

Rosto, espelho, tela: reflexões sobre o cinema de Walter Hugo Khouri

Isabel Paz Sales Ximenes Carmo¹

Introdução

O primeiro contato com a obra bergmaniana – o filme *Noites de Circo* (*Gycklarnas Afton*, Ingmar Bergman 1953) – pouco depois de dirigir o longa-metragem de estreia, *O Gigante de Pedra* (1953), deixou marcas profundas no cineasta brasileiro Walter Hugo Khouri, que se impressionou pela “natureza filosófica” do diretor sueco, como descreve em entrevista ao crítico Ely Azeredo:

Já confessei muitas vezes que *Noites de circo* foi um dos maiores impactos artísticos que já experimentei. Durante o próprio Festival [Internacional de São Paulo, realizado em 1954] não cansei de promover o filme e falar incessantemente sobre ele. Todos os outros filmes de Bergman, da fase anterior a 1956, também me impressionaram muito. Assisti a todos muitas vezes. (Azeredo 1969, 16-17)

Os filmes de Bergman e de Michelangelo Antonioni talvez tenham influenciado toda a carreira de Khouri, que se considerava “uma alma expressionista”. A inclinação por temáticas mais filosóficas e metafísicas, além do preciosismo técnico², distanciavam-no das tendências políticas e estéticas da época, representadas, por exemplo, por filmes como *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964), *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) ou *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964).

Para o crítico e ensaísta francês Jean-Claude Bernardet, existiria uma dicotomia “acentuada” entre *Deus e o Diabo* e *Noite Vazia*, opostos por diversos “motivos ideológicos e formais” (Bernardet 2007, 168); já o crítico Paulo Emílio Sales Gomes, ao discutir os filmes *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos 1957) e *Estranho Encontro* (Walter Hugo Khouri, 1958), diz que “Walter Hugo Khouri situa-se, artisticamente, nos antípodas de Nelson Pereira

¹ Université Paul-Valéry Montpellier 3, École Doctorale 58, RIRRA 21, 34000 Montpellier, França.

² Walter Hugo Khouri iniciou sua carreira nos estúdios da Vera Cruz, como assistente no filme *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953). Posteriormente, ele e o irmão, Wilfred Khouri, compraram a companhia, até hoje propriedade da família. Na época do florescimento do Cinema Novo, o modo de produção industrial da Vera Cruz representava o oposto do que o se pretendia com o movimento.

dos Santos”³ (Gomes 2016)⁴. O próprio Khouri chegou a afirmar que “a descrença no engajamento é cada vez mais forte e convicta” (1969, 20). Esse distanciamento voluntário acabou rendendo-lhe a pecha de cineasta “equivocado” (Glauber Rocha cit. in Silva 2014, 414), dada por críticos e colegas de profissão, muitos deles ligados ao movimento cinema novista.

É principalmente através do rosto – e de suas descrições por vezes violentas e impiedosas – que Bergman faz uma profunda investigação da psique e da natureza humanas. Ele afirmava que “a possibilidade de se aproximar do rosto humano é, sem nenhuma dúvida, a originalidade primeira e a qualidade distintiva do cinema” (Bergman 1959, 50; tradução minha). Ainda segundo o cineasta sueco,

o *close-up*, objetivamente enquadrado, perfeitamente dirigido e encenado, é para o diretor o mais extraordinário meio de investigação, ao mesmo tempo que é a prova mais flagrante de sua competência ou de sua incompetência. A abundância ou a ausência de *close-ups* revelam sem a menor dúvida o caráter do diretor e o grau de seu interesse pelo outro. (Bergman 1959, 50-51; tradução minha).

O *close-up*⁵ do rosto torna-se também uma obsessão para o realizador brasileiro de origem libanesa, especialmente a partir de *Noite Vazia* (1964), seu filme mais celebrado⁶: a presença de máscaras quebradas e desgastadas, logo nos créditos de abertura, é um primeiro indício dessa inclinação. De acordo com Khouri, os rostos no cinema também eram uma forma de erotismo, estendendo-se para além da nudez erótica que marcaria sua carreira:

Greta Garbo em ‘close’ é erotismo. Louise Brooks vestida de penas é erotismo. Marlene é erotismo o tempo todo. Os rostos de Gloria Grahame, de Dorothy Malone, de Mariko Okada, de Norma Bengell, de Annie Girardot e de tantas outras são elementos eróticos intensos e fortes. (1969, 22)

Não à toa, ele cita rostos de atrizes jovens e belas – os tipos que mais chamam a atenção do diretor, mesmo quando as personagens principais são masculinas: vide os grandes planos de Rita Lee, Anecy

³ O crítico ainda afirma que a “ideologia que informa o autor de *Rio, Zona Norte* tem raízes num humanismo difuso para o qual o cinema é uma entre muitas outras válvulas de escape. A formação do diretor de *Estranho Encontro* é essencialmente cinematográfica” (2016).

⁴ Gomes 2016, cap. “Rascunhos e exercícios”.

⁵ A nomenclatura desse tipo de plano varia entre os teóricos, mas em geral os termos mais utilizados são *close-up*, grande plano e primeiro plano.

⁶ *Noite Vazia* e seus dois filmes seguintes, *O Corpo Ardente* e *As Amorosas*, marcaram a produção khouriana pelo amadurecimento do estilo e das temáticas, que continuariam a ser abordadas ao longo dos 46 anos em que se dedicou ao cinema. O realizador chega a comentar, em entrevista a Ely Azeredo, que “Noite Vazia é o verdadeiro começo de minha carreira. O que houve antes foi sobretudo uma espécie de aprendizado.” (Azeredo 1969, 20). Já Azeredo (1969) considerava que essa “trilogia” colocava na obscuridade toda a produção anterior de Khouri.

Rocha ou Lilian Lemmertz em *As Amorosas* (1968), primeiro filme em que aparece o icônico alter-ego khouriano, Marcelo, interpretado por Paulo José.

Rostos femininos, belos e lisos ocupam seu lugar no cinema desde há muito, especialmente se nos referirmos à produção hollywoodiana, que transformou o rosto em lugar por excelência de uma comunicação domada e controlada. O rosto clássico hollywoodiano não pode marcar demais nem ser muito profundo: à semelhança da tela de cinema, esse rosto-tela deve servir para que o espectador possa projetar a própria imagem, num gesto de identificação e, no movimento contrário, para que ele deseje ver espelhado em si mesmo esses rostos de beleza intocável.

