

Valêncio Xavier

100 ANOS EM  
**100**  
**FILMES**

Escritos sobre cinema



Estabelecimento  
do texto e organização  
Maria Salete Borba

# Livros do bom cinema

Adorno e...

EM 100 FILMES

D



**O TELECURSO 2000 ENTRA NUMA NOVA FASE.**

**A VIDA DE MILHARES DE BRASILEIROS TAMBEM.**

O Telecurso 2000 continua melhorando a vida de milhares de pessoas em toda a Brasil. Agora o TV curso entra numa nova fase com mais aulas de matemática e língua portuguesa. São as melhores dos programas do Telecurso.

**De 2ª a 6ª feira**  
Rede Globo - 6:45h  
Rede Educativa - 8:15h  
TV Cultura - 13:45h

**GAZETA DO POVO**



**CABARET - 1975**

Um filme que retrata a vida em um cabaré durante o período da Segunda Guerra Mundial. Dirigido por James Cagney.



**O OURO - 1925**

Um filme clássico que narra a história de um homem que busca fortuna nas minas de ouro. Dirigido por King Vidor.



**DIABO A QUATRO - 1933**

Um filme de terror clássico que narra a história de um homem que se torna um vampiro. Dirigido por Michael Curtiz.



**MUNDO CÃO - 1963**

Um filme que narra a história de um homem que se torna um cão. Dirigido por Buster Keaton.



**O MASKARA - 1994**

Um filme de terror que narra a história de um homem que se torna um vampiro. Dirigido por John Carpenter.

Carra e a C...



...o homem cubano? ...



...o homem cubano? ...



...o homem cubano? ...



...o homem cubano? ...



...o homem cubano? ...



...o homem cubano? ...



...o homem cubano? ...



...o homem cubano? ...



...o homem cubano? ...

EM 100 FILMES



# Livros



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Reitor

*Ubaldo Cesar Balthazar*

Vice-Reitora

*Alacoque Lorenzini Erdmann*

EDITORA DA UFSC

Diretora Executiva

*Gleisy Regina Bóries Fachin*

Conselho Editorial

*Gleisy Regina Bóries Fachin (Presidente)*

*Adriano Luiz Duarte*

*Aguinaldo Roberto Pinto*

*Amarilis Laurenti*

*Carlos Luiz Cardoso*

*Eliete Cibele Cipriano Vaz*

*Fernando Luis Peixoto*

*Ione Ribeiro Valle*

*José Paulo Speck Pereira*

*Josimari Telino de Lacerda*

*Katia Jakovljevic Pudla Wagner*

*Luis Alberto Gómez*

*Marília de Nardin Budó*

*Mauri Furlan*

Editora da UFSC

Campus Universitário – Trindade

88040-900 – Florianópolis-SC

Fone: (48) 3721-9408

[editora@contato.ufsc.br](mailto:editora@contato.ufsc.br)

[www.editora.ufsc.br](http://www.editora.ufsc.br)

*Valêncio Xavier*

100 anos em  
**100 filmes**

*Escritos sobre cinema*

Estabelecimento  
do texto e organização  
Maria Salete Borba

© 2020 Editora da UFSC

Coordenação editorial:

*Flavia Vicenzi*

Capa e editoração:

*Cristiano Tarouco*

Revisão:

*Heloisa Hübbe de Miranda*

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina

---

X3c

Xavier, Valêncio

100 anos em 100 filmes [recurso eletrônico] : escritos sobre cinema / Valêncio Xavier ; estabelecimento do texto e organização, Maria Salete Borba. – Dados eletrônicos. – Florianópolis : Editora da UFSC, 2020.

305 p.

E-book (PDF)

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-328-0850-9

Modo de acesso: <https://editora.ufsc.br/estante-aberta>

1. Cinema. 2. Filme cinematográfico. 3. Xavier, Valêncio, 1933-2008 – Crítica e interpretação. I. Borba, Maria Salete. II. Título.

CDU: 791.43

---

Ficha catalográfica elaborada por Suélen Andrade – CRB-14/1666



Este livro está sob a licença Creative Commons, que segue o princípio do acesso público à informação. O livro pode ser compartilhado desde que atribuídos os devidos créditos de autoria. Não é permitida nenhuma forma de alteração ou a sua utilização para fins comerciais.

[br.creativecommons.org](http://br.creativecommons.org)

*Sou da teoria que todos nós vemos os nossos filmes, e não aquele que está na tela.*

*Se um dia fôssemos 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

# Sumário

Apresentação de Maria Salete Borba .....	12
Prefácio de Raúl Antelo .....	21

## 100 anos em 100 filmes

11 de agosto de 1995	
<b>MCMXLII.....</b>	<b>29</b>

17 de agosto de 1995	
<b>A chegada do trem na estação .....</b>	<b>33</b>
<b>Panorama de Curitiba.....</b>	<b>34</b>
<b>Viagem à lua.....</b>	<b>35</b>
<b>Empire – Filme de Andy Warhol .....</b>	<b>36</b>
<b>A marca da maldade .....</b>	<b>37</b>
<b>2001: uma odisseia no espaço.....</b>	<b>38</b>

24 de agosto de 1995	
<b>O grande roubo do trem .....</b>	<b>40</b>
<b>A dança do ventre de Fátima .....</b>	<b>41</b>
<b>O nascimento de uma nação .....</b>	<b>42</b>
<b>No tempo das diligências .....</b>	<b>43</b>
<b>O império dos sentidos .....</b>	<b>44</b>
<b>E o vento levou .....</b>	<b>45</b>

28 de agosto de 1995	
<b>LIVROS DO BOM CINEMA .....</b>	<b>47</b>

31 de agosto de 1995	
<b>Intolerância .....</b>	<b>50</b>
<b>A batalha da baía de Manila .....</b>	<b>51</b>
<b>A feitiçaria através dos tempos.....</b>	<b>52</b>
<b>Short cuts – cenas da vida .....</b>	<b>53</b>
<b>Zelig .....</b>	<b>54</b>
<b>Noite e neblina.....</b>	<b>55</b>

7 de setembro de 1995

Cabíria .....	57
Nanook, o esquimó .....	58
O gabinete do doutor Caligari.....	59
Rua da paz.....	60
Conterrâneos velhos de guerra.....	61
O mensageiro do diabo .....	62

9 de setembro de 1995

A paixão de Cristo.....	64
Cidadão Kane .....	65
Ivan, o terrível.....	66
Ladrões de bicicleta.....	67
Deus e o diabo na terra do sol .....	68
Kagemusha.....	69

14 de setembro de 1995

Greed .....	71
Entreato .....	72
O encouraçado Potemkin .....	73
A palavra .....	74
Cantando na chuva .....	75
Acossado.....	76

18 de setembro de 1995

<b>A ENTREVISTA REVISTA.....</b>	<b>78</b>
----------------------------------	-----------

21 de setembro de 1995

O ano passado em Marienbad.....	82
Os vampiros .....	83
Nosferatu.....	84
Pulp fiction.....	85
Nova Iorque contra o crime.....	86
Pinóquio .....	87

25 de setembro de 1995	
<b>100 ANOS EM LIVROS</b> .....	89

28 de setembro de 1995	
<b>OK, JIMMY, VOCÊ VENCEU!</b> .....	92
O homem da câmera .....	94
Um cão andaluz.....	95
Pather Panchali.....	96
The cameraman .....	97
Viagem a Tóquio .....	98
Blow-up .....	99

2 de outubro de 1995	
<b>LIVROS DO ALÉM E AQUÉM</b> .....	101

5 de outubro de 1995	
A paixão de Joana d'Arc.....	105
O triunfo da vontade .....	106
Napoleão.....	107
Aleluia.....	108
Now!.....	109
TV Dante.....	110

9 de outubro de 1995	
<b>LIVROS</b> .....	112

12 de outubro de 1995	
<b>HQ &amp; CINE</b> .....	115
Cinejornais nazistas .....	117
Le chagrin et la pitié.....	118
M*A*S*H.....	119
A batalha de San Pietro .....	120
Corações e mentes.....	121
Apocalypse now.....	122

16 de outubro de 1995	
<b>LIVROS BRASIL</b> .....	124

19 de outubro de 1995

A terra.....	128
Metrópolis.....	129
A caixa de Pandora.....	130
Êxtase.....	131
Blade Runner.....	132
Adeus, minha concubina.....	133

23 de outubro de 1995

<b>LIVROS...</b> .....	<b>135</b>
------------------------	------------

26 de outubro de 1995

Freaks.....	138
Sangue de pantera.....	139
Eraserhead.....	140
Além da imaginação.....	141
Contos da lua vaga depois da chuva.....	142
O anjo exterminador.....	143

2 de novembro de 1995

Ritmo 21.....	145
Ballet mécanique.....	146
La jetée.....	147
Meshes of the afternoon.....	148
Ballet Adágio.....	149
O eclipse.....	150

16 de novembro de 1995

O milhão.....	152
Em busca do ouro.....	153
Mundo cão.....	154
Cabaret.....	155
Diabo a quatro.....	156
O Máskara.....	157

23 de novembro de 1995

Terra sem pão .....	159
Crepúsculo dos deuses .....	160
Lola Montès.....	161
Lições da escuridão.....	162
Cinema Paradiso .....	163
A época da inocência.....	164

28 de novembro de 1995

<b>COM A CARA E A CORAGEM.....</b>	<b>166</b>
------------------------------------	------------

30 de novembro de 1995

M, o vampiro de Dusseldorf.....	169
Sedução da carne.....	170
As oito vítimas .....	171
Paris, Texas.....	172
Gritos e sussurros.....	173
O ladrão de Bagdá.....	174

4 de dezembro de 1995

<b>LIVROS QUE FREUD EXPLICA... ..</b>	<b>176</b>
---------------------------------------	------------

7 de dezembro de 1995

Punhos de campeão .....	180
Limite.....	181
Cadáveres ilustres.....	182
Lanternas vermelhas .....	183
O terceiro tiro .....	184
O sacrifício .....	185

10 de dezembro de 1995

<b>SINATRA 80 ANOS.....</b>	<b>187</b>
-----------------------------	------------

14 de dezembro de 1995

Casablanca .....	190
Europa.....	191
Um condenado à morte escapou.....	192

E la nave va.....	193
A balada de Narayama.....	194
A ponte do rio Kwai.....	195

21 de dezembro de 1995

Marty .....	197
Meu ódio será sua herança .....	198
Zero de conduta .....	199
O unicórnio no jardim .....	200
Madre Joana dos Anjos .....	201
Medeia, a feiticeira do amor .....	202

## Ensaaios críticos

*100 anos em 100 filmes* de Valêncio Xavier:  
o museu imaginário de um amador.....204

Ângela Maria Dias

Onde o Valêncio crítico? .....216

Luiz Felipe G. Soares

Valêncio Xavier: quem faz o cinema  
é quem vê cinema .....236

Keli C. Pacheco

Potências da ficção: cinema e literatura  
em Valêncio Xavier .....249

Mario Câmara

*100 anos em 100 filmes*: a montagem enquanto  
dispositivo de reflexão, interação e jogo .....260

Maria Salete Borba

Algo de crítica: lendo/vendo filmes com  
Valêncio Xavier e Mário de Andrade.....276

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Posfácio de João Nilson Alencar .....300

Filmografia de Valêncio Xavier .....301

Sobre os ensaístas .....303

# Apresentação

Maria Salete Borba

## *100 anos em 100 filmes: as reverberações do cinema*

Para adentrarmos no universo valenciano, e, principalmente, na leitura de seus textos sobre o cinema, podemos dizer que diante da obra de um escritor/artista como Valêncio Xavier estamos diante de um corpo/*corpus* que se constrói enquanto memória, como lemos em *Image et mémoire* (AGAMBEN, 1998). De acordo com Giorgio Agamben, essa memória está intimamente ligada a um arquivo pessoal atravessado pelo coletivo.

