

100 ANOS EM 100 FILMES, AS “HISTÓRIA(S) DO CINEMA” DE VALÊNCIO XAVIER

Maria Salete Borba (UNICENTRO)

Sou da teoria que todos nós vemos os nossos filmes, e não aquele que está na tela. Se um dia fossemos juntos ao cinema, você iria ver o seu filme, muito diferente daquele que eu estiver vendo, e do que o espectador ao seu lado está assistindo, o que está ao meu lado poderia até ter dormido justamente naquele momento que mais me emocionou. Tudo que acontece só acontece dentro de cada um de nós. E não tem coisa mais fácil do que contar o que está dentro de nós. Além de ser divertido, podemos até controlar o que vamos contar para não acabar atrás das grades, ou no hospício. Valêncio Xavier.¹

Este texto tem por objetivo apresentar um breve estudo sobre uma série de comentários sobre os 100 anos de cinema realizados por Valêncio Xavier (1933-2008). Para aqueles que não conhecem, Valêncio Xavier nasceu em São Paulo, mas passou a maior parte de sua vida na capital paranaense. Mais que um escritor, foi um artista, um agitador cultural. Ainda na década de 1970 foi um dos fundadores da Cinemateca Guido Viaro, hoje Cinemateca de Curitiba, escreveu para revistas e jornais. Dentre seus livros destaque *O mez da gripe* (1981) e *Minha mãe morrendo e o Menino mentido* (2001).

Hoje, limito-me a falar sobre a série chamada *100 anos em 100 filmes*, que foi publicada no jornal *Gazeta do Povo* da cidade de Curitiba no período de 24 de agosto a 21 de dezembro de 1995.

Fazendo uso do gênero comentário Valêncio Xavier deixou à disposição dos leitores, semanalmente, uma lista de seis filmes com sua leitura a respeito de cada um deles. Nesses pequenos textos desfilam filmes de todas as épocas e de todas as nacionalidades. Podemos apreciar desde clássicos do cinema europeu, passando pelo cinema soviético, japonês, brasileiro e americano; além dos comentários sobre filmes há

¹ Fragmento retirado da entrevista “O fantasmático mundo de Valêncio Xavier” concedida à Marília Kubota em 6 maio 2009. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3971>> Acesso em: 20 out. 2009.

também, resenhas sobre livros e personalidades. Eis a heterogeneidade do material. Sublinha-se, também, que os filmes apresentados não seguem uma linha temporal cronológica. Há uma numeração no topo da página para o encadeamento destes fragmentos, que se o leitor quiser também pode recortar e montar seu próprio arquivo e realizar as relações entre os filmes citados. Essa série de comentários é apresentada ao leitor como lembretes ou como vestígios, que, como diria Georges Didi-Huberman (1990), marcam e evidenciam não somente a história do cinema, mas como essa história se dá através de um processo contínuo de leitura e montagem.

Leitora de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss em *Dialética do olhar* (2002) lembra que “a técnica da montagem tinha ‘direitos especiais, talvez mesmo totais’ como uma forma progressista, porque ela ‘interrompe o contexto em que se insere’ e assim ‘age contra a ilusão’.” (BUCK-MORSS, 2002, p. 97).

Partindo dessas considerações voltamos à série *100 anos em 100 filmes*. Lê-se num dos fragmentos do dia 14 de setembro de 1995, dedicado ao filme *Acosado*, de Jean-Luc Godard, uma reflexão sobre a montagem. Nessa reflexão Valêncio exemplifica como o cinema moderno, em especial, o realizado pela *Nouvelle vague* e por Godard, se opunha ao cinema ilusionista de Hollywood.

Tanto Godard, quanto a *Nouvelle vague* fizeram uso de determinados recursos, dentre eles a maneira distinta de montar o filme, com o intuito de deixar claro para o espectador que esse está diante de um filme, tal como Valêncio Xavier destaca quando tece comentários sobre *Acosado*. Ou melhor, é justamente este caráter abrupto pertencente à técnica da montagem usada pela *Nouvelle vague*, presente também em Eisenstein e no processo de Guy Debord, tal como Giorgio Agamben nos apresenta no texto “O cinema de Guy Debord”, que Valêncio Xavier traz à tona em sua série sobre o cinema. Tudo isso para apresentar ao espectador, não somente um filme que narre uma história, mas uma história/filme que fale de si mesma.