Tal indústria chegou a criar todo um sistema de aparição desses rostos, à revelia do corpo, que é ignorado, mesmo que seja bem “vestido”, “flexível” e “treinado” (Aumont 1992). De luzes nos cabelos, com suavização da imagem pelo *soft focus* e filmados por ângulos específicos, esses rostos eram constituídos de forma a serem envoltos por uma atmosfera glamorosa, contribuindo para alçar ao estrelato algumas de suas principais adeptas, tais como Marlene Dietrich, que conhecia exatamente quais eram seus melhores ângulos (Thorpe 2017)⁷, e Greta Garbo, cujo afastamento precoce das telas reforçaria ainda mais o mito de diva que lhe havia sido atribuído em seus tempos áureos – apesar de ter morrido aos 84 anos, poucas foram as vezes em que foi fotografada em idade mais avançada.

Em *A Imagem-Tempo – Cinema 1*, o filósofo e teórico francês Gilles Deleuze (2009) trata o rosto como uma placa nervosa que teria sacrificado a própria mobilidade para ser a sede dos cinco sentidos, o “suporte dos órgãos de receção”. Sendo assim, o rosto é superfície imóvel sobre a qual são traçadas linhas de expressão mais ou menos profundas, mais ou menos fugazes. O grande plano ou a imagem-afecção, entendidos como sinônimos por Deleuze, seriam organizados segundo dois polos, polo qualitativo (rosto que pensa; no inglês, *wonders*⁸), assumindo um caráter refletor; e polo intensivo, que introduz micromovimentos de expressão na superfície rostificada. Essa placa nervosa dotada de micromovimentos é, ao mesmo tempo, *unidade refletora e refletida* (Deleuze 2009, 137).

Uma mulher descobre o marido com a amante na rua (*O Corpo Ardente*); outra compartilha memórias de infância com o marido da paciente (*As Deusas*); uma terceira encara fixamente a proa de um navio que passa (*O Palácio dos Anjos*). Todos são momentos-chave: a descoberta de uma traição, a partilha da intimidade, a recordação de um desejo impossível. Todos, porém, são pontuados por um certo vazio que vai a par com as temáticas favoritas de Khouri: o tédio, a frivolidade, o fastio de uma classe social abastada que não vê sentido

⁷ Dietrich aprendeu diversas técnicas cinematográficas com Josef von Sternberg, parceiro de longa data da atriz, o que lhe ajudou a controlar sua própria imagem tanto nos filmes quanto nos materiais de publicidade.

⁸ Verbo que, em algumas de suas acepções, pode indicar admiração, surpresa ou ponderação.

na própria existência. Rostos radicalmente opostos aos rostos intensos e brechtianos dirigidos por Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) ou *Terra em Transe* (1967), filmes contemporâneos a *Noite Vazia*, *O Corpo Ardente* e *As Amorosas*⁹.

O rosto khouriano muitas vezes reproduz essa desesperança: liso, apático, pouco solicitado, mas curiosamente em *close-up*, como se, ao ocupar a tela, se colocasse à disposição do espectador para que este último atribua aos rostos os significados que melhor entender. Movimentos mínimos animam essas superfícies, raramente testemunhas de uma afetividade transbordante, interpelados por arroubos sentimentais, lágrimas copiosas, raivas incontidas. Rostos dominados pelo polo refletor, do rosto-contorno deleuziano: “estamos perante um rosto reflexivo ou refletor enquanto os traços permanecerem agrupados sob o domínio de um pensamento fixo ou terrível mas imutável e sem devir, de certo modo eterno.” (Deleuze 2009, 141). Rostos que se destacam pelo seu contorno, pela sua aparente imobilidade e aos quais podemos perguntar, como faz Deleuze: *em que pensa?*

“Um rosto é uma tela, uma superfície”, diz Jacques Aumont (1992, 11) na obra seminal *Du visage au cinéma*. Estes rostos-contorno da obra de Khouri são postos em constante relação com superfícies semelhantes a si mesmos, como o espelho ou o reflexo na água; por outro lado, tais rostos podem agir como espelhos que refletem a atmosfera de outros planos, sendo sobrepostos por outras camadas de sentido. O objetivo deste artigo é empreender um exercício de análise desses rostos, por meio da observação do jogo atoral, detendo-nos mais especificamente na descrição da gestualidade facial.

Desenvolveremos a análise, colocando tais rostos em relação com o espelho: num primeiro momento, como objeto físico marcado por forte simbologia; depois, atrelando-o ao caráter metafórico especular do rosto no trabalho da montagem. Destacamos, desde já, a complexidade de se interpretar as expressões faciais, que há séculos suscitam a criação de códigos e métodos de interpretação que pudessem desvendá-las. No cinema, especialmente, sabemos que a filmagem em *close-up* influencia a atuação do ator, que muitas vezes, pode expressar-se de forma mais sutil do que quando enquadrados em planos mais abertos. Sobretudo, pretendemos refletir sobre a simbologia do espelho e o caráter especular do rosto sem, entretanto, tirar conclusões definitivas da análise.

Espelho, dois sentidos de reflexão

Não podemos nos olhar por nós mesmos. Não podemos tirar os próprios olhos para podermos virá-los para nós, e, mesmo se pudéssemos, uma parte de nós estaria faltando: os próprios olhos. No

⁹ Entre *O Corpo Ardente* e *Noite Vazia*, Khouri filmou um dos segmentos de *As Cariocas* (1966), estrelado por Norma Bengell e Lilian Lemmertz. As outras duas histórias que completam o filme foram dirigidas por Fernando de Barros e Roberto Campos.

lugar, dois buracos negros, buracos de subjetivação (Deleuze, Guattari 2012, 36). Sendo assim, precisamos sempre de um objeto para podermos ver a própria imagem, a própria aparência: o mais comum desses objetos é o espelho.

Por sua própria natureza, o que o espelho reproduz – a imagem de algo – não é real; e mesmo esta, por mais perfeita que pareça, nunca é igual àquilo que reflete, pois está sempre invertida. No livro VI da *República*, de Platão, o conhecimento se divide entre o mundo inteligível, do intelecto e das ideias (o verdadeiro conhecimento), e o mundo sensível, formado pelas coisas visíveis; estas são divididas também em duas categorias: as coisas visíveis (cópias das ideias) e as imagens ou simulacros das coisas visíveis (consideradas cópias das cópias).

O mundo sensível é conhecido pela imaginação, considerada por Platão inferior, se comparada à forma de conhecimento pelo mundo inteligível (tal como se pode observar, por exemplo, através da alegoria da caverna). O espelho, imagem da imagem, não poderia deixar de ter um caráter enganador. O mesmo se pode dizer do pensamento cartesiano, para o qual a imagem “é também rainha do engano, da ilusão, pois faz existir o que não existe, deforma, transforma, elude. A faculdade da imaginação também é enganadora, visto que imaginar equivale a ‘contemplar a figura ou a imagem de uma coisa corpórea’.” (Quinet 2002, 126).