O objetivo principal desta edição é dar visualidade a um dos momentos mais singulares da carreira de Valêncio Xavier cuja trajetória se desdobra em escritor, desenhista, produtor de TV e amante da sétima arte – não somente cinéfilo, mas homem de cinema, produtor, diretor, realizador de filmes, de imagens. Tal processo traz à tona o envolvimento de Valêncio Xavier com o cinema, tanto como espectador quanto realizador e conhecedor da linguagem cinematográfica. É importante salientar que em sua poética Valêncio incorpora e integra as técnicas pertencentes às mais variadas categorias: artes visuais, literatura, cinema e televisão. Pode-se dizer, também, que sua produção nos faz refletir sobre como uma sociedade lida com as imagens que ela mesma gera. Tais afirmações hoje são possíveis devido à trajetória daquele que se tornou não somente um escritor, um agitador cultural, mas, sim, um artista. Por isso, é interessante conhecermos um pouco mais sobre o percurso valenciano antes de adentrarmos nos *100 anos em 100 filmes*.

Valêncio Xavier era um desses narradores à la Walter Benjamin, que transformava suas experiências em narrativas, ou seja, gostava de contar e recontar histórias do passado que de uma maneira ou de outra agiam para desestabilizar ou introduzir uma nova luminosidade ao presente. Quem teve a oportunidade de conversar com ele ouviu muitas histórias, dentre elas aquelas da sua infância na capital paulista, do seu interesse pela arte cinematográfica que se iniciou cedo, nas matinês de domingo, conforme os relatos do autor de *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (XAVIER, 2001).

E aquele menino que frequentava as matinês, no auge de sua juventude, em 1959, aos 26 anos, vai para Paris com o intuito de recuperar uma herança e aproveitar o aprendizado que a cidade, com todas as suas histórias, podia lhe oferecer. A vida de estudante na capital francesa não foi fácil, tal como ele relembra e conta; mas foi marcada pelo aprendizado e pela presença de artistas, entre os quais se destacam Wifredo Lam e Jean Arp. São os vestígios dessa temporada na capital francesa, além de suas lembranças narradas em conversas, de seus cadernos de anotações, que constituem o arcabouço mnemônico de *100 anos em 100 filmes*. Vejamos o porquê. Numa das visitas realizadas à residência de Valêncio Xavier em 2004, ao longo da conversa ele apresenta um caderno da época de estudante; neste caderno uma lista extensa de filmes registra o interesse do jovem Valêncio pelo cinema. Esse interesse inicial pela cultura cinematográfica foi o primeiro passo de uma longa jornada.

De volta ao Brasil, Valêncio passou a dedicar-se ao cinema nos anos de 1970. Só para citar alguns exemplos, em 1973 começou a trabalhar na Fundação Cultural de Curitiba (FCC), a convite do então presidente, o jornalista Aramis Millarch (1943-1992),<sup>1</sup> e, em 1975, foi um dos idealizadores e criou, em parceria com Francisco Alves dos Santos, o projeto que resultou na fundação da Cinemateca do Museu Guido Viaro, hoje Cinemateca de Curitiba.

Na Cinemateca, Valêncio Xavier foi diretor e responsável pela restauração de vários filmes, entre eles *Despedida do 19º Batalhão* (1910), de Paschoal Segreto; *Pátria redimida* (1930), de João Baptista Groff; e *Panorama de Curitiba* (1909), de Annibal Requião. Num plano geral, esses filmes marcam o início do cinema em Curitiba. Por sinal, o filme *Panorama de Curitiba* está incluído entre os primeiros filmes da série *100 anos em 100 filmes* ao lado de *A chegada do trem na estação* (1895), *Viagem à Lua* (1902), *Empire* – filme de Andy Warhol (1964), *A marca da maldade* (1958) e *2001: uma odisseia no espaço* (1968).

É importante observar que, quando fundada, em 1975, a Cinemateca Guido Viaro (PR), juntamente com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna – MAM (RJ) e com a Cinemateca Brasileira (SP), eram as únicas

---

<sup>1</sup> Enfatizamos o papel importante exercido por Aramis Millarch na divulgação do trabalho de Valêncio Xavier, como conferimos em suas diversas resenhas publicadas ao longo dos anos no jornal *Estado do Paraná*, na seção Tablóide, pontuando o trabalho de Valêncio Xavier, tanto na área cultural quanto na cinematográfica.

instituições do governo voltadas para o cinema reconhecidas no Brasil. Os objetivos, desde a fundação da Cinemateca Guido Viaro, eram incentivar a pesquisa, a restauração e a divulgação do cinema paranaense, assim como possibilitar a divulgação e exibição de filmes artísticos e o incentivo à produção cinematográfica.

A resenha do jornalista Aramis Millarch (1975) para o jornal *Estado do Paraná* registra o início das atividades de Valêncio Xavier na Cinemateca Guido Viaro com a exposição que foi o resultado da União das Cinematecas Latino-Americanas. Conforme lemos na resenha, que enfatiza a grandiosidade do evento que contou com filmes de grandes diretores da história do cinema como Edwin S. Porter (1870-1941), David W. Griffith (1875-1948), John Ford (1894-1973) e Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), foram exibidos com exclusividade no Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba.

Agora, com a mostra que se desenvolverá de hoje ao dia 24, obrigando inclusive os aficionados a um *tour de force* para não perder as indispensáveis programações, quem realmente se interessa pelo cinema terá oportunidade de conhecer os filmes de pioneiros como David W. Griffith, Mack Sennett, Erich Von Stroheim, Ernst Lubitsch, John Ford, Buster Keaton, Murnau, Victor Sjöström Sjeastron, Rex Ingram e tantos outros. Em versões originais, mas com fácil compreensão – as legendas serão traduzidas simultaneamente – esta mostra tem o mais importante sentido cultural. Com sua realização, o coordenador da sala de exibição, Valêncio Xavier, adiou *sine die* o festival do novo cinema romeno, que seria iniciado hoje no auditório do Colégio Estadual do Paraná. Títulos dos filmes de Edison – inventor da lâmpada elétrica e da gravação – a serem apresentados hoje, às 20:30 horas: “Chinese Laundry”, “Execution of Mary Queen Of Scots”, “Dickson Film”, “Feeding the doves”, “A Morning Bath”, “Express Burn”, “Streets of New York”, “Fatima”, “A Wringing Good Joke” e “Dewar’s Scotch Whisky”. Todos realizados entre 1894-1899. (MILLARCH, 1975, p. 4).<sup>2</sup>

Com a Cinemateca Guido Viaro, Curitiba iniciaria o processo de integração ao circuito nacional de cinema que, na época, compreendia o eixo

---

<sup>2</sup> Várias outras resenhas de Millarch registram ao longo dos anos todos os esforços de Valêncio Xavier em realizar mostras cinematográficas que tivessem como base os clássicos do cinema moderno. Muitas das mostras organizadas por Valêncio Xavier apresentaram debates críticos e oficinas práticas de produção de documentários.

Rio-São Paulo. Ainda na área cinematográfica, Valêncio Xavier foi diretor do Museu da Imagem e do Som – MIS Paraná a partir de 1988 (MILLARCH, 1988, 1990) e presidente do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, em 1996. Enquanto diretor do Museu da Imagem e do Som, Valêncio Xavier dedicou-se também à produção de vídeos e, paralelamente, às oficinas que tinham por objetivo formar outros *videomakers*/cineastas e que contaram com a presença de vários especialistas em cinema que, além da vontade de fazer cinema, nutriam uma paixão pela sétima arte, por exemplo, Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias, Luiz Alberto (Beto) Carminatti, Pedro Meree e Eduardo Escorel.

Valêncio Xavier foi, portanto, um desses idealizadores esforçados em realizar um trabalho que aliava as funções de produtor às de diretor, o que, além de divulgar o trabalho de cineastas tidos como marginais, mostrava ser também um artista que buscava colocar na tela ou no papel uma reflexão sobre a precariedade. Devido a essa trajetória muitas vezes desconhecida do público leitor, vê-se a necessidade de recuperar e registrar essa memória juntamente com a homenagem que o próprio Valêncio fez ao cinema.

O *corpus* que compõe este livro foi compilado no período de 2003 a 2005, com outros textos que fazem parte dos anexos da dissertação *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier* (BORBA, 2005). Para o presente livro realizou-se a seleção de uma série de 127 comentários sobre filmes, documentários, livros e personalidades, realizada por Valêncio Xavier em homenagem aos 100 anos do cinema, que foram comemorados no ano de 1995, cujo título dado pelo autor é *100 anos em 100 filmes*.

Essa série sobre o cinema foi publicada no jornal *Gazeta do Povo*, de Curitiba, e circulou do dia 24 de agosto até 21 de dezembro de 1995; a série é apresentada ao leitor como lembretes ou vestígios, como diria Georges Didi-Huberman, que marcam e evidenciam não somente a história do cinema, mas como essa história se dá através de um processo contínuo de leitura e montagem. Registra-se que há imagens (panfletos, capas de livros, cartazes de filmes, entre outras imagens e materiais gráficos) que acompanham essa série, porém, não foi possível inseri-las na presente edição. A transcrição da série *100 anos em 100 filmes*, como já foi dito, foi realizada a partir dos textos do jornal *Gazeta do Povo* do estado do Paraná, visto que no arquivo pessoal de Valêncio Xavier não foi encontrado nenhum registro desses textos.

A edição dos textos está organizada da seguinte maneira: todos os textos de Valêncio Xavier publicados no “Caderno G” daquele período (segundo semestre de 1995) foram mantidos. Além da série *100 anos em 100 filmes*, os demais textos falam de livros e de personalidades. Foi mantida a sequência de acordo com as datas das publicações no jornal. Após a data e o título foram inseridas as referências de cada texto, conforme a ABNT. Quando necessário, a ortografia foi atualizada, foram revistos nomes próprios e de filmes, datas de filmes, e inseridos colchetes para indicar mudanças. As referências relacionadas aos filmes foram adaptadas às normas da ABNT. Nos textos críticos dos autores convidados para esta edição, alguns optaram por usar no corpo do texto o primeiro nome Valêncio, ao invés do sobrenome, para se referir a Valêncio Xavier. Nos demais casos, segue-se a regra autor-data, e o uso do sobrenome do autor.

