam suas tentativas. Durante estes últimos anos, cineastas como Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person também ajudavam a configurar, em termos de formas e imagens, a metrópole. No entanto, tal espaço de ação se transformou em campos de disputas em que diferentes expressões visuais – cinemanovistas, cinema comercial, cinema de Person, cinema de Khouri – concorriam para fundar um regime visual novo, a saber, o da metrópole brasileira cinematográfica.

Khouri e Person, guardadas as significativas diferenças entre suas filmografias, realizaram películas que articulavam uma imagem da metrópole despersonalizada, sem marcas de origem e, até por isso mesmo, palco de desilusões e de sofrimentos existenciais. Uma imagem árida da metrópole compõe uma cidade de construções magnânimas que, ao invés de elevar as ambições humanas, as esmagam sob vigas de concreto. Trata-se de um produto filmico que alguns filiam diretamente à “ressaca” decorrente do fracasso do projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (MACHADO JR., 1989). Mas, distante dessa apreensão conteudística, as obras cinematográficas desses dois cineastas apresentam, paradoxalmente, em suas formas plásticas, o anseio em representar a metrópole, em configurá-la rápida, frenética e de múltiplas opções, preparada, portanto, para se inserir harmonicamente naquele momento em que os conglomerados urbanos assumiam papel fundamental. Igualmente de modo contraditório, ao representar visualmente o campo seus elementos habituais são transmutados em pontos de reflexão sobre conflitos – domínio do homem sobre a natureza, defesa humanista dos direitos humanos, etc. – em geral, atribuídas a conflitos citadinos ou cosmopolitas. O urbano, nesse sentido, expande-se e invade o campo.

Enfim, os filmes em questão apresentam o anseio em se apresentarem imagetivamente cosmopolitas, parte integrante de uma conjuntura internacional de valorização e maximização do espaço. De acordo com Henri Lefebvre (1991, 1999), naquele contexto, ocorria uma mudança radical na esfera valorativa humana. No pós-guerra, o espaço assumia um papel preponderante nos anseios humanos, enquanto o tempo, até então, categoria dominante, encontrava-se esmagado pela multiplicação de projetos arquitetônicos ambiciosos, perspectivas culturais voltadas para a diferença local, regional e internacional, e

manifestações artísticas que ofereciam ao espaço um papel hegemônico. Talvez o mundo assistisse um período de neo-iluminismo com a predominância dos modelos arquitetônicos funcionalistas, a lá Le Corbusier (HARVEY, 1989).

O que nos interessa de modo mais momentâneo é que na cultura brasileira, a efervescência cultural do urbano, após uma longa tradição de produções culturais regionalistas, iniciava-se timidamente. Os valores espaciais se remodelavam e possivelmente a construção da utopia urbana de Brasília seja o maior exemplo disso (SEVCENKO, 2002). Não pretendemos aqui propor uma relação de automatismo em relação ao cinema brasileiro no período, imediatamente tomado por preocupações relativas ao espaço, tomando partido e inserindo-se sem físsuras, portanto, nesse movimento de âmbito mundial. Em nossa trajetória de pesquisa, possivelmente encontraremos tantos pontos de consonância quanto de oposição entre as metrópoles visualmente estabelecidas nesses filmes e as propostas vigentes ao espaço internacionalmente. Esse não é nosso propósito principal, mas sim, investigar como, em nosso recorte, as propostas e debates visuais apresentados ou motivados pelas imagens em análise rearrumam posições solidamente estabelecidas no cenário visual brasileiro referente ao espaço e a metrópole.

Isso parte da constatação de que as narrativas fílmicas de Khouri e Person tomam como parte de suas preocupações fundamentais buscar, através da alteridade, uma outra cidade brasileira nos espaços da urbe, almejando a metrópole cosmopolita nos interstícios da ambientação urbana que representam. Esses espaços de *outridade* estão tanto nos ambientes ligados ao oriente e na onipresença do *jazz*, observados nas imagens rodadas por Khouri, quanto na discussão da arte internacional, na ambiência das máquinas e na denúncia da barbárie das imagens de Person. Todavia o cosmopolitismo também surge nos diálogos que as imagens da cidade elaboradas por esses cineastas brasileiros – compostas de prédios, arranha-céus, viadutos, trânsito congestionado ou mesmo em longos planos sequência em paisagens campestres desertas e inóspitas – efetuam com a iconografia mundial que representava a cidade naquele período, seja o cinema europeu ou o cinema latino-americano.