O espelho serve para refletir, não só em seu sentido de espelhamento imagético, mas também de pensar, de especular (*espelho* nasce do verbete latino *speculum*¹⁰). Em algumas culturas orientais, o espelho é símbolo de verdade: “O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência: *Como o Sol, como a Lua, como a água, como o outro*, lê-se em um espelho do museu chinês de Hanói, seja claro e brilhante e reflita aquilo que existe dentro do seu coração.”¹¹ Na tradição budista, o espelho é instrumento de julgamento, “espelho do karma”, que pode mostrar a causa de atos passados. “O espelho é, com efeito, símbolo da sabedoria e do conhecimento, sendo o espelho coberto de pó aquele do espírito obscurecido pela ignorância”¹².

Na cultura ocidental, o espelho também serve como ferramenta de autoconhecimento. “Todo aquele que reflete está interessado no espelho”, diz o filósofo Vilém Flusser (1998) no ensaio *Do espelho*; aquele que especula (que reflete, que pensa) constrói uma relação direta com o objeto. Em vários trechos da obra khouriana, percebemos uma forte relação entre várias personagens e o espelho, a fim de ver a si mesmos para além da própria aparência, na busca de uma compreensão, de uma verdade ou de um confronto pessoal em virtude de erros passados. Logo no início da carreira, Khouri já estabelecia essa relação espelho-rosto. Em *Estranho Encontro* (1958),

¹⁰ *Speculum* e *spectrum* (imagem, aparição) compartilham a raiz comum do verbo *specere* (ver, olhar).

¹¹ Verbete “espelho” do *Dicionário de símbolos* (Chevalier 1994). Grifo do autor.

¹² Ibid.

segundo longa-metragem do diretor¹³, uma sequência envolve o espelho e a descoberta de uma verdade. Após ser interpelada várias vezes por Marcos (Mário Sérgio), o herói do filme, para que explique a própria origem, é só ao sentar-se numa penteadeira e olhar o próprio reflexo que Júlia (Andrea Bayard) decide revelar sua história. O primeiro plano do *flashback* que se segue é também o rosto refletido da personagem, mas dessa vez na porta de vidro de um armário.

Segundo Ely Azeredo, em *O Corpo Ardente* Khouri é “o cineasta apaixonado por um clima poético e por um rosto (Barbara Laage) maravilhosamente identificado com seu desencanto e sua procura.” (1969, 27). O filme conta a história de Márcia (Barbara Laage), uma mulher rica pertencente à classe alta paulistana, casada com Roberto (Pedro Paulo Hatheyer). Em uma de suas sequências, é possível observar a importância do papel do espelho para o desenvolvimento da trama e para o próprio jogo atoral.

Márcia e Roberto continuam o assunto de uma conversa anterior, a iminente viagem de Márcia à casa de campo da tia, na companhia do filho pequeno. Num tom informal, como um casal que faz a *toilette* antes de dormir, Márcia penteia os cabelos displicemente e Roberto lava as mãos. Filmado em plano e contra plano, a cena não parece nem mesmo acontecer no mesmo lugar, pois não conseguimos estabelecer uma continuidade nos espaços ocupados pelos dois personagens. O diálogo e o jogo de olhares se dão completamente pelos reflexos dos personagens nos espelhos que cada um usa: o de Roberto tem um adorno simples e podemos ver, pelo reflexo, que existe outro espelho atrás dele.

Márcia usa outro espelho, de moldura ricamente trabalhada e luxuosa, e por trás de sua imagem vemos uma cortina que adorna uma janela. Já aí os personagens se opõem: Roberto, preso num jogo de *mise en abyme*¹⁴, entre as imagens de si que podem se refletir infinitamente (mas que não vemos); Márcia, que encara a própria imagem, mas que no fundo vê, talvez subconscientemente, uma saída – a janela refletida¹⁵. A cena é construída como se não existisse a possibilidade de uma conversa direta entre o casal. A ideia é reforçada pela cena anterior, em que os dois também conversam, mas, interposta entre eles, está uma escultura de copos de vidro erguida por Márcia, que poderia ser interpretada como uma barreira na vida do casal.

À medida que a cena dos espelhos avança, a câmara também se aproxima da imagem refletida de ambos os personagens, mas principalmente da imagem de Márcia, em quatro planos diferentes. No

¹³ O primeiro longa, *O Gigante de Pedra* (1953), foi destruído em um incêndio nos laboratórios da Dependência Cinematográfica Bandeirantes. Dele só restaram algumas fotografias da filmagem.

¹⁴ Figura literária e visual que sugere a reprodução de uma imagem dentro de si mesma, repetida de forma infinita.

¹⁵ Símbolo rico em significados, o espelho também pode indicar uma entrada para outro mundo, como na obra literária *Alice através do espelho* (Lewis Carroll, 1871) ou no cinema, em *O sangue de um poeta* (*Le sang d'un poète*, Jean Cocteau, 1930), na cena em que o poeta atravessa o espelho.

primeiro plano (1), a câmara se posiciona à esquerda e acima da cabeça da atriz, num leve *plongé*. No segundo (2), o ponto de vista muda ligeiramente, aproximando-se do corpo da atriz, como se a moldura do espelho se tornasse uma moldura da tela de cinema. No terceiro (3), a câmara se aproxima de Márcia num *travelling*, e assim o espectador deixa de ver a moldura, porém ainda consegue ver o corpo da atriz; no quarto e último plano (4), finalmente só se percebe o rosto refletido de Márcia.

A cada plano, a expressão da atriz permanece mais ou menos indiferente. É pelos gestos das mãos, os movimentos de cabeça e pela intensidade do olhar que adivinhamos o que a personagem está sentindo. Márcia admira o próprio reflexo vaidosamente, mas com tranquilidade, como uma atividade com a qual já estivesse acostumada. (1) Ela penteia as pontas dos cabelos com um pente e, após uma sugestão do marido (ele diz que ela precisa levar uma babá para cuidar do filho, caso contrário ficará “louca”), percebemos sua impaciência para com Roberto pelo modo quase agressivo com que maneja o pente. (2) Márcia continua a pentear os cabelos, agora de forma mais calma. Roberto diz que ela anda nervosa ultimamente, que não só ele, mas os outros também percebem sua inquietação. (3) Ela permanece em silêncio, arruma os cabelos com as mãos em um coque improvisado, empina o queixo, reorganiza os fios de cabelo na testa. Depois responde a indagação do marido, séria: “Eu já nasci assim. Sinto sempre uma coisa dentro de mim. Ardendo.” (00h16m46s-00h17m25s).