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, só para dar alguns exemplos. Além dos comentários sobre os filmes, reunimos também nesta edição as resenhas sobre livros e personalidades realizadas por Valêncio Xavier no mesmo período. Sublinha-se que os filmes apresentados não seguem uma linha temporal cronológica. Há apenas, como uma possível norma ou instrução para o encadeamento desses fragmentos, uma numeração que em determinado momento salta e em outros é abruptamente interrompida. Sendo assim, o título da série nos serve de guia. E fica a cargo do leitor fazer relações entre os filmes citados.

Com o intuito de mostrar como é possível ler o presente com o passado, e assim acionar as imagens e os tempos contidos no instante, foi realizado o convite aos pesquisadores que compõem esta coletânea. A colaboração desses professores/pesquisadores é imprescindível para dar maior visualidade ao trabalho de Valêncio Xavier, em especial a estes escritos sobre o cinema, pois teremos acesso a outras maneiras de ler e lidar com a imagem na contemporaneidade.

Para dar início à conversa temos o prefácio de Raúl Antelo, cujo título é “O museu da memória”, em que nos apresenta a leitura de *100 anos em 100 filmes* a partir da relação entre cinema/imagem e memória, num texto em que enfatiza que para Valêncio Xavier interessa “dissociar história de

verdade, porque ele sabe que, no fundo, o que conta é a montagem”. Antelo lê, também, nos escritos de Valêncio a potência da relação entre imagem e história: “[...] para Valêncio, enfim, não se trata de filmar realisticamente, mas de usar o cinema para filmar o Real da história”. E avança afirmando que “Valêncio Xavier reconstrói, nessas desprezíveis crônicas, um objeto sem qualidades. Não pensa que o cinema se defina pela forma; mas, a seu modo, aventa hipótese de um cinema informe”.

Em “*100 anos em 100 filmes* de Valêncio Xavier: o museu imaginário de um amador”, Ângela Maria Dias faz uma leitura dos comentários do autor de *Maciste no inferno* (1983), trazendo à baila “esse duplo papel dos cineastas, como artesãos-criadores e como cinéfilos-amadores, que alimenta, na história do cinema, o cinema na história”. Para fundamentar sua leitura, a ensaísta lembra oportunamente o pensamento de Jacques Rancière, em especial aquele contido nos livros *O destino das imagens* e *As distâncias do cinema*. Deste último vem a definição de amador usada por Ângela Maria Dias: “Nessa direção, o ponto de vista adotado por Valêncio consubstancia a posição assumida explicitamente por Rancière, que é a do amador”.

Luiz Felipe G. Soares, em “Onde o Valêncio crítico?”, opta por realizar uma leitura em que o destaque vai para o “didatismo anódino” da série sobre os 100 anos de cinema, e, principalmente, para a “superficialidade, negligência”. Constrói a maior parte do seu texto a partir do comentário de Valêncio Xavier sobre o filme *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais. Desse fragmento, Soares se detém na seguinte afirmação feita por Valêncio relacionada ao filme *Mélo*, de Resnais: “limitando-se a câmera a registrar o espetáculo sem usar os *travellings*, uma das características de Resnais”. A partir dessa frase, Luiz Felipe Soares rearma a discussão sobre a crítica de cinema e sobre a técnica (uso dos *travellings*), iniciada em 1959 pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, dentre outros.

Keli Pacheco, no texto “Valêncio Xavier: quem faz o cinema é quem vê cinema”, apresenta Valêncio como aquele que solicita “ao leitor que escreva ao mesmo tempo em que lê” e continua enfatizando que “essa escrita deriva, ou nasce, dos espaços vazios, dos cortes narrativos, dos saltos entre ficção e não ficção. São esses interstícios que o leitor precisa necessariamente ouvir e deixá-los falar”. E, nesse tom de leitura que reivindica o leitor como testemunha, Keli Pacheco traz à baila teóricos como Giorgio Agamben e Walter Benjamin para falar da história que está no cinema ao mesmo tempo que apresenta um cinema repleto de história, que está em Valêncio Xavier.

Em “Potências da ficção: cinema e literatura em Valêncio Xavier”, Mario Cámara nos diz que “o cinema para Valêncio não é representação da realidade, nem do imaginário, é uma máquina de produzir emoções-afetos-afeições”. Pelo viés dos afetos, Cámara elabora, portanto, uma leitura que destaca o caminho trilhado pelo autor de *O mez da gripe e outros livros* (1998) e aponta a montagem como um dos elementos essenciais, responsável pelo *filio conductor* da narrativa. Num outro momento do texto Mario Cámara afirma que “Sua predileção [de Valêncio Xavier] por um conceito forte de encenação e por uma montagem que produz afeições não só definem o cinema que lhe interessa, mas também são os princípios a partir dos quais compôs sua literatura”. Cámara finaliza seu texto propondo o conceito de *encenação literária*, e o de *gesto cinematográfico* para pensar os escritos sobre cinema de Valêncio Xavier como “as *potências da ficção*, que Valêncio persegue no cinema, na literatura e nas artes em geral”.

No ensaio “100 anos em 100 filmes: a montagem enquanto dispositivo de reflexão, interação e jogo”, leio a importância da montagem na poética de Valêncio, em especial, nesses comentários sobre o cinema. Com Georges Didi-Huberman inicio o texto demonstrando a necessidade da leitura pelo viés anacrônico. Na sequência, faço um breve panorama do conceito de montagem fundamentado na reflexão de críticos como François Albera e Giorgio Agamben, que dão relevo ao estudo demonstrando como a montagem enquanto método dá a possibilidade de retornos, o que torna a experiência valenciana mais uma maneira de ler a história do cinema a partir do efêmero que é a memória e o tempo.

Em “Algo de crítica: lendo/vendo filmes com Valêncio Xavier e Mário de Andrade”, Rita Lenira de Freitas Bittencourt traz para a discussão, além dos *100 anos em 100 filmes*, artigos sobre o cinema de Mário de Andrade publicados em revistas e jornais paulistas e cariocas no período de 1922 a 1943. Levando em conta o anacronismo existente entre os dois autores, Rita Bittencourt se propõe a “aproximar os dois artistas, identificando confluências, pois, em alguma medida, o escritor curitibano ainda conserva em sua escritura alguns traços pedagógicos e modernos do escritor paulista e, ato contínuo, a delimitar contrastes, localizando pontos de tensão que, no fascínio compartilhado por ambos, produz deslocamentos sutis em torno do mesmo objeto, ora entediado como a sétima das artes, ora como uma sofisticada mercadoria, produto de um mundo tecnológico, em direção ao virtual”.

E, para fechar esta edição crítica, temos o posfácio escrito por João Nilson Alencar, que traz à tona em sua leitura o “cinematógrafo do efêmero onde o arquivo delira”, evidenciando o caráter múltiplo, palimpséstico desta coletânea, assim como a visão em forma de constelação de Valêncio Xavier.

Com essa reunião de textos quero apresentar um trabalho que se mostra e que ganha corpo no processo de armar séries, que fala de cinema e de memória, tal como reivindicava Walter Benjamin, um dos grandes responsáveis pela leitura da história a partir de seus restos, de seus vestígios. Valêncio Xavier, ao lidar com a história do cinema, por um lado, age como Walter Benjamin ao deter-se nos detalhes, nas imagens, no efêmero; por outro lado, traz à baila o processo de Sheherazade ao reorganizar, desdobrar o tempo, os filmes ao infinito. Através da narrativa, da escrita que se transforma em imagens, em recortes e colagens que articulam as tramas de um tempo anacrônico, Valêncio reescreve a história do cinema do século XX à sua maneira.

Por último, quero registrar que, até o presente momento, não há nenhuma reunião desse material em livro, nem da parte do autor nem de outro pesquisador. Nesse sentido, optou-se por reunir o material sobre cinema publicado por Valêncio Xavier na *Gazeta do Povo* e em seguida apresentamos os textos críticos escritos especialmente para esta edição; além desses textos, na sequência, disponibiliza-se também uma lista de filmes nos quais Valêncio Xavier teve algum envolvimento.

Registro aqui meu agradecimento e admiração ao professor Raúl Antelo por ter me apresentado à obra de Valêncio Xavier, por abrir as portas do universo da literatura e me estimular a continuar lendo a imagem com o texto como potencialidades ímpares; além de manter sua biblioteca sempre a minha disposição.

Agradeço à família de Valêncio Xavier, em especial a sua esposa Luci Pasinato Niculitcheff e a sua filha Ana Cristina P. Niculitcheff, pela confiança e pelo carinho ao longo desses anos; aos funcionários da Biblioteca Pública do Estado do Paraná, pela cordialidade e disponibilidade no momento da pesquisa e coleta dos textos e, também, na fase final de revisão do material; às amigas Vanessa Roncalio e Larissa Costa da Mata que contribuíram de maneiras diversas ao longo desses anos dedicados à organização desse livro; à Editora da UFSC, por ter acolhido a proposta e tornado possível a publicação e a divulgação desses escritos

sobre o cinema de Valêncio Xavier, bem como o empenho e a dedicação de toda a equipe de revisão e editoração; aos professores e pesquisadores Raúl Antelo, Ângela Dias, Keli C. Pacheco, Luiz Felipe G. Soares, Mario Cámara, Rita Lenira de Freitas Bittencourt, João Nilson e Nilcéia Valdati, por terem abraçado a ideia da realização de uma edição crítica da série *100 anos em 100 filmes*, aos quais deixo meu profundo agradecimento e quero dizer que é sempre bom poder compartilhar leituras e mistérios; e aos meus queridos pais Ana e Wilson (*in memoriam*), aos meus irmãos Adílson e Cláudia, ao Lex, à Malu, ao Tom (que surgiram para alegrar a jornada) e aos demais familiares e amigos que estiveram presentes desde o início da pesquisa até o momento em que o livro vem à tona, deixo aqui minha gratidão e carinho.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg et la science sans nom. In: \_\_\_\_\_. *Image et mémoire*. France: Hoëbeke, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).
- BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005. 2 v.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l' image*. Paris: Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le Temps*. Paris: Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact*. Archéologie, anachronisme et modernité de l'impreinte. Paris: Minuit, 2008.
- MILLARCH, Aramis. Clássicos do cinema. *Tabloide digital*, p. 4. 1 ago. 1975. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/classicos-do-cinema-0>. Acesso em: 12 out. 2008.
- MILLARCH, Aramis. Espaços alternativos e direitos humanos em discussão na Jornada. *Tabloide digital*, p. 3. 15 set. 1988. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/espacos-alternativos-direitos-humanos-em-discussao-na-jornada>. Acesso em: 14 jul. 2008.
- MILLARCH, Aramis. Lélío e Bettega falam dos filmes que amaram. *Tabloide digital*, p. 3. 4 mar. 1990. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/lelio-bettega-falam-dos-filmes-que-amaram>. Acesso em: 14 jul. 2008.
- XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

# Prefácio

Raúl Antelo

## O museu da memória

Em *O mez da gripe e outros livros* (1981), seu livro consagratório, Valêncio Xavier explorou, na passagem do século XIX para o XX, as potencialidades do arquivo, graças às quais as imagens e os sinais, superpondo olhar e representação, falam através de sua eterna mudez, numa contralembrança tão alucinatória quanto evasiva. Já *100 anos em 100 filmes* é a forma de o escritor associar dois absolutos do século XX, o cinema e a história. “Certamente – nos diz – o século XX ficará lembrado como o século das guerras. Duas guerras mundiais e umas tantas outras localizadas. E mais a bomba atômica”. De *M\*A\*S\*H* e *Apocalypse now* até *Corações e mentes* ou *A batalha de San Pietro*, interessa sempre a Valêncio dissociar história de verdade, porque ele sabe que, no fundo, o que conta é a montagem.