Além de uma montagem com cortes abruptos, como pode ser visualizada a cada publicação dos fragmentos dedicados a filmes de temporalidades díspares e, muitas vezes intercalados por alguma resenha de livro sobre o centenário do cinema ou sobre a morte de alguma personalidade, há, também, a presença de um narrador preocupado em

descrever, apresentar os recursos técnicos cinematográficos existentes em cada filme. Por esse viés da montagem e da exploração de seus recursos, *100 anos em 100 filmes*, assim como os filmes de Jean-Luc Godard, expõe a necessidade de se ultrapassar as fronteiras da narrativa. É o cinema enquanto linguagem, enquanto espaço de reflexão que é destacado por Valêncio Xavier na sua leitura de Jean-Luc Godard, como observamos no fragmento dedicado ao filme *Acossado*, 1959.

Em *Acossado*, Godard começa a destruir a tirania da montagem convencional, abrindo novos caminhos para a linguagem cinematográfica. Completará a tarefa nos seus filmes seguintes, entre eles *Vivre ça vie* (1962) e *Pierrot le Fou* (1965). Um delinquente rouba um carro e segue para Paris. No caminho, num ato gratuito mata um policial. Em Paris, uma jovem americana passa a viver com ele, por viver. E também, sem razão aparente, denuncia-o à polícia. Para contar essa história corta de uma cena para outra sem se preocupar com a continuidade. Não segue a lógica estabelecida para a mudança de um plano para outro. Não obedece a cartilha da duração das tomadas: ações rápidas = tomadas rápidas, etc. Corta trechos dos planos deixando a cena parecendo com aqueles pulinhos de filmes arrebatados. O personagem fala, mas sua boca está fechada. Com isso você se distancia, sabe que está vendo um filme. Alguns teóricos definem o cinema moderno como aquele em que o espectador sabe que está vendo um filme. O cinema antigo seria aquele que envolve o espectador com o que se passa na tela. Não se trata da época em que foi feito o filme, ou que o antigo é bom, e vice-versa. Há bom cinema antigo, filmes de Hitchcock, por exemplo. E cinema moderno muito ruim. Godard inaugura, ou re-inaugura, o cinema moderno. (XAVIER, 1995, p. 8).

É esse cinema enquanto linguagem que surge a partir do uso criativo e experimental da montagem que Valêncio analisa e estuda na obra de Godard. Giorgio Agamben ao fazer a leitura de *In girum imus nocte et consumimur igni*, de Guy Debord com *Histoire(s) du cinema*, de Jean-Luc Godard, apresenta-nos a necessidade de

deixarmos de interrogar sobre a natureza de uma obra e passarmos a estudar as relações possíveis entre o que podemos fazer e o que já foi feito.

Nesse sentido, a montagem é o procedimento que faz a diferença, pois é o que mais caracteriza o cinema. Pensando na poética de Valêncio Xavier e, em especial, a série sobre os 100 anos de cinema, podemos afirmar com Agamben que a montagem vem a nos oferecer outras possibilidades de leitura da história do cinema. A exposição de filmes feita por Valêncio segue, como viemos apresentando, a cartilha da montagem, que, conforme Agamben, é composta por dois elementos: a interrupção e a paragem.

Existem duas condições transcendentais da montagem, a repetição e a paragem. Isto, Debord não o inventou, mas fê-lo vir à luz, exibiu estes transcendentais enquanto tais. E Godard fará o mesmo nas suas Histoire(s). Já não temos necessidade de filmar, basta-nos repetir e parar. Esta é uma nova forma epocal por relação à história do cinema. Este fenômeno espantou-me bastante em Locarno em 1995. A técnica composicional não mudou, é ainda a montagem, mas agora a montagem passa para primeiro plano, e mostra-se enquanto tal. É por isto que se pode considerar que o cinema entra numa zona de indiferença em que todos os gêneros tendem a coincidir; o documentário e a narração, a realidade e a ficção. Faz-se cinema a partir das imagens do cinema. (AGAMBEN, 1998, p.1).

Foi partindo do entendimento do cinema enquanto possibilidade, enquanto “zona de indiferença em que todos os gêneros tendem a coincidir; o documentário e a narração, a realidade e a ficção” (AGAMBEN, 1998, p1), que Valêncio Xavier realizou essa série que traz em si não somente as histórias de uma época, mas os mistérios que o próprio cinema teima em repetir.