A cena se encerra (4) com Márcia soltando um suspiro profundo. Ela libera os cabelos, pende a cabeça para a frente. Um último olhar para o espelho – esse mais direto – parece mostrar, nos poucos segundos dessa interação com o marido e com o espelho, uma profunda alteração, uma espécie de revelação de uma identidade escondida. De burguesa vaidosa, preocupada com a aparência, passa para uma mulher inquieta e desejosa de outras experiências. Nesse diálogo e nas ações percebemos uma necessidade premente da protagonista de *O corpo ardente* por uma libertação que passa pela via do autoconhecimento, da busca de uma verdade pessoal. O espelho é assim o objeto ideal para tal feito. “Não é esta a função do espelho? Mostrar quem sou, aqui, agora? Permitir que ajuste a máscara mais perfeitamente? Ou, em ocasiões mais raras e extremas, permitir que tire a máscara e contemple o que está por detrás dela?” (Flusser 1998).

Outra cena em que figuram espelho e personagem, dessa vez em *As Amorosas* (1968), é representativa de um processo de autorreflexão que se estende por todo o filme. Marcelo (Paulo José) é um jovem que abandonou os estudos e vive às custas da irmã e de pequenos trabalhos, ao mesmo tempo que se ilude com os relacionamentos afetivos e com o rumo da própria vida. O rosto do ator dá a eloquência necessária ao personagem: marcado por forte apatia, aparentemente inexpressivo, o olhar de Marcelo vagueia, ao mesmo tempo que julga todos ao seu redor. Essa gestualidade atravessa todo o filme, especificamente na sequência em que se encontra com a irmã Lena (Lilian Lemmertz) e a colega de quarto

dela, Marta (Jacqueline Myrna), com quem ele havia dormido dias antes. Em pouco mais de dois minutos (01h14m33s-01h16m45s), os dois primeiros personagens reagem à embriaguez de Marta, que invade o quarto da colega, rindo, chorando, falando coisas incoerentes.

Khoury dedica especial cuidado à montagem dessa sequência composta por trinta planos, intercalando o rosto expressivo, sorridente e sensual da jovem mulher com a prostração de Marcelo. De um plano a outro, vemos as transformações recorrentes no rosto de Marta, os movimentos que o fazem fugir do quadro, os cabelos que o envolvem e o escondem como uma moldura. Para Marcelo, a mudança é mínima: ele parece apenas observar, em um misto de constrangimento e indiferença, confirmando o que havia dito segundos antes sobre a ex-amante, “me irrita muito, é vulgar e burra” (01h14m16s).

No entanto, apesar desse aparente menosprezo, é possível observar, ao longo da sequência, uma aproximação discreta de Marcelo do espelho. No primeiro plano que enquadra o reflexo de seu rosto, Marcelo não olha para a própria imagem, mas para o chão, como que embarulado pela atitude de Marta. No final da cena, após o último *close-up* de Marta – que ri e faz movimentos sensuais com a língua para provocar Marcelo –, Khouri enquadra o personagem principal em plano americano, do lado do espelho, e aguarda o momento em que o ator se aproxima intencionalmente do objeto para ver a própria imagem. Ele dá as costas para a câmera, os braços balançam em um gesto de impaciência. Ao olhar para o lado, vê o espelho, e é interpelado pela visão do próprio reflexo. Cuidadosa e lentamente, ele se aproxima, e Khouri fecha o plano em um *close-up* que envolve rosto real e rosto refletido, um rosto duplo.

A apatia aqui se estilhaça, quando Marcelo se vê confrontado pela imagem de si mesmo. Ele olha para baixo, numa atitude de profunda melancolia, Khouri fecha o enquadramento num plano detalhe em que vemos apenas parcialmente o rosto do ator, focando-se no reflexo. Em seguida, o ator ergue lentamente o olhar para ver-se diretamente, um olhar que exsuda desprezo para consigo mesmo. Desses poucos segundos em que podemos observar uma profunda mudança no jogo atoral, podemos fazer várias interpretações. Que o personagem de Marcelo é conservador e se menospreza por ter desejado Marta dias antes; ou talvez tenha sido confrontado pela vitalidade que ela emana, e que ele mesmo não consegue expressar; ou, quem sabe, quisesse ele ter a liberdade que ela tem e odeie a si mesmo por isso.

Já em *As Deusas*¹⁶ (1972), além de fazer do espelho um elemento da composição dos planos ao filmar o reflexo de

¹⁶ A trama se assemelha à de *Quando Duas Mulheres Pecam* (*Persona*, Ingmar Bergman, 1966), em que Elisabet e Alma, respectivamente paciente e enfermeira, vão para uma casa de campo (propriedade da médica de Elisabet) na esperança de que a personagem de Liv Ulman possa se recuperar de sua mudez repentina. Em *As Deusas*, Angela e o marido Paulo vão para uma casa de campo da médica de Angela,

determinadas ações (o que embaralha a noção do espaço fílmico, que se passa numa mansão isolada no meio da natureza), Khouri mais uma vez faz a associação personagem-espelho para denotar o confronto entre ator e a própria imagem. O espelho é usado como símbolo de autoconhecimento ou, ainda, de reconhecimento da imoralidade do que acaba de acontecer, associado com a aproximação ou afastamento no plano por meio do *zoom*.

O filme apresenta o triângulo amoroso entre Angela (Lilian Lemmertz), uma mulher que sofre de crises nervosas, Ana (Kate Hansen), terapeuta de Angela, e Paulo (Mário Benvenutti), marido de Angela. Numa primeira cena-reflexo com Ana, ela havia, momentos antes, sido beijada pelo marido de Angela, Paulo. Khouri a filma em plano aproximado das mãos e depois abre o quadro para mostrá-la vendo-se no espelho. Aqui, como em *As Amorosas*, a personagem é filmada primeiro olhando para baixo, depois volta o olhar para o reflexo. O mesmo gesto se repete na cena que se segue à sequência de sexo entre os três personagens. Além de Ana, Angela e Paulo também são filmados em seus confrontos, cada um em planos distintos e sucessivos. Paulo lava o rosto e repete o gesto protagonizado por Ana; já Angela é duplamente refletida no plano, pois usa um espelho de mão para se olhar (não vemos mais que um olho refletido), e, após um *zoom out*, vemos um outro espelho maior que reflete toda a atriz (01h14m01s-01h15m00s).