O cinema é inscrição de movimentos em termos de uma economia político-libidinal que se distancia (suspende ou até mesmo destrói) todo princípio de equivalência. O valor, tanto o individual quanto o comunitário, já não obedece mais ao espelho e, portanto, todo laço social está atravessado por profunda heterogeneidade. Assim, um protofilme sobre a batalha da baía de Manila (1898) cria, na história do cinema, o *falso documentário*, gênero-chave na estética de Valêncio, que remonta, nos primórdios, a Méliès, forjando a explosão do encouraçado Maine, na mesma guerra de Cuba, tal como o fizera com o caso Dreyfus em 1894 e o Túnel do Canal da Mancha em 1907, muito antes de sua inauguração, antecipando o recurso das encenações por computação gráfica dos atuais noticiários. É uma linha que vai do macrodesejo de um clássico como *O triunfo da vontade* (1935), até chegarmos à indecisão entre arte e vida em filmes contemporâneos como *Zelig* (1983) de Woody Allen ou *Forrest Gump* (1994) de Robert Zemeckis.

Por isso mesmo, *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais, não é, a seu ver, um documentário; é “a imagem e a voz da memória, a verdade

vista na tela, todo o horror, a poesia da verdade. Em outro filme, *Hiroshima meu amor*, Alain Resnais nos indaga: *por que negar a evidente necessidade da memória?*” (p. 55). Da mesma forma, em mais uma resenha, Valêncio Xavier há de nos surpreender dizendo, “como nos filmes de Alain Resnais, *Blade Runner* mostra a interdependência amor/memória” (p. 132). E ainda, mais uma vez, ao tratar de *Les Hurdes*, arrisca: “como um *ready made* dos surrealistas, as coisas estavam lá e Buñuel simplesmente os filmou” (p. 159) *Terra sem pão* (1932), filme que, aliás, ele associa com *Lições da escuridão* (1992) de Werner Herzog. Ou ainda: “com *Le chagrin et la pitié* (1971), o cinema descobriu uma nova maneira de escrever a História” (p. 118). Em todos esses casos, para Valêncio, enfim, não se trata de filmar realisticamente, mas de usar o cinema para filmar o Real da história.

Nesse sentido, *Ladrões de bicicleta* (1948, Vittorio De Sica) é definido como “a história de um homem a quem roubam seu instrumento de trabalho, sua vida. E o que é a vida de um homem sem sua vida? Um tema inesperado na história glamorosa do cinema” (p. 67). O cinema é pois o grande aparelho do século XX e, nesse percurso, “*Juventude transviada* (1955, Nicholas Ray) [...] o primeiro filme a mostrar seriamente a relação jovem/automóvel” (p. 92).

Portanto, a relação entre imagem e história está decididamente atravessada pelo fantástico e Valêncio é sensível à questão. Destaca, por exemplo, que *Pinóquio* (1940), de Walt Disney, é o primeiro, e um dos poucos filmes de terror feitos exclusivamente para crianças. Em *Branca de Neve e os sete anões* (1937), Disney caprichava nas cenas de terror, uma vez que as árvores que tentavam agarrar a protagonista, em sua fuga pela floresta, eram claramente retiradas das gravuras *noir* de Gustave Doré. Mas *Pinóquio* eleva ao paroxismo o terror infantil, fazendo o boneco ser engolido pela baleia. Destaca, pelo mesmo motivo, *A feitiçaria através dos tempos* (1921), filme sueco de Benjamin Christensen, quem, por sinal, interpreta dois papéis, Satanás e o médico moderno, nessa instigante história das superstições, que Valêncio considera “a obra mais marcante do cinema fantástico” (p. 52), tanto pela ousadia de sua linguagem, que se vale de gravuras e desenhos fixos ou animados, maquetes em movimento e partes encenadas (em que contracenam atores profissionais com doentes mentais e idosos retirados de asilos), quanto pela funcionalidade plástica da sua fotografia, recriando imagens de Bosch, Brueghel, Goya ou mesmo

prefigurando o tópico kafkiano do interrogatório e da tortura, que preludivam outro clássico do cinema, *A paixão de Joana D'Arc* (1928), de C.T. Dreyer, um filme feito nos estertores do período mudo, em que o cinema descobre, finalmente, o silêncio.

De *Freaks* (1932) a *Os olhos de quem vê* (1960), a Valêncio interessa “o horror despercebido por quem está dentro dele”. Como o de Buñuel em *O anjo exterminador* (1962), um filme suscitado por uma frase das Escrituras (“O Senhor arrependeu-se então de ter mandado aquele flagelo e disse ao anjo que exterminava o povo: ‘Basta! Retira tua mão’ (II Samuel XXIV, 16)” (p. 143) e montado, por sinal, a partir de uma peça de José Bergamín, *Los naufragos*, prototeoria do *homo sacer*. E essa questão biopolítica nos coloca uma peculiar forma de fantástico, a inadequação entre som e imagem, que nada mais é do que o hiato entre som e sentido, em que todos somos naufragos do século.

Assim, em *Acessado* (1959), de Godard, o personagem fala, mas sua boca está fechada. Com isso a gente se distancia, porque 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 reinaugura, o cinema moderno. (p. 76).

Analisando *Medeia* (1969), diz que “Pasolini busca um real da imagem e som, que acaba se transmutando no irreal, na fantasia, mais poderosa e mais real do que o real” e, assim como os letrados de *Gaviões e passarinhos* (1965) são cantados e não escritos, “Maria Callas em seu único filme não canta em *Medeia*: a grande ópera muda do cinema. O grande cinema de Pasolini” (p. 202).

O cinema do fim é, portanto, aquele em que há sempre um descompasso entre o que se vê e o que se lê.

Groucho fala o que não deve falar, quase sempre por intraduzíveis jogos de palavras; e torna lógicos seus mais absurdos atos – quando erra e dispara o canhão contra suas próprias tropas, compra o

silêncio de um subordinado por um dólar. Chico fala pelos cotovelos dentro de uma lógica linguística digna de Lewis Carroll, quando a mulher diz a ele: “se encontram vocês aqui, vocês estão perdidos” – ele responde: “como estamos perdidos se eles nos encontram?”. Harpo é mudo e seus atos não têm qualquer razão, lógica ou outra qualquer – de repente se põe a tesourar toda e qualquer gravata que encontra. Pra quê? Pra nada. “Um hino à anarquia e à revolta integral”, como observou Antonin Artaud. As piadas dos filmes dos Irmãos Marx não têm sentido, elas são o sentido. (p. 156).

Valêncio Xavier instala, assim, o sentido no meio da ausência de sentido e isso faz com que o cinema e, em última análise, a própria arte contemporânea, só consigam falar de si mesmos em um infinito monólogo tagarela. Em *Cantando na chuva* (1952), Valêncio destaca que, para consolar o amigo Don, abandonado pela namorada, Cosmo Brown interpreta a música “Faça eles rirem” (*Make'em laugh*), caricaturando a própria voz, e assim dança com um boneco, e continua dançando, até destruir um falso cenário num falso estúdio, ainda que, de verdade, entorte sua boca como só uma personagem de desenhos animados poderia conseguir: “faça eles rirem, o eles somos nós” (p. 75). Se *Entr'acte* (1924) também queria fazer eles rirem e inventa, com Satie, a partitura especialmente composta para o cinema, em *Cantando na chuva*, a orquestra acompanha os números musicais invisíveis na trilha sonora, tal como o piano acompanhava os filmes mudos. É algo que relembra *O milhão*, de René Clair, filme de 1931, onde há também um *ballet* caricato, em que canto e música se encaixam. “Tudo canta. Até a consciência do amigo traidor do mocinho canta em *off* criticando-o” (p. 152).

Há, em suma, todo um filão metadiscursivo de cinema sobre o cinema: *O homem da câmera*, de Dziga Vertov e *The Cameraman* de Buster Keaton; *Nasce uma estrela*, versões de 1937 (direção de William Wellman) e de George Cukor em 1958 [1954]; *O silêncio é de ouro* (1947), de René Clair, homenagem a Georges Méliès; *Crepúsculo dos deuses* (1950); *Assim estava escrito* (1952) e *Cidade das ilusões* (1962), de Vincente Minnelli; [...] *A condessa descalça* (1954); *A deusa* (1958), roteiro de Paddy Chayefsky sobre Marilyn Monroe; os brasileiros *Ladrões de cinema* (1977) [de Fernando Coni Campos] e o genial *Louco por cinema* (1994) de André Luís Oliveira (p. 163). Mas, se, em *Cantando na chuva*, o “eles” somos nós, em *Europa*, de Lars von Trier (1991),

[...] nós (o espectador) somos o personagem principal, como num sonho. A voz interfere outras vezes nos sugerindo a ação. No final, enquanto o cadáver submerso do personagem principal é carregado pelas águas, a voz vai falando com ele como se ainda estivesse vivo. Como as vozes de um sonho. *Europa* é o filme mais importante dos anos 1990. (p. 191).

Valêncio Xavier reconstrói, nessas despreziosas crônicas, um objeto sem qualidades. Não pensa que o cinema se defina pela forma; mas, a seu modo, avança a hipótese de um cinema informe. Ele, a despeito de seu caráter bruto, possuiria, porém, a chave dos comportamentos sociais e políticos, não porque seja a expressão ideológica de uma superestrutura, mas porque, ao transformar certos movimentos em intensidades mais iterativas do que outras, torna-os também reproduzíveis na grande cena da realidade, na qual se instalam, afinal, como padrões de conduta. E o trabalho do cineasta, ao dar visibilidade a essas forças, é aquilo que podemos chamar de *aparelho*, algo que não desdenha o aparato, e que se situa no entre-lugar de representação e realidade. Mas, neste ponto, beiramos uma situação aporética: ao entrar a força dos aparelhos em ação, decai o valor da tradição e até mesmo da transmissão da experiência. De início, a técnica permitiu ao homem independentizar-se da natureza, mas, atingido esse patamar, justamente com o cinema, a técnica adquire tamanha relevância que se torna uma segunda natureza para o homem. A função emancipatória do cinema consiste, pois, no paradoxo de o homem se libertar da tecnociência por meio de um aparelho que é, rigorosamente, mais um objeto técnico.