Como denominador comum entre todos os filmes, encontra-se a intersecção entre o ficcional e o documental, comum na *nouvelle vague* francesa. Naquele período, os cineastas colocavam o equipamento na rua para captar o burburinho “real” da cidade, escapando dos sufocantes estúdios compondo imagens artísticas semi-documentais, jogando com os limites da percepção e da visualidade (RODRIGUES, 1999). Mas, de forma oposta, alguns dos filmes

analisados apostam em uma resolução mística, que escapam a ordem do estritamente racional, para os conflitos humanos, demonstrando uma sensibilidade que deposita esperança de resolução desses problemas em formas relacionadas à natureza – grandes árvores, espaços abertos, elementos naturais em destaque (cachoeira, rios, o sol, etc.) – que podem pressupor uma consonância com valores metafísicos, pouco *urbanos*, pela definição usual da palavra, ainda que de proposta *universal*. Quiçá demonstrando que os campos rural e urbano, regional e internacional, estejam mais imbricados em parte da cultura visual brasileira do que se supõe até aqui. Esses filmes ventilam, em asserções que já são pontos de vista sobre a urbanização, que uma significativa parcela da resolução dos conflitos do gênero humano estaria na reabilitação do místico e da união ancestral com a natureza. O que ocorre em conexão íntima com algumas tendências da cultura latino-americana (PAZ, 2001).

Diante do exposto, sugerimos que os filmes fundam um novo regime visual, dialogando com a iconografia sobre a metrópole presente no cinema em nível internacional (cinema europeu e latino-americano) e inaugurando uma representação da metrópole na prática cinematográfica nacional. As iniciativas anteriores que tentavam representar visualmente a cidade, as chanchadas da década de 50, por exemplo, terminavam por compor uma cidade regionalista, cujos valores estavam mais próximos do campo que do urbano (TOLENTINO, 2001). Já os exemplares fílmicos de Person e Khouri estabelecem um urbano frio, automatizado, caótico, cujas relações humanas estremeceram e não há mais sinal do idílico provincianismo presente em filmes como *Agulha no palheiro* (1957) ou mesmo em *Rio, Quarenta graus* (1954). E mesmo quando representam o campo, estabelecem seus componentes básicos como figuras de superação estreitamente relacionadas a uma visão de mundo cosmopolita e universalizante.

Lutas em torno do visual: as disputas na representação cinematográfica da cidade

O regime visual fundado por Person e Khouri, e por outros cineastas do período, lutou para se dar a ver, mas terminou inserido no contexto das recepções visuais da cidade de maneira problemática. Suas imagens não raro ocasionam uma fricção e um conseqüente desconforto. Isso foi observado de modo frequente na crítica especializada do período.

Principalmente, quando tais filmes são colocados em confronto com outros filmes do mesmo recorte que construíam o acesso a cidade de outras maneiras. Estes filmes são

pertencentes a uma configuração visual urbana que se tornou institucionalizada pelo tempo em filmes que conquistaram o *status* de clássicos da cinematografia nacional. Estamos falando da cidade proposta pelos filmes do movimento cinematográfico cinema novo. Não nos prenderemos a elas, uma vez que nossa proposta é exatamente analisar configurações visuais que não se inserem naquele movimento ou se o fazem, o efetuam de maneira bastante heterogênea. Mas é preciso dispensar algumas palavras a esses filmes, para situar os sujeitos históricos que são o alvo da interlocução em debate.