Essas duas cenas de *As Deusas* parecem demonstrar a necessidade de uma avaliação dos erros passados pelos próprios personagens, e a imersão na culpa e na vergonha associadas a um prazer mundano como o ato sexual. Na obra khouriana, o sexo é representado como uma saída fácil para uma vida esvaziada de sentido, e muitas vezes acontece como um desvio das normas sociais: as prostitutas (*Noite Vazia*), os amantes (*O Corpo Ardente*), o sexo fácil (*As Amorosas*), o sexo a três (*As Deusas*). As sequências aqui apresentadas refletem sobre esse esvaziamento das relações amorosas e sobre certa culpa cristã associada ao desvio de uma conduta sexual normatizada, sendo a observação da imagem especular o momento de pensar nas consequências dessas ações.

Coincidência ou não, uma das cenas de *Noites de Circo* também apresenta uma situação de enfrentamento especular relacionada à sexualidade: após saber da traição da atual companheira Anne (Harriet Andersen) e de ser rejeitado pela ex-esposa, Alma (Gudrun Brost), Albert (Ake Gronberg) pega uma arma para poder cometer suicídio. Toda a ação se desenrola em frente a um espelho. Ele coloca o revólver em uma das têmperas e puxa o gatilho enquanto olha a própria imagem refletida, uma, duas vezes, até que na terceira o tiro dispara, mas acaba acertando o vidro da janela.

Ana, também para que Angela possa se recuperar de uma crise nervosa. A médica se junta a eles, como o marido de Elisabet faz em *Quando Duas Mulheres Pecam*, estabelecendo-se um triângulo amoroso entre os três personagens em ambos os filmes.

Vaidade narcísica, espelho e morte

A cena de *Noites de Circo* é representativa da associação, muito presente na simbologia do espelho, entre esse objeto e a morte. Maxime Scheinfeigel (2008), em *Cinéma et Magie*, atribui à representação do espelho no cinema um caráter dissimulador, até mesmo falseador, um elemento “mágico” que inventa possibilidades de imagens, como na sua análise de *O Espelho de Três Faces* (*La Glace à Trois Faces*, Jean Epstein 1927) e da cena final de *A Dama de Shangai* (*The Lady from Shangai*, Orson Welles 1947). De acordo com a pesquisadora francesa, em ambos os filmes os espelhos têm uma ligação direta com a morte; espelho e mortalidade seriam “mistérios completos”.

Diversos mitos dão conta dessa relação, o mais importante deles sendo o de Narciso. Após sua morte – consequência de se enamorar do próprio reflexo –, ao lado do lago teria nascido a flor de mesmo nome que, etimologicamente, remonta ao termo *narke*, raiz também da palavra narcose. As propriedades da flor, extremamente tóxica e potencialmente fatal se ingerida em grande quantidade, conectam o mito da vaidade à mortalidade daquele que é imbuído de vaidade. O gesto narcísico poderia suscitar o entorpecimento, a paralisia e, consequentemente, a morte.

Tendo em mente esse mito, analisaremos duas sequências ao qual Khouri faz claras alusões, uma delas de *Noite Vazia* (1964) e outra de *O Corpo Ardente*. O primeiro filme narra o encontro entre quatro personagens, Cristina (Odete Lara) e Mara (Norma Bengell), ambas prostitutas, e os amigos Luís (Mario Benvenutti) e Nelson (Gabriele Tinti), numa noite em São Paulo. Após se encontrarem por acaso em um restaurante, os quatro personagens seguem para o apartamento de Luís. Eles se dividem em dois casais, Luís e Cristina, Nelson e Mara. A sequência se passa entre o primeiro casal (00h42m06s-00h45m34s). Após um breve diálogo em que discutem a contagem que Luís mantém das próprias relações sexuais (o número de Cristina é 366), atitude que ela critica como ridícula, a personagem se dá conta da presença de um espelho no teto do quarto. Ao perceber o próprio reflexo, Cristina se repugna por sua vulgaridade, tenta sair da cama e fugir de Luís, que, com um gesto violento, tira o lençol que cobre o corpo nu de Cristina, insistindo para que ela mire a própria imagem.

Na sequência, vemos, em plano-detalhe, a fronte e os olhos da atriz, que cria em ligeiros movimentos a reação ao próprio reflexo. De início, os olhos comprimidos e a fronte tesa transmitem uma certa incompreensão; essa expressão é rapidamente substituída pelo que julgamos ser espanto e incredulidade (os olhos se arregalam). A música de fundo, notas solitárias de um piano, acrescentam tensão à cena. É como se, pela primeira vez, Cristina se olhasse no espelho, inteiramente nua.

Logo depois (a ação é cortada por uma cena entre Nelson e Mara), a gestualidade que Cristina assume é totalmente diferente: ela

foi seduzida pela própria imagem. Num gesto narcísico, admira seu reflexo, enamorada de si mesma. Seus olhos vagam entre o próprio corpo, deitado de bruços, e o teto. Ele repete o mesmo movimento várias vezes, mudando o corpo de posição para admirá-lo por outros ângulos. Luís acorda e, num contra plano (ainda sem se aperceber do que Cristina faz), vê uma pintura de mulheres nuas que se banham à beira de um rio, sugerindo uma possível duplicação do gesto de Cristina, dessa vez dentro do quadro. Estariam elas também a admirar o próprio corpo na superfície da água? Luís se dá conta da atitude da amante e comenta: “Tá se gostando, hein? Antes não queria olhar, agora fica se narcisando. Vocês são todas umas vagabundas.” Ao que Cristina responde: “E o que é que você esperava? O que que eram as outras 366? Vagabundo é quem põe espelho num lugar desse.” (00h42m06s-00h44m58s)

Em vários de seus filmes, Khouri parece julgar personagens que apresentam “desvios de conduta” por cederem ao desejo sexual. Voltando à lenda de Narciso, sabemos que sua morte é decorrência do castigo imposto pela deusa Némesis¹⁷, por ter ignorado e rejeitado o amor da ninfa Eco. A vaidade constitui pecado. Khouri parece assumir o mesmo papel da deusa ao apontar o possível destino da personagem ao final do filme, na cena em que Cristina descreve um pesadelo a Luís:

Tive um pesadelo horrível. Sonhei que estava com as mãos cheias de sangue correndo por uma rua. Fugindo de alguém, não sei de quem. Corria, corria para escapar. Mas as casas não tinham nem portas nem janelas. Eu sonho sempre com sangue e com gente me perseguindo. O que será que isso quer dizer? (01h16m49s-01h17m16s)

Segundo a pesquisadora Gabriela Reinaldo (2012) no texto *Corpo e Imagem: Notas sobre o Espelho*, o mito narcísico equilibra duas pulsões psíquicas, a da vida e a da morte, da erotização e da autodestruição, pois “Narciso, o herói mítico, se orientaria para o amor do mesmo modo que para a morte” (2012, 9). É o ato de se enamorar pela própria imagem que o leva à morte, o mesmo destino que sugere o pesadelo de Cristina. Porém, em *O Corpo Ardente*, a sorte de Márcia parece ser outra, apesar de ela ser também uma personagem vaidosa, como pudemos observar na cena dos espelhos anteriormente analisada. Nesta outra sequência, Márcia olha o próprio reflexo em uma fonte, cujo fundo revela nos azulejos o desenho de uma mulher deitada de bruços, os cabelos desfeitos, o rosto de perfil.