Todavia, ao permitir o acesso a um inconsciente fílmico, o cinema relega a massa ao arcaico e, nesse sentido, abre-lhe a possibilidade de *ser-com*, ou seja, de tornar-se uma multiplicidade aberta. Passada a fase iluminista de esclarecimento, o cinema colabora assim na constituição de novas forças capazes de revirarem de ponta-cabeça as representações recebidas. Não em vão, Valêncio argumenta que aquilo que diz respeito ao filme de Nagisa Oshima, *Império dos sentidos* (1976), vale também para o cinema como um todo: quando os mitos caem, desaparecem as motivações para sua contestação. Daí que, nas suas escolhas, predomine sempre a questão do *pathos*, como uma deliberação de *aisthesis*, em detrimento da *mimesis*.

Valêncio Xavier argumenta então que as paixões tiveram grande importância no desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Já em 1897, os Irmãos Lumière filmam a representação da Paixão de Cristo

com camponeses tchecos na aldeia de Horitz; e, um ano mais tarde, em 1898, o americano Henry Vincent encena, em Nova York, a tradicional Paixão de Oberammergau, Bavária. Na cena da crucificação, a sombra das cruzeiras aparecia na paisagem pintada do telão. Os filmes da época, explicamos Valêncio, tinham de contar uma história numa só cena, com cenário único. Tinha que poder dar conta de uma autêntica *Erlebnis*. Mas surge nessa ocasião a montagem com a necessidade de narrar a Ressurreição e aí a narrativa cinematográfica torna-se mais complexa. Ilustrando a tese de Godard que superpõe *revelação e revolução*, Valêncio lembra que, em 1902, Ferdinand Zecca realiza sua Paixão de Cristo. Colorida, mesclando paisagens naturais e cenários construídos, a Paixão de Zecca é, a seu ver, uma obra-prima do cinema primitivo, que sintomaticamente abre uma problemática proximidade entre imagem, *pathos* e pornografia.

Com efeito, leitor de Fredric Jameson, Valêncio recupera *As marcas do visível*, os estigmas da paixão, para repensar a oposição alta cultura/cultura de massa por que, com palavras de Jameson,

[...] o visual é essencialmente pornográfico, isto é, sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamento [...] uma característica comum a todos os filmes, que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu. (p. 89).

E, nesse ponto, surge também a mesma hipótese lançada, depois de Benjamin, por Andreas Huyssen: a cultura de massa é mulher. E Valêncio:

[...] em *A caixa de Pandora* (1929), a obra-prima de Pabst, pela primeira vez uma mulher é mostrada por inteiro no cinema. Não a Eva responsável por termos perdido o Paraíso, não o que queremos que ela seja, mas o que ela é: uma mulher. (p. 130).

E, nesse sentido, essa mulher, essa cultura multitudinária, está para além do bem e do mal. Analisando a Lívia de *Senso* (1954), e sua complexa rede de fidelidades e traições, Valêncio diz que Visconti se tornou

[...] um Bergman latino/barroco. Com *Senso*, Luchino Visconti abre um novo caminho para seus filmes posteriores, e está pronto para criar sua obra-prima, *Vagas estrelas da Ursa* (1965), o mais completo retrato da alma feminina jamais mostrado no cinema. (p. 170).

O aparelho do cinema torna-se assim um dispositivo para produzir um tempo específico. A perspectiva renascentista operou com um tempo instantâneo; a *câmera obscura* nos trouxe um tempo contínuo; o museu se organizou a partir de uma voluta retroativa; a psicanálise, com o *après-coup*, instaurou um tempo retrospectivo; mas o cinema propôs e elaborou, como nenhum outro dispositivo, a *heterocronia*. Analisando *Ritmo 21* (1921) e *Sonhos que o dinheiro pode comprar* (1944-1947), Valêncio Xavier relembra que Hans Richter dizia estar “convencido que o ritmo, isso quer dizer, a articulação das unidades de tempo, constitui a sensação que pode obter toda a expressão do movimento na arte do cinema” (p. 145). E debruçado sobre a experiência de Fernand Léger, de 1924, conclui que “a repetição dessas imagens em movimento cria um espaço-tempo semovente infinito. *Ballet mécanique* é um filme com as preocupações e ideias do cinema moderno” (p. 146). Por isso lhe interessa um filme de 1943, assinado por uma cineasta singular, Maya Deren, e por um fato igualmente singular: “*Mesher of the afternoon* é um filme de vanguarda que ‘conta uma história’” (p. 148). (A história, precisamente, diz que Maya Derenkovskaya tornou-se Maya Deren, assim como Valêncio Xavier Niculitcheff passou a assinar-se Valêncio Xavier. *Armadilhas da tarde e do século*). Em 1972, Norman McLaren filma *Ballet Adagio*, “um *ballet* que só existe no filme, com movimentos de dança impossíveis de se conseguir na vida real. Os bailarinos flutuam num espaço-tempo exclusivamente cinematográfico” (p. 149). Para nosso autor, o herdeiro dessa tradição bem poderia ser Chris Marker, cujo filme *La jetée* (1962) faz Valêncio repetir que “cinema são imagens em movimento. *La jetée* é um filme de ficção científica feito apenas com imagens fixas, fotografias, à exceção de um único movimento. Chris Marker criou um novo cinema” (p. 147). Em outras palavras, as imagens do passado montadas por Marker são como o “museu da memória”, situado a meio caminho entre as marcas do visível e a pura luz. Mas nem por isso deixam de ser um saber. São imagens já filmadas, *rallentizadas*, *aceleradas*, colocadas em outro tempo e lugar e, portanto, reproduções de reproduções, que sustentam os poderes do impossível, um assíduo rumor de repetição, que, no entanto, só ocorre uma vez.

*100 anos em 100 filmes*, livro sem ele saber escrito por Valêncio Xavier e montado por Maria Salete Borba, associa assim reiteração e acontecimento, como a nos alertar para a existência de um fantástico da imagem.

100 anos em  
100 filmes

• 11 de agosto de 1995 •

## MCMXLII

Um conto de Valêncio Xavier<sup>1</sup>

– *When you said you love me...* eu fiquei tão orgulhosa que poderia entrar numa jaula de leões. E, na verdade, eu entrei e o leão não me feriu.

Para mostrar sua alegria em ser amada, pela primeira vez na vida a solteirona Bette Davis diz isso a Paul Henried depois de uma terna cena de amor entre os dois num barraco, num morro do Rio de Janeiro, cidade onde o navio em que viajavam, separados, fez curta escala no filme *A estranha passageira* (*Now, voyager* – 1942), de Irving Rapper.

### Mais tarde na sala de música do navio

- ... Carlota, eu queria te dizer uma coisa...
- Se é o que eu penso, por favor, não fale nada, Luiz Fernando.
- Sei que sou apenas o pianista de bordo... mas eu... eu te amo...
- Deixe-me ir... meu filho não está bem, enjoou e preciso avisar meu marido que está com seus comandados.
- Por favor, Carlota, fique...
- Já é tarde, alguém pode nos ver...
- Você ouviu o que eu disse: eu te amo!
- Eu... eu também amo você...

---

<sup>1</sup> XAVIER, Valêncio. MCMXLII – Um conto de Valêncio Xavier. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 11 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

O mundo parou de girar, mas a sensação de enjoo persistia no menino sozinho na quente e abafada cabine escura cheirando a verniz e maresia. Penso que dormiu. O sonho? Difícil dizer, talvez um desses pesadelos que surgem quando a gente está doente. Sonho com bichos, feras que nos atacam na floresta africana. Ou com um feiticeiro africano que nos ameaça com seus bruxedos...

Quem sabe? Quem saberá jamais?

## Madrugada de 16 de agosto

O imediato do Aníbal Benévolo corre a ligar a sireia do alarme, enquanto o comandante tenta colocar no mar uma das baleeiras salvas. O navio afunda lançando na água somente o comandante; visto que o imediato indo à casa do leme para fazer funcionar a sireia não mais voltou.

Na tarde de 15 de agosto de 1942, o submarino alemão U-507, comandado por Harro Schacht, torpedeou o navio Baependi do Lloyd Brasileiro. Dos seus 331 tripulantes e passageiros morreram 290. Horas mais tarde o U-507 torpedeia o Araraquara matando 131 das 142 pessoas a bordo. Na madrugada do dia 16, o Aníbal Benévolo é atingido, 4 dos 71 tripulantes conseguem salvar-se, todos os 83 passageiros morrem. Pela manhã o Itagiba é torpedeado ao sul de Salvador, 145 dos 181 a bordo são salvos. O cargueiro Itararé vai socorrer os náufragos do Itagiba e é torpedeado pelo U-507, afunda matando 20 de seus 35 tripulantes, além de 18 náufragos que recolhera.

O menino caminha pelo calçadão da praia do Flamengo naquela fria manhã deserta de chuva fina, a capa jogada para trás como a do Zorro galopando no Silver, seu cavalo branco. Traz na mão o dinheiro para comprar o Gibi. *Me dá a grana, garoto!* É um negrão, grande só de calção, faca na mão. *Me dá senão te mato!* Arranca o dinheiro da mão do Zorro e, na puxada, passa a faca só lamina na barriga dele. A dor rasgante dói demais, porém o susto e a rapidez do golpe não deram tempo de gritar. Ninguém viu, o negrão já correu longe. Caído o menino olha e vê, já tudo embaçado, os prédios janelas fechadas na manhã fria. Vê o sangue jorrando, as tripas para fora, sente o cheiro de carne de dentro e a dor insuportável. Se fechar os olhos não verá mais nada disso, nem sentirá a dor. Suspira, fecha os olhos e vê a escuridão negra e não vê o nada.

## Alguns dos militares mortos nos navios torpedeados

O torpedeamento em sequência de 5 navios brasileiros navegando a menos de vinte milhas da nossa costa, matando civis e militares, provoca grande reação popular. Milhares de pessoas saem às ruas exigindo vingança, e a entrada do Brasil na guerra. Em 31 de agosto de 1942, o presidente Getúlio Vargas, até então suspeito de simpatias pelo Eixo, decreta o estado de guerra em todo território nacional.

Em 13/1/1943, um avião Catalina da Usaf (United States Air Force) localiza o submarino U-507 comandado pelo capitão Harro Schacht na posição 01°38'S e 39°52'W. O Catalina despeja suas bombas e atinge o U-507 matando toda sua tripulação.

Muita gente achava que os navios brasileiros tinham sido torpedeados pelos americanos, jogando a culpa nos alemães para forçar o Brasil a entrar na guerra ao lado dos aliados. Depois da guerra, documentos encontrados no almirantado alemão provaram ser mesmo o U-507 que torpedeou os cinco navios brasileiros.