Em filmes como “Terra em transe” (1965), “O Desafio” (1965) e “Grande cidade” (1966), para ficar em apenas alguns exemplos, cineastas como Glauber Rocha, Paulo César Saraceni e Carlos Diegues, inauguram uma cidade cinematográfica em que dois eixos temáticos principais podem ser identificados. Primeiro, o engajamento político claro frente a ditadura militar e ao golpe de 1964, exigindo de seus personagens posturas de resistência e luta frente ao novo sistema de governo. E, em segundo lugar, as “metrópoles” propostas visualmente nesses filmes se ligam a uma necessidade de apontar sua estreita ligação com elementos como o rural e o regional a fim de atestar marcas de origem claras ao espectador, situando-as em um papel de protagonismo diante do debate do nacional-popular (BERNADET, 1983). Enfim, tais metrópoles afirmam-se como lugar de travamento de debates políticos e questões regionais que reforçariam certos aspectos identitários de “um brasileiro” idealizado e de um projeto de cultura nacional capitaneado pelo cineasta baiano Glauber Rocha (2003).

Em contrapartida, Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person compõe imagens da metrópole cuja versatilidade impede de enquadrá-los no movimento cinema-novo. Suas cidades são frias e distópicas - como em *São Paulo S. A.* e *As Amoras*, - nelas, é impossível identificar marcas de origem e quando o fazemos - como em *Caso dos Irmãos Naves* ou *As Cariocas* -, sua abordagem se situa na fronteira de discussões filosóficas de cunho universal, que abrangem questões existenciais e indagações sobre o próprio gênero humano. Desse modo, apesar de aparentes semelhanças, os espaços imagetivamente construídos por esses dois cineastas situam-se em pólos diametralmente opostos as cidades regionalistas e projetos de identidade nacional dos filmes cinemanovistas. De inspiração cosmopolita, as metrópoles de Person e Khouri fundam um regime visual em que a regência magistral dos arranha-céus e o caos das periferias (*As Amoras*, *Palácio dos Anjos*, *Cassi Jones*, etc.), o olhar perdido do transeunte e as desoladoras paisagens do campo (*São Paulo S. A.*, *Corpo Ardente*, *Caso dos*

Irmãos Naves, etc.), problematizam-se em meio a um debate de vulto internacional que tomava forma naqueles anos.

Considerações finais

O estudo do cinema brasileiro pela historiografia é um campo rico ainda que permaneça timidamente explorado. Entre as opções teórico-metodológicas disponíveis, desde os primeiros passos na pesquisa nossa atenção se direcionou para as possibilidades heurísticas da imagem cinematográfica, sua forma expressiva, sua inserção nos contextos de uso e sua relevância para a história. Consciente da relativa ausência de alicerces bem estabelecidos desse campo, mas arrebatados pela paixão por cinema e pela imagem artística em geral, encontramos, nas pesquisas relacionadas à visualidade, um ponto de convergência para nossas preocupações gerais.

Em virtude dos caminhos tortuosos que a empreitada pressupõe e diante da metodologia lacunar que nossa área apresenta para tais objetos, cautela e rigor são palavras de ordem. Em nossa trajetória acadêmica dedicada à imagem temos de nos resignar muitas vezes a somente sugerir caminhos e engatinhar por clareiras recém-encampadas. Por conta disso, estamos sempre abertos a novas e diferentes trilhas, a sugestões metodológicas e renovados olhares sobre nossos objetos.

O cinema urbano de Khouri e Person, ainda que de propostas e situações diferentes, possibilitam renovar as interpretações sobre um determinado período histórico do cinema brasileiro, acionando perspectivas e *topos* renovados, resultando, quiçá, em um novo olhar para o período. Nesse sentido, o seu estudo na chave da visualidade proporciona uma perspectiva renovada para o próprio estudo acadêmico de cinema, desviando do olhar apenas voltado para as condições de produção e possibilidades dramáticas dos filmes para os seus possíveis visuais e como estes inserem em uma determinada problemática visual, ajudando a constituir a cultura visual de um período. Pode-se dizer assim que os edifícios visuais erguidos no cinema de Luís Sérgio Person e Walter Hugo Khouri são artefatos imagéticos que ainda clamam por serem olhados em toda a sua extensão.