No entanto, o que tal repetição quer nos dizer? Ainda com Agamben podemos enfatizar que a repetição é tornar algo novamente possível. O pensador italiano cita os quatro pensadores da repetição: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Gilles Deleuze.

Os quatro mostraram-nos que a repetição não é o retorno do idêntico, do mesmo enquanto tal que retorna. A força e a graça da repetição, a

novidade que traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi.
(AGAMBEN, 1998, p.1-2).

Mas Agamben (1998, p.2) ainda lembra que “[a] repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o de novo possível. Repetir uma coisa é torná-la de novo possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória.”

Nesse sentido, *100 anos em 100 filmes* é o resultado de um longo processo, que nos é revelado a partir de uma montagem a qual nos possibilita reconhecer a arte que advém de uma sorte de palimpsesto. Ao mesmo tempo, pode ser sublinhando que todo tipo de hierarquia é eliminado, tal como em Godard e Debord, não há fronteiras de tempo, de categorias ou de gêneros. Não é somente uma lista anacrônica de filmes, é também a reconstituição de um evento, a materialização de algo que é inapreensível em sua totalidade: os 100 anos de cinema. É a tentativa de usar um meio de comunicação, o jornal, para narrar uma história que, paradoxalmente, é singular e plural.

Singular porque cada filme narrado pode ser lido isoladamente ou em relação aos demais publicados no dia, no mês ou nos meses que constituem a série *100 anos em 100 filmes*. Plural porque dá margem a diversas possibilidades de leitura. Por exemplo, as referências utilizadas, na maioria das vezes, fazem parte do repertório cinematográfico ou artístico, o que facilmente nos coloca em contato com filmes e imagens de diferentes épocas, tornando visível o que está “por trás” das cenas, como observamos no fragmento dedicado ao filme *Pulp Fiction* (1994).

Nesse caso, Valêncio Xavier “sacode” o filme do mesmo modo como *Pulp Fiction* fez com o cinema comercial hollywoodiano por ocasião do seu lançamento. Valêncio adentra as estruturas do filme, chama a atenção para as várias histórias que o compõe, assim como, mostra todos os “truques”, esmiúça para o leitor as cenas num movimento fluído atribuindo importância e mostrando ao leitor o que torna o filme interessante aos seus olhos. No dia 21 de setembro de 1995, por exemplo, Valêncio Xavier além de descrever uma das cenas do célebre filme de Quentin Tarantino (1994-), apresenta o processo que se dá em palimpsesto: as referências usadas são cenas dos filmes *Punhos de campeão* (1949) e *Cães de aluguel* (1993), dando, desta maneira,

maior densidade à sua argumentação. Pode-se afirmar, por esse viés, que Valêncio Xavier dá vida às imagens e materialidade ao imaterial que advém da própria história do cinema, como podemos vislumbrar no fragmento que disponibilizamos na íntegra:

Pulp Fiction sacode as estruturas narrativas do cinema comercial holiudiano. Na cena final, prossegue a cena inicial com os personagens que já haviam morrido no meio do filme. Cruza várias histórias, a do pugilista fracassado Butch (Bruce Willis) é um pastiche (segundo alguns, uma das características do pós-modernismo) do clássico *Punhos de Campeão* (1949). Em *Punhos de Campeão* o treinador faz um arranjo com bandidos para que seu pugilista, em fim de carreira, perca a luta. Este não avisado do arranjo ganha a luta, e é massacrado pelos bandidos. Em *Pulp Fiction* é o próprio pugilista quem faz o arranjo e trai os bandidos. A cena da fuga do pugilista no beco é uma recriação e não uma citação – cacoete de alguns cineastas ditos modernos – da mesma cena de *Punhos de Campeão*. Alguns defeitos do primeiro filme de Tarantino, *Cães de Aluguel* (1993), não estão mais presentes ou se tornam qualidades. O excesso de diálogos, os personagens muito iguais, falando num mesmo linguajar, como se fossem uma só pessoa, aqui se torna uma necessidade da narrativa. Ao contrário de *Cães* há humor e personagens diferenciados. O bandido Marcellus, Mia e o Lobo são das melhores figuras criadas pelo cinema. Com sua narrativa inovadora sobre gente e situações de nossa época, *Pulp Fiction* traz novo alento ao cinema. (XAVIER, 1995, p. 8).