100 anos em  
**100 filmes**

• 17 de agosto de 1995 •

# A chegada do trem na estação<sup>2</sup>

(1895)

Foi um dos filmes da primeira sessão pública do Cinematógrafo dos Irmãos Lumière, em 1895. Não foi a primeira sessão de cinema, houve outras antes. Foi a primeira com entrada paga, e a mais bem-sucedida na época. A partir da exibição dos filmes dos Lumière se comemoram os cem anos do cinema. Como os outros filmes da histórica sessão, *A chegada do trem* tinha curta duração, cinquenta segundos; a câmera mantinha-se fixa registrando as imagens em movimento, fotos animadas. Nunca se tinha visto isso antes, e por muito tempo os filmes seriam chamados de fotos, ou vistas animadas. O filme mostra a plataforma da estação, o trem chegando, os passageiros descendo e vindo em direção à câmera. Parece pouco, comparado com o cinema de hoje, mas apesar da câmera imóvel ali já estava toda a essência da sétima arte: a ação. O movimento da imagem. Os planos, os passageiros vinham do fundo, em plano geral (ou plano de conjunto) e, ao se aproximarem da câmera, ficavam em primeiro plano. Mas, sobretudo, o filme provocava emoção: os espectadores da época, não acostumados com a novidade, pulavam das poltronas, assustados pela locomotiva que avançava em sua direção. Tal como nos maravilhamos com os efeitos computadorizados dos filmes de hoje. Nascia a arte do século XX.

A CHEGADA do trem na estação (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*). [Filme]. Produção dos Irmãos Lumière, direção de Louis Lumière. França. 1895 (50 min). P&B, mudo. Não foi o primeiro filme da história do cinema. *A saída dos operários da fábrica Lumière* é tido como o primeiro filme. Com a mesma duração, mostrava os operários vindos da fábrica em direção à câmera.

---

<sup>2</sup> XAVIER, Valêncio. A chegada do trem na estação – 1895. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 17 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

# Panorama de Curitiba<sup>3</sup>

(1909)

Nos começos do cinema um cinegrafista dos Lumière, A. Promio, filmando Veneza de uma gôndola descobriu que a câmera podia se movimentar, assim surgiu o “travelling”. Outros, na prática, descobriram a panorâmica: a câmera apoiada no tripé podia fazer um giro de 180 graus mostrando a paisagem. O paranaense Annibal Requião foi um dos grandes pioneiros do cinema. De 1907 a 1912 deixou um registro precioso da gente e terra do Paraná. Realizou cerca de 300 filmes, a maioria deles perdidos no incêndio da Cinemateca Brasileira. Num trecho de seu *Panorama de Curitiba*, Annibal Requião mostra uma cena em tomada panorâmica de 30”: numa praça dois homens vêm em direção à câmera. Um deles tira do bolso um maço de cigarros, e oferece um ao seu amigo. Ao se aproximarem, tomam o lado esquerdo, a câmara acompanha-os, e continuando o movimento deixa-os passar mostrando a praça; encontra os dois amigos parados, um que acaba de acender seu cigarro e passa ao outro para que com ele acenda o seu, corta para outra cena. Isso é o que se chama plano-sequência: uma cena completa contida em uma só tomada em movimento. O plano-sequência como técnica narrativa é uma característica do cinema moderno, usada por grandes cineastas como Wim Wenders, Glauber Rocha, Orson Welles e Andrei Tarkovsky.

PANORAMA de Curitiba. [Documentário]. Direção e fotografia de Annibal Requião. Curitiba, 1909 (8 min). P&B, mudo. Oito minutos na velocidade de 16 quadros por segundo. Essa a velocidade dos filmes mudos. No cinema sonoro, a velocidade passou a 24 quadros por segundo para sincronizar som e imagem. Acervo da Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba.

<sup>3</sup> XAVIER, Valêncio. Panorama de Curitiba – 1909. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 17 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

# Viagem à lua<sup>4</sup>

(1902)

Mágico, dono de um teatro, Georges Méliès foi um dos primeiros espectadores do Cinematógrafo dos Irmãos Lumière e, entusiasmado, passou a fazer filmes. É considerado o criador do espetáculo cinematográfico. Quando fez *Viagem à lua*, o cinema já dominava a trucagem: a filmagem quadro a quadro que permitiria Émile Cohl fazer o primeiro desenho animado em 1903, a fusão e sobreposição de imagens – filmando um ator em fundo preto pode-se sobrepor sua imagem em outra – coisas que hoje se faz facilmente com recursos da televisão e da computação gráfica. *Viagem à lua*, usando a trucagem para criar um mágico realismo, até hoje é um filme inigualável em sua pureza e beleza. Sem legendas, que abundavam no filme mudo, *Viagem à lua* conta a viagem de cientistas num foguete que atinge a Lua no olho – uma das imagens mais marcantes do cinema. As cenas, como nos filmes da época, são teatrais, os atores frente à câmera imóvel, com o cenário ao fundo. Mas o humor e a magia da trucagem (teatral e cinematográfica) fazem de *Viagem à lua* um dos filmes mais belos de todos os tempos: estrelas com rostos de coristas e, sobretudo, os cientistas na Lua vendo a Terra “nascer” no céu tem a poesia e pureza das palavras do astronauta Gagarin, o primeiro homem a ver a Terra do espaço: “O céu é negro e a Terra é azul!”

VIAGEM à lua (*Voyage dans la lune*). [Filme]. Roteiro e direção de Georges Méliès. Elenco: Georges Méliès, Henri Delannoy, Bleurette Bernon (a cara na Lua), dançarinas do Teatro do Châtelet (estrelas e canhoneiras) e acróbatas do Folies-Bergère (selenitas). França, 1902 (14 min). P&B, mudo. Um trecho de *Viagem à lua* está em *A volta ao mundo em 80 dias*. Disponível em vídeo.

---

<sup>4</sup> XAVIER, Valêncio. Viagem à lua – 1902. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 17 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

# Empire – Filme de Andy Warhol<sup>5</sup>

(1964)

Durante oito horas seguidas, do anoitecer à alvorada, a câmera imóvel, silenciosa, focaliza ao longe, em plano geral, os últimos andares do Empire State Building, com as torres de alguns arranha-céus aparecendo abaixo ao fundo. Como numa foto fixa, nada acontece; ao contrário numa foto fixa, acontece movimento/ação. Em *Empire*, como na vida, a ação é o lento transcorrer do tempo. O tempo é o personagem atuando num cenário único: o céu da cidade com seu (então) maior edifício destacando-se. Você perguntará: “Tudo bem, concordo, mas e a emoção?” Não tem um filme que transmitir alguma emoção, um sentimento, um interesse ao espectador? O diretor do *Empire* diz o que sente em relação ao seu filme: “Uma ereção de oito horas!” Sei lá! Coisas do pós-modernismo de Andy Warhol. De todo o jeito, é bom lembrar que, no cinema, o Empire State Building já serviu de objeto erótico nos dois *King-Kong* (1933 e 1976), e como plataforma do amor para Deborah Kerr e Cary Grant em *Tarde demais para esquecer* (*An affair to remember*, 1957), e para Tom Hanks em *Sintonia do amor* (*Sleepless in Seattle*, 1993). Quando *Empire* foi exibido pela primeira vez no Brasil, há três anos, na Mostra Andy Warhol, lotou os cinemas. Oito horas de emoção, como nos cinquenta segundos de *A chegada do trem*, ninguém saiu antes do fim.

EMPIRE. [Documentário] Direção de Andy Warhol. Ideia de John Palmer. Fotografia de Jonas Mekas. Montagem de Henry Romney. Produção de Factory. Nova Iorque, 1964 (8 h). P&B, mudo, 16 mm. Filmado no dia 25 de junho de 1964 em Nova Iorque. O primeiro filme de Warhol, *Sleep* (1963), mostrava John Giorno dormindo durante seis horas seguidas.

<sup>5</sup> XAVIER, Valêncio. Empire – Filme de Andy Warhol – 1964. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 17 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

# A marca da maldade<sup>6</sup>

(1958)

O filme começa com um longo plano-sequência de 3 minutos. Na noite, detalhe de mão acionando uma bomba-relógio, a câmera se afasta e mostra um homem colocando a bomba num carro, e fugindo para não ser visto por um casal que chega. A câmera, numa grua, sobe e mostra o carro na rua de uma cidadezinha da fronteira Estados Unidos – México, desce e acompanha um casal que caminha na calçada, emparelhado com o carro do outro casal. Chegam na aduana, os guardas reconhecem o policial mexicano Vargas (Charlton Heston) e sua esposa americana (Janet Leigh), falam sobre Vargas estar investigando traficantes de drogas. O casal do carro é liberado também, a moça queixa-se de ouvir um tique-taque. A câmera está com Vargas e sua esposa; são recém-casados, enquanto se beijam ouvem a explosão do carro que passou por eles. Com esse exuberante plano-sequência, Orson Welles mostra todo seu gênio criativo. Tirado de um medíocre romance policial, Welles fez do filme um drama shakespeariano, que muitos críticos consideram sua obra-prima, acima do *Cidadão Kane*. Filmado pela câmera ágil de Russell Metty, o modo de Welles dirigir e enquadrar seus atores em cenas com diálogos cruzados de seu roteiro, mostra como deve ser a atuação cinematográfica, bem diferente da interpretação teatral.

A MARCA da maldade (*The touch of evil*). [Filme]. Roteiro e direção de Orson Welles. Foto de Russell Metty. Música de Henry Mancini. Elenco: Orson Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Marlene Dietrich, Joseph Calleia, Akim Tamiroff. EUA, 1958 (93 min). P&B, son. A montagem de Welles foi modificada pela produtora. Disponível em vídeo.

---

<sup>6</sup> XAVIER, Valêncio. A marca da maldade – 1958. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 17 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

# 2001: uma odisseia no espaço<sup>7</sup>

(1968)

Na aurora da humanidade, macacos lutam pela sobrevivência. Descobrem um grande monolito negro. Ao examiná-lo, um macaco, talvez sob influência do monolito, usa um osso como arma e mata um macaco, em disputa por um poço de água. Joga o osso para cima, caindo em câmera lenta o osso funde com uma astronave de passageiros levando um cientista para a Lua; lá ele examina o monolito emitindo misteriosos sinais de rádio. Dois astronautas, Poole e Bowman seguem para pesquisar os sinais do monolito. Hal o computador falante comanda os sistemas eletrônicos da nave. Os dois desconfiam que Hal está sabotando a viagem. Poole morre num acidente arranjado por Hal. Bowman desconecta os circuitos de Hal, que, em mensagem final, diz serem os sinais de rádio oriundos de Júpiter. Ao aproximar-se do planeta, Bowman entra numa psicodélica espiral espaço/tempo, acorda envelhecido num quarto estilo Luís XIV onde está o monolito que o transforma em feto flutuando no espaço infinito. O que quis dizer Stanley Kubrick com essa parábola espacial rica em efeitos espaciais, lançada na época da rebeldia dos jovens, do movimento *hippie*, das drogas, da guerra do Vietnã? Seria *2001* a bíblia psicodélica daqueles/destes tempos conturbados? Ele mesmo responde: “Todos são livres para pensar o que quiser da mensagem do filme”.

2001: UMA ODISSEIA no espaço (*2001: a space odyssey*). [Filme]. Direção de Stanley Kubrick. Roteiro de Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke de *A sentinela*, de Clarke. Fotografia de Geoffrey Unsworth e John Alcott. Música de Richard e Johann Strauss, Aram Khachaturian e Ligeti. Efeitos de Kubrick, W. Veevers e Douglas Trumbull. EUA, 1968 (141 min), son., color. Disponível em vídeo.