Referências

- AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- _____. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004
- BAXANDALL, Michael. O olhar renascente: Pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- _____. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERNADET, Jean-Claude & RAMOS, Alcides Freire. Cinema e História do Brasil. São Paulo: Contexto, 1988.
- BERNADET, Jean-Claude [1967]. Brasil em tempo de cinema. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrôpoles: as faces do monstro urbano (as cidades do século XIX). Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 5, n. 8/9, p. 35-68, set, 1984.
- _____. Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Retrospectiva Walter Hugo Khouri: meio século de cinema. São Paulo, 2001
- CHARTIER, Roger. História cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.
- _____. À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade; UFRGS, 2002.
- DARTON, Robert. O Grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade da imagem à historicidade do cinema. Projeto História, São Paulo, n. 21, p. 121-140, nov, 2000.
- FABRIS, Maria Rosaria. Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista? São Paulo: Fapesp; Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. Falsificações (entrevista concedida a Bernardo Frey et all [197-]). RECine: Revista

do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, n. 01, ano 01, set, 2004.

FRANCASTEL, Pierre. A Realidade figurativa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, s.d.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. Estudos históricos, Rio de Janeiro, n. 34, p. 3-21, 2004.

_____. Apontamentos sobre a autonomia da arte. História social, Campinas, SP, n. 11, p. 115-134, 2005.

GADAMER, Hans Georg. Text and Interpretation. Translated by Dennis J. Schmidt. In: HERMENEUTICS and Modern philosophy. Albany. Nova York: State University of New York Press, 1986, p. 377-396.

_____. Verdade e método. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Crítica de cinema no suplemento literário, vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GRUNEWALD, José Lino. Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 1960. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

HARVEY, David. Condição pós-moderna: um estudo sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: a lógica cultura do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco, Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 1996.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

LEFEBVRE, Henri Production of space. Cambridge: Blackwell Publishers, 1991

_____. Da cidade à sociedade urbana. In: _____. A revolução urbana. Belo Horizonte: EdUFMG, 1999, p. 15-32.

LIMA, Luiz Costa. Mimesis: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LUCAS, Meize Regina Lucena. Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desportos, 1998.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. Artcultura, Uberlândia, MG, v. 08, n. 12, p. 97-115, 2006.

MACHADO JR. Rubens L. R. São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. 1989. 160 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Arte (ECA-USP), São Paulo, 1989.

_____. Os filmes que não vimos. In: AUMONT, Jacques. O olho interminável: cinema e

pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.09-17.

MAUAD, Ana Maria & GRINBERG, Lúcia. O século faz cinquenta anos: fotografia e cultura política em 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 14, n. 27, p. 129-147, 1994.

MAUAD, Ana Maria. Poses e flagrantes. Ensaios sobre história e fotografias. Rio de Janeiro: EDUFF, 2008.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual: Balanço histórico, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 23, n. 45, p. 11-36, 2003 [2003a].

_____. A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo: Revista do Departamento de História da UFF*, Niterói, v. 7, n. 14, p. 131-142, 2003 [2003b].

_____. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, José de Souza et alli (orgs). *O imaginário poético nas ciências sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Palestras*. Lisboa: Edições 70, s.d

_____. O Cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 103-117.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MONTEIRO, Rosana Honório. *Cultura visual: definições, escopo, debates*. Domínios da Imagem, Londrina, ano I, n. 02, p. 129-134, 2008.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro*. 2001. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: questões & debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 2005.

NEVES, Frederico de Castro. Para futuros historiadores: teoria e história na música de Chico Buarque de Holanda. In: VASCONCELOS, J. Geraldo; MAGALHÃES JR., Antonio G. *Linguagens da história*. Fortaleza: Impreco, 2003, p. 68-81.

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

NOVA, Christiane. A “História” diante dos desafios imagéticos. Projeto História. São Paulo, n. 21, p. 141-162, nov, 2000.

_____. O cinema e o conhecimento da História. O Olho da História: revista de história contemporânea, Salvador, v.2, n. 3, 1996. Disponível em <<http://www.oohodahistoria.ufba.br>> Acesso em: 12 out, 2005.

PAZ, Octávio. O labirinto da solidão e post-scriptum. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p. 251-268, 1995.