A analogia é quase imediata: a mulher que vemos na tela pode ter o mesmo fim de Narciso, representado pelo desenho no fundo da fonte. Em conversa com o amante Eduardo (Mário Benvenutti), a personagem afirma, ainda observando a imagem refletida: “Acho que envelheci mais depressa que todos. E no fundo foi uma vida que passou assim, não deu nem tempo de olhar para ela.” (01h00m26s-01h00m42s). Apesar da imagem refletida de si mesma, uma imagem

¹⁷ Em outras variações do mito, a deusa que se encarrega de vingar o sofrimento da ninfa é Afrodite.

sedutora porque ela se sabe bela (como vimos na sequência do espelho), Márcia não sucumbe à pulsão autodestruidora como fez Narciso. Ela resiste à tentação da vaidade e não mergulha na fonte. Em vez disso, ela olha além do reflexo e vê o fundo da fonte – a mulher morta, que poderia ser ela mesma –, encarando face a face o trabalho da mortalidade na própria aparência:

E se existe uma possibilidade de um destino comum dos rostos, talvez esteja mais no fato de que cada rosto é também ‘rosto-tempo’, ou ainda *memento mori*: no progressivo e inelutável abatimento da carne, na perda insidiosa do desenho oval e no traço das rugas lê-se o trabalho secreto da morte. (Baqué 2007, 10; tradução minha)

Dessa forma, ao admitir e aceitar o envelhecimento e, consequentemente, a própria mortalidade, Márcia parece fugir à premonição de Tirésias. No mito narcísico, quando questionado pela mãe de Narciso se este terá vida longa, o sábio cego afirma que isso só acontecerá se ele não conhecer a si mesmo. Aqui, o equivalente de conhecer-se é o de olhar-se no espelho, objeto do autoconhecimento. Talvez por isso Márcia exija do outro o mesmo que exige de si: a verdade, ou ao menos a sinceridade, quando pergunta a Eduardo: “Por que você nunca é sincero?” (01h00m26s-01h00m42s)

Rosto, superfície especular

Falamos, no início do artigo, que os rostos de Khouri estariam mais próximos do polo reflexivo deleuziano, quando, imóveis, impelem a seguinte pergunta: o que pensa? Para além da presença física de um objeto refletor, o rosto é considerado por si mesmo uma superfície dotada de caráter especular. Na psicanálise, antes do estádio do espelho¹⁸, o rosto da mãe agiria como um espelho para a criança, teoria desenvolvida pelo psicanalista D. W. Winnicott: “O que vê o bebê quando olha para o rosto da mãe? Sugiro que, normalmente, o que o bebê vê é ele mesmo. Em outros termos, a mãe está olhando para o bebê e *aquilo com o que ela se parece se acha relacionado com o que ela vê ali*” (1975, 154, grifo do autor).

Rostos agem como espelhos uns para os outros, e o mesmo acontece com a paisagem, quando a atmosfera do ambiente se projeta no rosto-espelho, algo que o cinema sabe muito bem utilizar. É o que refere Edgar Morin (2014) ao associar cosmomorfismo e antropomorfismo ao rosto e à paisagem no cinema:

Porque o rosto, na tela, torna-se paisagem, e a paisagem se torna rosto, *ou seja, alma*. As paisagens são estados de alma e os estados de alma são paisagens. Muitas vezes, o tempo que faz, o ambiente, o cenário são a imagem dos sentimentos vividos pelos personagens: vemos então se alternarem os planos de natureza e os planos

¹⁸ Estudo empreendido por Jacques Lacan que explica uma fase específica da infância em que a criança, entre os seis e os 18 meses de idade, percebe a imagem no espelho como a de seu próprio corpo, realizando a diferença entre o ambiente que a circunda, o próprio corpo e o corpo do outro. Ver mais em *Escritos* (1998).

humanos, como se uma simbiose afetiva ligasse necessariamente o antropos e o cosmos. (Morin 2014, 94, grifo do autor)

A paisagem é espelho do rosto, e o rosto espelha também a paisagem. No cinema, os experimentos de montagem koulechovianos marcaram para sempre a aparição do rosto em *close-up*. Isso porque se descobriu que a montagem, aliada a um *sous-jeu* facial – o rosto-máscara de Lev Koulechov, como proposto por Mikhaïl Iampolski (1994) –, dá expressão a esse rosto, influenciando, consequentemente, a forma como o espectador infere o que o personagem sente. O encadeamento de determinados planos com um rosto neutro faz deste um rosto-expressão que reflete esses outros elementos, numa mistura entre projeção de sentido da própria montagem em relação ao rosto e da interpretação do espectador das supostas emoções sentidas pelo personagem.

Numa sequência específica de *Noite Vazia*, Khouri lança mão da montagem ao combinar diversos planos do rosto de Norma Bengell no que supomos ser um *flashback* da infância da personagem. Cinco tipos de plano se alternam em pouco mais de dois minutos (01h00m36s-01h02m52s): o do rosto de Mara; o do rosto de uma criança, que imaginamos ser a personagem quando pequena; do fogo que crepita na lenha; de bolinhos sendo fritos em uma frigideira; e, por fim, de uma janela, onde vemos escorrer a chuva¹⁹.

Nesse momento da trama, os quatro personagens estão sozinhos, dentro do apartamento, observando a tempestade. Mara está em um quarto, deitada na cama. A cena começa com seu rosto em *close-up*, a cabeça erguida; depois a atriz se aconchega no travesseiro, enquanto a câmara fecha o plano. Durante toda a cena, o rosto mantém mais ou menos o mesmo aspecto: um olhar atento a algo que não vemos, um rosto que pensa, *that wonders*. A face permanece lisa, não existem muitas variações de expressão.