<sup>7</sup> XAVIER, Valêncio. 2001: uma odisseia no espaço – 1968. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 17 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
100 filmes

• 24 de agosto de 1995 •

# O grande roubo do trem<sup>8</sup>

(1903)

Edwin S. Porter é considerado o pai da narrativa cinematográfica e o descobridor dos princípios da montagem. Em *A vida de um bombeiro americano* (1902) 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. E as tomadas não precisavam ser filmadas na ordem em que a ação acontece, precisavam, sim, serem montadas numa ordem que torne a narrativa fluida. Em *A vida de um bombeiro americano* monta trechos de cinejornais (o real) com partes encenadas (a invenção) criando o suspense: o bombeiro salvará a criança? Em *O grande roubo do trem* cria o faroeste como gênero cinematográfico. O filme conta o roubo através de quatorze cenas em ações paralelas: o telegrafista tentando se libertar das cordas, a luta com o maquinista, etc. e, é claro, a perseguição final. E cria também a pausa na ação, dando tempo para o espectador pensar, no caso aumentando o suspense: a cena da dança no *saloon*. A cena do primeiro plano do bandido disparando seu revólver contra a câmera (o espectador) vinha com o 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 agora pela TV e *videogames*?

O GRANDE roubo do trem (*The great train robbery*). [Filme]. Direção de Edwin S. Porter. Roteiro de Billy Martinetti. Produção The Thomas Edison Company. Elenco: George Barnes (o chefe dos bandidos que atira contra o espectador), A. C. Abadie, Marie Murray, Max Anderson. USA, 1903 (15 min), P&B e colorido à mão, mudo.

---

<sup>8</sup> XAVIER, Valêncio. O grande roubo do trem – 1903. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 24 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

# A dança do ventre de Fátima<sup>9</sup>

(1893)

O inventor da lâmpada elétrica Thomas Alva Edison inventou também o cinema. Falar nisso, o nosso Santos Dumont tentou inventar o cinema, quem quiser pode ver seus experimentos de fotografias animadas no Museu do Ipiranga, em São Paulo. Voltando ao Edison, ele inventou o filme, mas não conseguiu inventar como projetá-lo. Seus filmes só podiam ser vistos em outra invenção sua, o *kinescópio*, uma caixa com visor, o filme estava dentro, o espectador pagava a entrada, colocava uma moeda que destravava a manivela (também o cinema dos Lumière era tocado à manivela), e o filme ia rodando. A desvantagem era que só uma pessoa de cada vez podia ver o filme, porém fazia sucesso e as salas com kinescópios espalharam-se. Em abril de 1896, quase um ano depois dos Lumière, Edison começa a projetar seus filmes. Entre eles *A dança do ventre de Fátima* que leva a honra de ter sido a primeira vítima da censura. Na época em que as mulheres se cobriam da cabeça aos pés, e mesmo as coristas usavam malhas para esconder suas carnes, a Censura só permitiu exhibir o filme com tarjas brancas tapando os remexos de Fátima. Parecendo pautas musicais as tarjas eram mais simpáticas do que as bolas que a censura da ditadura militar punha para tapar a parte baixa dos atores, como fez no *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick.

A DANÇA do ventre de Fátima (*Fatima's dance du ventre*). [Filme]. Direção e produção Thomas Alva Edison. USA, 1893 (1 min). P&B, mas, provavelmente, como eram os filmes da época, era colorido à mão, e com música de acompanhamento executada ou por um pianista ou, no caso dos cinemas melhores, por conjuntos ou orquestras.

---

<sup>9</sup> XAVIER, Valêncio. A dança do ventre de Fátima – 1893. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 24 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

# O nascimento de uma nação<sup>10</sup>

(1915)

Griffith absorve os avanços feitos por Méliès e Porter na linguagem cinematográfica e, com seu talento, desenvolve-os. Filma as cenas alternando os planos, dando ritmo e fluência na montagem. Nos filmes da época todas as cenas eram rodadas num único plano, uma visão teatral. Não foi o primeiro a usar o *close*, mas foi o primeiro a usá-lo com função narrativa, os produtores reclamavam: “Fotografar só a cabeça? É contra todas as regras do cinema”. E condenavam sua maneira de alternar os planos nas cenas como, por exemplo, montar o *close* do personagem com o plano geral do que ele via: “Não pode contar uma história pulando desse jeito, ninguém vai entender nada”. *O nascimento de uma nação* conta a história de duas famílias rivais durante a Guerra Civil Americana, mostrando como políticos corruptos exploravam os escravos negros fazendo-os se jogarem contra seus antigos senhores brancos. No suspense final, a heroína cercada pelos ex-escravos será salva pela Ku Klux Kan. Apesar das três horas de projeção, quando os filmes não duravam tanto, e do estilo condenado pelos produtores, *O nascimento de uma nação* fez grande sucesso. Acusado de racista, foi boicotado em vários lugares, mas com ele o cinema atinge a maioria e está pronto para seu desenvolvimento posterior.

O NASCIMENTO de uma nação (*The birth of a nation*). [Filme] Direção de David Wark Griffith. Roteiro de David Wark Griffith, Frank Woods, Thomas Dickson Júnior. Fotografia de G. W. “Billy” Bitzer, Karl Brown. Elenco: Lillian Gish, Mae Marshall, Henry B. Walhall, Miriam Cooper, Robert Harron, Joseph Henabery. USA, 1915 (159 min), P&B, mudo. Disponível em vídeo.

<sup>10</sup> XAVIER, Valêncio. O nascimento de uma nação – 1915. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 24 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

# No tempo das diligências<sup>11</sup>

(1939)

Os banguê-banguês andavam relegados aos cinemas pulgueiros. *No tempo das diligências* reabilitou o faroeste como gênero nobre. O roteiro de Dudley Nichols é meio plagiado do conto “Bola de sebo”, de Guy de Maupassant. Em viagem, a diligência leva a prostituta expulsa da cidade, a esposa grávida de um oficial, o banqueiro fugindo com o dinheiro do banco, o jogador trapaceiro, o médico bêbado, o vendedor de uísque. Um fora da lei, Ringo Kid embarca no caminho. Atacados por índios, a cavalaria aparece e salva a situação. A diligência chega noutra cidade, onde tem suspense com o duelo final entre Ringo Kid regenerado e os bandidões. Alguns chavões do faroeste rotineiro estão aí, mas a maestria de John Ford em cruzar a ação nas belas imagens que tira do *farwest* com o lado humano da história, faz de *No tempo das diligências*, o ponto que permitirá o gênero faroeste evoluir em filmes como *Consciências mortas* (1944), de William Wellman, *Matar ou morrer* (1952), de Fred Zinnemann, *Shane* (1953), de George Stevens, e *Os imperdoáveis* (1993), de Clint Eastwood. O filme elevou John Wayne ao estrelato, e permitiu John Ford dedicar-se ao faroeste até chegar a *Rastro de ódio* (1956), para muitos sua obra-prima. Eisenstein e Orson Welles são alguns dos grandes cineastas que confessavam serem influenciados por John Ford.

NO TEMPO das diligências (*Stagecoach*). [Filme] Direção de John Ford; Yakima Canutt dirige a 2ª unidade. Roteiro de Dudley Nichols. Fotografia de Bert Glennon. Música de Boris Morros baseada na canção “The trail to México”. Elenco: John Wayne, Claire Trevor, Andy Devine, John Carradine, Thomas Mitchell, Donald Meek. USA, 1939 (96 min), P&B, son. Disponível em vídeo.

<sup>11</sup> XAVIER, Valêncio. No tempo das diligências – 1939. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 24 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

# O império dos sentidos<sup>12</sup>

(1976)

O primeiro filme não pornográfico com cenas de sexo explícito para valer. *O Império dos sentidos* narra um caso policial no Japão em 1936, a prostituta Abe Sada estrangula o amante, corta-lhe os órgãos genitais e sai com eles pelas ruas. O cinema japonês é tão pudico que, até o fim da Segunda Guerra Mundial, nem beijo podia ser mostrado na tela. Para *O império dos sentidos* ser exibido a censura japonesa classificou-o como pornográfico e cortou os fotogramas de sexo pela metade. Nagisa Oshima derruba tabus não só do cinema japonês, como do cinema ocidental. Em alguns chamados filmes de arte o sexo explícito é mostrado sempre com sentido erótico, e sem explicar detalhes de penetração, etc. Nagisa Oshima não busca o erótico, nem excitar o espectador, o que mostra no filme é para demarcar a personalidade dos personagens, conduzir e dar sentido à história. Quando mostra o amante introduzindo um ovo de galinha no sexo de Abe, não é para chocar, é para estabelecer a relação sexo/comida, evidentes no sexo oral, antessala da relação sexo/morte na visão de Nagisa Oshima. Não há razão de atacar *Império dos sentidos* como pornográfico. É um dos mais belos filmes de amor já feitos. O crítico e historiador Max Tessier diz certo: “Quando os tabus caem, desaparecem também as motivações para sua contestação”.

O IMPÉRIO dos sentidos (*Ai no Korida*). [Filme] Direção de Nagisa Oshima. Elenco: Tatsuya Fuji (Abe Sada), Eiko Matsuda (Kichizo), Aoi Nakajima, Meika Seri. Japão, 1976 (105 min), color., son. Disponível em vídeo. Em 1975, um filme sobre mesmo tema *O dossier autêntico Abe Sada*, de Noboru Tanaka, foi realizado no Japão.

---

<sup>12</sup> XAVIER, Valêncio. O império dos sentidos – 1975 [1976]. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 24 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

# E o vento levou<sup>13</sup>

(1939)

Talvez o filme mais famoso de toda a história do cinema, e ganhador de nove Oscars. Coisa difícil de entender num filme sem *happy end*, uma história de amor no meio da sangrenta Guerra Civil Americana que termina com o galã dizendo para a mocinha: “Dane-se!”. Talvez seu sucesso venha disso mesmo, poucos filmes exploraram tão a fundo as diferenças das personalidades de duas pessoas que se amam, no caso Rhett Butler (Clark Gable) e Scarlett O’Hara (Vivien Leigh). Após levar o fora de seu amado, Scarlett senta-se na escadaria de sua destruída mansão, e chorosa diz a frase final: “Amanhã é outro dia”. O roteiro de Sidney Howard explora muito bem os conflitos da novela de Margareth Mitchell. Os três bons diretores que passaram pelo filme, Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood deixaram suas marcas. A direção de arte de William Cameron Menzies jogando com o contraste de luz e cor entre os interiores e os exteriores bem explorados pela fotografia em *technicolor* dá o clima das cenas e cria algumas das mais belas imagens do cinema. A tomada em grua partindo do *close* de Scarlett até mostrá-la, do alto, entre centenas de soldados feridos é comovente e inesquecível. Apesar disso, Chaplin dizia: “Com apenas alguns *closes* de poucos corpos, Griffith conseguiu o mesmo efeito em *O nascimento de uma nação*”.

E O VENTO levou (*Gone with the wind*). [Filme] Direção oficial de Victor Fleming. Roteiro de Sidney Howard. Fotografia de Ernest Haller, Ray Rennahan. Direção de arte de William Cameron Menzies dirigiu partes com King Vidor. Música de Max Steiner. Elenco: Clark Gable, Vivien Leigh, Olivia de Havilland, Hattie McDaniel. USA, 1939 (222 min), color., son. Disponível em vídeo.