Nesse movimento de mostrar, de esmiuçar e de re-organizar a narrativa cinematográfica, Xavier acaba por revelar ao leitor que a história do cinema está ao alcance de todos, porém, depende de como a lemos, cada montagem gera, por sua vez, outra possibilidade de leitura, re-arma, re-faz, re-organiza a série o que requer cuidado, cautela por um lado, e deleite por outro.

Já no fragmento que trata do filme *O grande roubo do trem*, por exemplo, Valêncio Xavier de início demonstra a importância da montagem, e enfatiza que o

diretor “Edwin S. Porter é considerado o pai da narrativa cinematográfica, e o descobridor da montagem”. (XAVIER, 1995, p.8). Usa como exemplo o filme *A vida de um bombeiro americano* (1902) e diz que nesse filme Porter “mostrou que a narrativa cinematográfica baseia-se na sucessão de tomadas, e não numa tomada só registrando uma ação contínua (teatral), como se fazia até então.” (XAVIER, 1995, p.8). Valêncio salienta, também, outro aspecto técnico da montagem: “[...] as tomadas não precisam ser filmadas na ordem em que a ação acontece, precisavam, sim, serem montadas numa ordem que torne a narrativa fluida.” (XAVIER, 1995, p.8). Na sequência, afirma que o filme, *O grande roubo do trem*, “cria o faroeste como gênero cinematográfico” ao mesmo tempo em que descreve detalhes de uma das cenas chamando a atenção para a montagem interativa como efeito inovador.

A cena do primeiro plano do bandido disparando seu revólver contra a câmera (o espectador), vinha com aviso aos gerentes de cinema que poderia ser projetada tanto no começo, como no final do filme: com isso Porter não teria criado também a montagem interativa, tão buscada pela TV e vídeo-game? (XAVIER, 1995, p.8).

É pelo viés da interação que Valêncio desenvolve grande parte de seu trabalho escriturário. Mesmo as narrativas mais tradicionais como os seus contos reunidos na coletânea *O mez da gripe e outros livros*, refiro-me aos “13 mistérios + o mistério da porta aberta”, por exemplo, verifica-se um narrador que reivindica a presença ativa do leitor, convidando esse a realizar o desfecho da história ou, mesmo voltar atrás e reler a história novamente para desvendar um mistério.

E, portanto, pode-se afirmar que é uma análise atenta, mas também criativa e divertida que Valêncio reivindica de seus leitores. Uma análise que mais que atribuir potência à obra, saiba usufruir, parar e voltar no tempo para construir o presente. Por isso, para finalizar, trago à baila Giorgio Agamben novamente, em especial, o momento em que o filósofo italiano se debruça sobre o segundo elemento transcendental do cinema. O primeiro elemento que ganha destaque é a repetição, o segundo a paragem, ou seja, o poder de interromper. É dessa interrupção que, lembra Agamben, falava Walter Benjamin sobre o cinema, e continua afirmando que esta interrupção não é

somente importante para o cinema, mas é a interrupção que aproxima o cinema mais da poesia do que da prosa.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O Cinema de Guy Debord. 1995. Disponível em: <<http://www.intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>> Acesso em: 18 fev. 2014.

_____. *Image et Mémoire*. Éditions Hoëbeke, 1998. (Collection Arts & Esthétique)

ALBERA, François. *Einstein e o construtivismo russo – A dramaturgia da forma em “Stuttgart”*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. I Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas).

BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Florianópolis - SC, 2005. 125f. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-graduação em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

_____. *A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento*. Florianópolis, 2009. 1 v. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2009.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l’image*. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

_____. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000.

_____. *La ressemblance par contact*. Paris: Les éditions de minuit, 2008.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Notas Miguel Marias, selecionadas e traduzidas por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *Histoire(s) du cinema*. Paris: Gallimard, 1998.

_____. *Documents*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. 2^a. ed. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2005.

XAVIER, Valêncio. O fantasmático mundo de Valêncio Xavier. Entrevista concedida à Marília Kubota em 6 maio 2009. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3971>>. Acesso em: 20 out. 2009.

_____. *O grande roubo do trem - 1903*. Caderno G. *Gazeta do povo*. Curitiba, 24 agosto 1995, p.8.

_____. *Pulp fiction - 1994*. Caderno G *Gazeta do povo*. Curitiba, 21 set. 1995, p. 8.

_____. *Acossado - 1959*. Caderno G *Gazeta do povo*. Curitiba, 14 set. 1995, p. 8.