À medida que a cena avança e se intercalam os planos, vemos coincidir o barulho da chuva com o som dos bolinhos sendo fritos e com o fogo que crepita na madeira. Conectados sonora e visualmente através da montagem, esses dois tempos nos mostram os dois rostos da mesma personagem, criança e adulta. A criança, mais do que Bengell, mantém uma neutralidade facial, uma nulidade no rosto, enquanto é filmada. Por vezes, graças à ordenação dos planos, o rosto dela parece ver o mesmo que sua versão adulta – a chuva que bate na janela –, causando uma sensação de estranheza e tensão reforçada pela música extradiegética.

Se colocarmos os planos de Bengell uns ao lado dos outros, podemos perceber que seu rosto sofre pouquíssimas variações de expressão. O que nos interpela à interpretação são movimentos

¹⁹ A presença da água nos filmes de Khouri é parte importante de sua simbologia, e remete sempre à noção de purificação. A cena que analisamos se desenrola logo após uma tentativa fracassada de forçar as duas mulheres a ter uma relação sexual em frente a Luís e Nelson, que assumem o papel de *voyeurs*. Mara se recusa a participar.

ínfimos, discretos, ligados ao olhar (que, ainda assim, em vários planos permanece como que envidraçado), e à linguagem corporal, mesmo que na maior parte da sequência o corpo permaneça fora do quadro, pois vemos que a atriz vira a cabeça e muda de posição na cama três vezes, em um gesto de certa violência, como se estivesse impaciente.

No início da sequência, quando Khouri começa a intercalar o rosto de Bengell e os outros planos, vemos que sua expressão muda ligeiramente, os olhos se movem, ela volta o olhar para o teto, pisca algumas vezes. Em outro plano que corta parte de seu rosto, o olhar aparece vidrado, a face imóvel. Num novo enquadramento, a iluminação da cena muda e acerta em cheio o rosto de Bengell. Nesse instante, os lábios se entreabrem, ela parece ficar ofegante e fecha firmemente as pálpebras, sem, entretanto, imprimir grande tensão ao resto da face, como se contivesse lágrimas. Novamente, os planos são intercalados, e o plano seguinte do rosto apresenta um enquadramento ainda mais fechado. O último plano da sequência, num enquadramento já um pouco mais distante, repete o movimento inicial, em que ela volta o olhar para o teto, como se saísse de um transe meditativo e percebesse o ambiente ao redor.

É clara aqui a intenção de Khouri, através da montagem, de justapor esses planos diversos para assim criar um efeito dramático. A chuva que corre pela vidraça da janela, os sons que coincidem – fogo, óleo, chuva –, o olhar esvaziado da criança e o rosto quase inerte de Bengell, a fotografia em preto e branco e a música de fundo concorrem para a criação de uma atmosfera de extrema melancolia, quiçá de angústia.

Percebemos que, apesar dos movimentos mínimos do rosto de Bengell, muitos deles naturalistas, a maior parte do tempo ele assume as características do rosto-contorno deleuziano, um rosto que admira, que pensa e que, por isso, aproxima-se do conceito do rosto-máscara proposto pelo teórico Mikhaïl Iampolski (1992) quando de sua leitura da obra de Lev Koulechov. O cineasta russo via o ator como um modelo, quer dizer, uma presença que mais se assemelha a um objeto do que a um ser dotado de expressões e emoções. Esse corpo assumiria uma função puramente mecânica, longe das conceções naturalistas de atuação pensadas pelo francês François Delsarte ou pelo russo Constantin Stanislavski, alguns dos pensadores mais conhecidos da época.

O rosto koulechoviano, que por essência serve para transmitir emoções, deveria se alinhar a esse modo de funcionamento maquinal, opondo-se aos rostos comumente atrelados ao cinema clássico, sendo eles o rosto-expressão (que serve como meio de exteriorizar os sentimentos) e o rosto-personalidade (das grandes estrelas de cinema, facilmente reconhecíveis na tela e muitas vezes fonte de identificação entre público e intérprete). Iampolski estabelece, segundo os escritos deixados por Koulechov, duas categorias de rosto: o rosto-máquina que, mecanicamente, deveria executar uma série de movimentos que descolariam interioridade e exterioridade; e o rosto-máscara, em que o rosto, assumindo uma imobilidade, “sua cor esbranquiçada, seu

aspeto vítreo” (1994, 30), só ganharia expressão pela existência de outros elementos, como nos movimentos executados pelo corpo e, especialmente, na concatenação de planos, como na célebre experiência com o ator Vsevolod Pudovkin²⁰.

Uma das características que Iampolski destaca em relação ao rosto-máscara é seu caráter especular. A máscara, enquanto objeto inanimado, em movimento contrário ao rosto naturalista, ganha vida e expressão do exterior para o interior. Sendo assim, ela tem o objetivo de refletir o que se passa na exterioridade desse corpo:

Transformar o rosto em uma máscara é transformá-lo em um espelho. Essa transformação está vinculada a uma objetividade máxima. O rosto não reflete mais o que está acontecendo dentro do organismo, mas de alguma forma retorna sua reflexividade para o exterior. Daí sua capacidade de refletir a significação dos movimentos do corpo e sua incapacidade de refletir os da alma. A inserção de uma máscara na montagem passa pela objetivação do rosto, sua transformação em corpo cujo próprio envelope, a pele, a superfície, é espelho de influências externas, fronteira do mundo exterior.” (Iampolski 1994, 32-33; tradução minha; grifo meu)

Na sequência que analisamos, o rosto de Bengell manifesta o caráter de máscara e, consequentemente, de espelho, nos planos em que face e quadro intencionalmente assumem uma rigidez total, replicada, também, na inexpressividade do rosto da criança. São os fatores exteriores ao rosto que lhe imputarão expressividade. O corpo da atriz, por exemplo, nos momentos em que se movimenta de um lado para outro da cama, ou quando a cabeça volta-se para olhar o teto, atribuem ao rosto e à personagem uma sensação de inquietude. A reflexividade desse rosto imóvel se dá ainda, como já destacamos, por diversos outros elementos externos: a iluminação que incide sobre o rosto de Bengell; a misteriosa música de fundo, que entoa notas de piano melancólicas e tensas; os sons intradiegéticos que conectam os dois tempos; a fotografia contrastada em preto e branco; e, principalmente, na concatenação dos diversos planos que constroem, nesse cuidadoso vai e vem entre presente e passado, uma narrativa emocional da personagem.