PFEIFER, Maria Aparecida Rodrigues. Repensando Khouri. Cinemais: Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 02, p. 109-116, nov-dez, 1996.

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

_____. Filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri. 1998. 237 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Escola de Comunicação e arte (ECA-USP), São Paulo, 1998.

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

_____. A paulicéia nunca adormece em Noite Vazia. Teorema: crítica de cinema, Porto Alegre, n. 02, p. 05-08, ago, 2002.

QUEIRÓS, Teresinha de J. M. Os literatos e a república: Clodoaldo Freitas e Higino Cunha e as tiranias do tempo. 2. ed. Teresina: EDUFPI; João Pessoa: UFPB, 1998.

RAMOS, Alcides Freire. O canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil. Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2002.

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

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

_____. Cinema e realidade: alguns aspectos estruturais da imagem-câmera e sua particular intensidade. In: XAVIER, Ismail (org.). O cinema no século. Rio de Janeiro, Imago, 1997, p. 141-160.

_____. A coisa da imagem e a preponderância do afeto. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Retrospectiva Walter Hugo Khouri: meio século de cinema. São Paulo, 2001, p. 06-09.

- RAMOS, José Mario Ortiz. Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa (vol I). Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- _____. Teoria da interpretação. Lisboa: Edições 70, 1976.
- ROCHA, Glauber. [1963]. Revisão crítica do cinema brasileiro. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- RODRIGUES, Antonio. Cinema e arquitectura. Lisboa: Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema / Ministério da Cultura, 1999.
- SALIBA, Elias Thomé. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. 2 ed. São Paulo: FDE Diretoria técnica, 1993.
- SALLES, Francisco de Almeida. Cinema e Verdade: Marylin, Bunuel, etc. por um escritor de cinema. São Paulo: Companhia das Letras; Cinemateca Brasileira: Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1988.
- SARTRE, Jean-Paul. A imaginação. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SECRETARIA DO ESTADO DA CULTURA: Mostra Luís Sérgio Person. São Paulo: Museu da Imagem e do Som; Secretária do Estado da Cultura, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau. Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- SCHWARTZMAN, Sheila. As encenações da história. História, São Paulo, n. 22, p. 165-182, 2003.
- _____. Cinema, história e Marc Ferro. Recine: Revista do festival Internacional de cinema de arquivo, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, v. 1, n. 1, p. 44-53. set. 2004.
- _____. Humberto Mauro e as imagens do Brasil. São Paulo: Unesp, 2004.
- Internacional de cinema de arquivo, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, v. 1, n. 1, p. 44-53. set. 2004.
- _____. Humberto Mauro e as imagens do Brasil. São Paulo: Unesp, 2004.
- SILVA, Jaison Castro. Cinema, modernidade e pós-modernidade. 2003. 129 f. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Teresina, 2004.
- _____. Imagem, tempo e cidade: a experiência-tempo urbana no cinema de Walter Hugo Khouri. In: CASTELO BRANCO, Edwar de A.; NASCIMENTO, Francisco Alcides do; PINHEIRO, Áurea Paz. Histórias: cultura, sociedade e cidades. Recife: Bagaço, 2005, p. 245-261.

_____. *Urbes negra: melancolia e representação urbana em Noite vazia (1964) de Walter Hugo Khouri*. 2007. 190 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2007.

_____. *O Estrangeiro e a metrópole: local e universal no cinema de Walter Hugo Khouri*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n. 36, p. 327-340, 2008.

_____. *Metrópole e melancolia: a ansiedade pela captação da realidade urbana no cinema brasileiro dos anos 1960*. *O Olho da história*, Salvador, BA, n. 13, 2009.

_____. *Aura e fantasmagoria no cinema de Walter Hugo Khouri*. In: CASTELO BRANCO, Edwar (org.). *Cinema, História e outras imagens juvenis*. Teresina: Edufpi, 2009, p. 103-115.
SIQUEIRA, Antônio Jorge. *O rural e o urbano no cinema novo*. Projeto história, São Paulo, n. 14. p. 243-255, 1997.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2001.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. *A alegoria histórica*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2004, p. 339-379.