É necessário observar que esse mesmo rosto é atravessado por outras instâncias. Bengell, à época de *Noite Vazia*, já era conhecida pelo grande público²¹, o que faz dela também um rosto-

²⁰ Nesse experimento que fundamentou as teorias da montagem e deu origem ao chamado efeito Koulechov, alterna-se o rosto neutro do ator e três planos diferentes, o de uma criança morta, o de uma mulher nua e de um prato de sopa. A ideia é que a ligação entre o rosto inexpressivo e cada um dos outros planos suscite diferentes sentimentos que acabam sendo atribuídos ao personagem, sendo eles pena, desejo e fome, respectivamente.

²¹ Normal Bengell estreou como atriz na chanchada *O Homem do Sputnik* (Carlos Manga 1959). Antes de *Noite Vazia*, ela atuou em diversos filmes, entre eles *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte 1962), vencedor da Palma de Ouro em Cannes, e *Os Cafajestes* (Ruy Guerra 1962), considerado o único *blockbuster* do Cinema Novo, em que Bengell protagonizou o primeiro nu frontal do cinema

personalidade²²; assim como não podemos ignorar o *sous-jeu* naturalista empreendido pela atriz, nas breves expressões que animam sua face em alguns momentos da sequência. Deleuze defende existir uma transição constante entre o polo refletor e o polo intensivo, entre imobilidade e expressividade, movimentação que é, a nosso ver, parte integrante da complexidade do jogo atoral.

Diversas camadas de sentido se interpõem ao rosto, seja por um movimento interno ao filme, na montagem; seja externo, nas significações que o espectador atribui ao rosto projetado na tela. Aqui, o rosto, à maneira do ecrã de cinema, torna-se lugar de projeção de imagens e de significações, tela onde se *espelha* a matéria fílmica e as próprias conceções de quem assiste à película. Duas telas que coincidem, dois espelhos que significam.

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques. 1992. *Du Visage au Cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Azeredo, Ely. 1969. “Dossiê Khouri”. *Filme Cultura* (12), 14-27.
- Baqué, Dominique. 2007. *Visages: Du Masque Grec à la Greffe du Visage*. Paris: Éditions du Regard.
- Bernardet, Jean-Claude. 2007. *Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Chevalier, Jean. 1994. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Deleuze, Gilles. 2009. *A Imagem-Movimento, Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 2012. *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, vol. 3. São Paulo: Ed. 34.
- Fonseca, Rodrigo. 2012. “Os Cafajestes faz 50 anos e volta ao circuito”. <https://oglobo.globo.com/cultura/os-cafajestes-faz-50-anos-volta-ao-circuito-4386937>. (acesso em 29-III-2019).
- Flusser, Vilém. 1998. *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Gomes, Paulo Emílio Sales. 2016. *Uma Situação Colonial?*. São Paulo: Companhia das Letras, EPUB e-book.

brasileiro. O filme foi censurado dez dias depois da estreia, sendo visto por dois milhões de pessoas.

²² É interessante observar a semelhança física entre Bengell e Jeanne Moreau, que estrelou *A Noite* (*La Notte*, Michelangelo Antonioni 1961), filme apontado pelos críticos como uma inspiração evidente para a trama e o aspetto visual de *Noite Vazia*.

- Guimarães, Pedro. 2016. “O Rosto Do Ator: Da Expressão Fotogênica Ao Reflexo Externo”. *Sala Preta* 16 (2), 220-32. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i2p220-232>.
- Iampolski, Mikhaïl. 1994. “Visage-masque et visage-machine”. In *Vers une Théorie de l’Acteur*, org. François Albera, 25-40. Lausanne: L’Age d’Homme.
- Lacan, Jacques. 1998. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Metz, Christian. 1980. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Morin, Edgar. 2014. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. São Paulo: É Realizações.
- Quinet, Antonio. 2002. *Um Olhar a Mais: Ver e ser visto na Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Reinaldo, Gabriela. 2012. “Corpo e imagem: algumas notas sobre os espelhos”. http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1913.pdf. (acesso em 9-XII-2018.)
- Scheinfeigel, Maxime. 2008. *Cinéma et Magie*. Paris: Armand Colin.
- Silva, Jaison Castro. 2014. *A Tessitura Insuspeita: Cosmopolitismo, Cinema Nacional e Trajetórias do Olhar em Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person (1960-1968)*. <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/23322>. (Acesso em 01-XII-2018).
- Thorpe, Vanessa. 2017. “Still modern after all these years... Marlene Dietrich’s ageless charisma”. <https://www.theguardian.com/film/2017/nov/26/marlene-dietrich-androgyny-sexuality-exhibitions>. (acesso em 03-XII-2018).
- Winnicott, Donald Woods. 1975. *O brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago.

FILMOGRAFIA

- As Amorosas*. Dir. Walter Hugo Khouri. Brasil: Columbia Pictures Brasil/Kamera Filmes, 1968.
- A Dama de Shangai*. Dir. Orson Welles. EUA: Columbia Pictures Corporation/Mercury Productions, 1947.
- O Desafio*. Dir. Paulo Cesar Saraceni. Brasil: Mapa Filmes, Produções Cinematográficas Imago, 1966.
- As Deusas*. Dir. Walter Hugo Khouri. Brasil: Galante Filmes/Servicine Serviços Cinematográficos, 1972.
- Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Dir. Glauber Rocha. Brasil: Banco Nacional de Minas Gerais/Copacabana Filmes et al., 1964.

Estranho Encontro. Dir. Walter Hugo Khouri. Brasil: Cinematográfica Brasil Filmes, 1958.

O Corpo Ardente. Dir. Walter Hugo Khouri. Brasil: Columbia Pictures Corporation, Companhia Cinematográfica Vera Cruz et al., 1966.

O Espelho de Três Faces. Dir. Jean Epstein. França: Films Jean Epstein, 1927.

Os Fuzis. Dir. Ruy Guerra. Brasil/Argentina: Copacabana Filmes/Daga Filmes et al., 1964.

Noite Vazia. Dir. Walter Hugo Khouri. Brasil: Kamera Filmes/Estúdios Vera Cruz, 1964.

Noites de Circo. Dir. Ingmar Bergman. Suécia: Sandrews, 1953.

O Palácio dos Anjos. Dir. Walter Hugo Khouri. Brasil/França: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Les Films Number One et al., 1970.

Quando Duas Mulheres Pecam. Dir. Ingmar Bergman. Suécia: Aurora, Svensk Filmindustri (SF), 1966.

Rio 40 Graus. Dir. Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Equipe Moacyr Fenelon, 1955.

Rio, Zona Norte. Dir. Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1957.

Recebido em 15-XII-2018. Aceite para publicação em 03-VI-2019.