<sup>13</sup> XAVIER, Valêncio. E o vento levou – 1939. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 24 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
**100 filmes**

• 28 de agosto de 1995 •

## Livros do bom cinema<sup>14</sup>

Dois importantes livros de cinema saídos recentemente. O crítico, roteirista, montador e também romancista, Inácio Araújo publica *Cinema – o mundo em movimento*, na coleção História em aberto, da Scipione. O escritor paraguaio. Augusto Roa Bastos publica *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre*, publicado pela Cinemateca do Paraguai. Para os não familiarizados com termos técnicos em espanhol, *guión* é roteiro.

Com conhecimento profundo do assunto, Inácio Araújo dá uma visão didática da história e técnica do cinema, aberta tanto para os leigos quanto para os estudiosos ou profissionais. Faz isso graças a seu estilo acessível, e seu conhecimento do fazer cinematográfico: roteirizou, dirigiu e montou alguns curtas, foi montador de *Curitiba, uma experiência de planejamento urbano*, de Sylvio Back. Passa seus conhecimentos de maneira que qualquer pessoa possa entender, seja leigo ou não; a parte sobre roteiro, direção e fotografia é exemplar. Raras vezes vemos alguém explicar assuntos tão complexos de maneira tão incisiva, e tão simples.

Acreditamos que alguns erros no livro sejam devidos mais à editoração do que a Inácio Araújo: a foto creditada a *O grande roubo do trem*, de Edwin S. Porter, é de outro filme. Na legenda da foto de *Belezas em revista*, o ano de produção desse musical clássico de Busby Berkeley está marcado como 1923, ano que o cinema ainda não aprendera a falar.

Na parte onde Inácio Araújo classifica os gêneros cinematográficos há uma definição de documentário, no mínimo discutível: “cinema de

---

<sup>14</sup> XAVIER, Valêncio. Livros do bom cinema. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 28 ago. 1995. Caderno G, p. 2.

não ficção, que capta aspectos da realidade. Desde o aparecimento da televisão, um gênero superado”. Eu citaria pelo menos dois documentários marcantes da história do cinema realizados recentemente: *Conterrâneos velhos de guerra*, de Vladimir Carvalho e *Lições da escuridão*, de Werner Herzog. Nem por isso deixe de ler *Cinema, o mundo em movimento*, de Inácio Araújo, ele sabe o que faz.

Augusto Roa Bastos, “Don Augusto”, é um dos maiores escritores contemporâneos.

Durante seu exílio na Argentina foi professor de roteiro na escola de cinema da Universidad Nacional de La Plata. Um de seus alunos, Alfredo Oroz radicou-se no Brasil, e entre outros, fez os premiados roteiros de *A hora da estrela* e *O corpo*.

Roa Bastos roteirizou vários filmes dos “anos dourados” da indústria cinematográfica argentina. Ente eles o clássico *Hijo de hombre* que, para distribuição fora da Argentina, levou o título de *Choferes del Chaco*, e foi premiado em vários festivais. Dirigido por um dos grandes diretores do cinema argentino, Lucas Demare, *Choferes del Chaco* mostra a odisséia de um comboio de caminhões-tanques na sua vã tentativa de levar água para os soldados paraguaios na Guerra do Chaco.

Pela sua construção dramática e icônica, *Choferes del Chaco*, é um dos maiores filmes de guerra de todos os tempos, digno de figurar ao lado de um *Apocalypse now*. Daí a importância desta edição com o roteiro do filme, e as reflexões de Roa Bastos sobre o papel do roteirista. O livro reproduz ainda o texto de uma palestra que a pesquisadora Silvia Oroz fez em Curitiba quando da exibição de *Choferes del Chaco*, no projeto Cineamericanidad.

A edição do livro de Roa Bastos se deve à Cinemateca Paraguuaia por iniciativa de Hugo Gamarra, seu diretor. Os interessados podem escrever à Fundacion Cinemateca Y Archivo Visual del Paraguay e solicitar o livro. O endereço é Cinemateca del Paraguay, Eduardo V. Haedo 341, edifício Juan de Salazar, 6º piso, Asunción – Paraguay.

Há um gravação senão no livro, na filmografia de Augusto Roa Bastos não consta a data de realização dos filmes. Erro desculpável pelo brilho desta iniciativa pioneira da Cinemateca Paraguuaia.

100 anos em  
**100 filmes**

• 31 de agosto de 1995 •

# Intolerância<sup>15</sup>

(1916)

Em *Intolerância*, Griffith conta paralela e simultaneamente quatro histórias: a crucificação de Cristo, a queda da Babilônia vista pelo amor de uma camponesa pelo rei Baltazar, o massacre dos huguenotes com a tentativa frustrada de um católico salvar sua noiva protestante e, na época moderna, a luta da esposa para salvar da forca seu marido falsamente acusado de ter matado um policial durante uma greve. A complexa montagem alternada de quatro histórias fluindo primeiro lenta, depois rapidamente – com pausas criadoras de suspense – ao desenlace final mostra o completo domínio da narrativa cinematográfica por Griffith: corte de primeiros planos para planos gerais, cortes antes da ação terminar, movimentos de câmera dinamizando a ação, a ação de uma história interagindo nas outras – quando a história moderna aproxima-se do final as outras já terminaram tragicamente, aumentando o suspense: a esposa salvará o marido? Nunca antes um filme ousara tanto, e *Intolerância* influenciará todo o desenvolvimento posterior da narrativa cinematográfica, e dará as coordenadas para o surgimento da montagem do cinema soviético. Acostumado com narrativas curtas com começo, meio e fim no mesmo espaço-tempo, o público da época não entendeu as três horas de inventividade do filme, e *Intolerância* foi um fracasso de bilheteria.

INTOLERÂNCIA (*Intolerance*). [Filme] Direção e roteiro de David Wark Griffith. Fotografia de Billy Bitzer, Karl Brown. Montagem de James Smith, David Wark Griffith. Elenco: Mae Marsh, Robert Harron, Howard Gaye, Constance Talmadge, Lilian Gish (a mulher que embala o berço). USA, 1916. Versão inicial oito horas, versão comercial 205 min P&B, mudo. Disponível em vídeo.

---

<sup>15</sup> XAVIER, Valêncio. Intolerância – 1916. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 31 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

# A batalha da baía de Manila<sup>16</sup>

(1898)

Durante a Guerra Hispano-Americana, chega a notícia da vitória da esquadra americana na baía de Manila, em Cuba. J. Stuart Blackton e Albert Smith compram cartões-postais das naves americanas e espanholas. No teto de um edifício em Nova Iorque (o cinema ainda não havia descoberto Hollywood) armam uma lona pintada cheia d'água; recortam os cartões dos navios, com alfinetes prendem em pedaços de cortiça para fazê-los flutuar. Com pólvora seca em tampinhas de lata produzem a fumaça e as explosões dos navios, e filmam a “batalha”. No dia seguinte, o filme tido como real pelos espectadores ansiosos por notícias da guerra estava em exibição com muito sucesso nos cinemas. Levaria pelo menos um mês para que um filme eventualmente feito durante a batalha em Manila chegasse aos Estados Unidos. Georges Méliès já falsificara a explosão do encouraçado Maine na mesma guerra, o Caso Dreyfus em 1889, e o Túnel do Canal da Mancha em 1907, bem antes de sua inauguração em 1994. Esses documentários falsos eram comuns quando não havia nem o rádio nem a televisão para transmitir as notícias ao vivo, e deram a dica para que hoje a televisão faça encenações pela computação gráfica ou com atores de fatos que não pode cobrir, como vemos todas as noites nos telenoticiários.

A BATALHA da baía de Manila (*The battle of Manila Bay*). [Filme] Realização de James Stuart Blackton e Albert E. Smith. USA, 1898 (33 min), P&B, mudo. No mesmo ano, os autores filmaram outro filme *fake*, *Raising old glory over Morro Castle*: num cenário pintado desce a bandeira espanhola e sobe a bandeira americana.

---

<sup>16</sup> XAVIER, Valêncio. A batalha da baía de Manila – 1898. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 31 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

# A feitiçaria através dos tempos<sup>17</sup>

(1921)

Uma instigante e bem humorada história das superstições. É até hoje a obra mais marcante do cinema fantástico. Seja pela ousadia tanto temática quanto de sua linguagem, utilizando-se de gravuras e desenhos fixos ou animados, maquetes em movimento e partes encenadas onde contracenam atores profissionais com doentes mentais e idosos retirados de asilos. Seja pela funcionalidade plástica da sua fotografia recriando através de precisas enquadrações e iluminação imagens *à la* Bosch, Breughel, Goya – as partes do preparo dos feitiços e do sabá das bruxas – e ao estilo de fotos pornô do começo do século – a parte do elixir para conquistar o padre, e a do demônio possuindo a mulher ao lado do marido adormecido – as cenas do interrogatório e da tortura preludiam outro clássico do cinema, *A paixão de Joana d'Arc* (1928), de C. T. Dreyer. Seja pela visão crítica do tema, a feitiçaria e a caça às bruxas são tratadas galhofeiramente como superstições vindas da ignorância, da miséria, da histeria coletiva resultante da repressão sexual. Uma visão bem diferente daquela de muitos filmes atuais, e desta época em que magos e bruxas andam na moda e são tratados a sério como a solução para todos os problemas da humanidade. *A feitiçaria através dos tempos* foi proibido em vários países, e somente liberado há bem pouco tempo.

A FEITIÇARIA através dos tempos (*Häxan o Häxan*). [Filme]. Direção e roteiro de Benjamin Christensen que também interpreta Satanás e o médico moderno. Fotografia de Jean Ankerstjerne. Suécia, 1921 (80 min), P&B, mudo. Nos Estados Unidos há uma versão sonorizada em vídeo, escrita e narrada pelo escritor John Burroughs.

<sup>17</sup> XAVIER, Valêncio. A feitiçaria através dos tempos – 1921. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 31 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

# Short cuts – cenas da vida<sup>18</sup>

(1993)

Como em *Intolerância*, Robert Altman conta em *Short cuts* histórias entrelaçadas, nove contos do escritor Raymond Carver. Ao contrário das quatro histórias de Griffith que têm um tema comum, a intolerância entre os homens, com personagens históricos, heroicos, míticos ou romantizados – o rei da Babilônia, o noivo católico, Cristo, o marido a caminho da forca – vivendo situações extremas de muita ação, levando ao suspense final, as histórias de *Short cuts* são sobre gente feia sem nada em comum, a não ser o nada de suas vidas vendo a vida acontecer na telinha da TV. Na cena final, o terremoto é mais um episódio medíocre na vida dos personagens: o policial bobo num megafone dando instruções para ninguém ouvir, o casal mais preocupado em comer o bolo do que com a morte do filho, os assexuados amantes encontrando o amor na cerveja, a mãe que fica ainda mais abobalhada com o suicídio da filha, os paqueradores voltando para suas insípidas esposas, os dois casais depois de uma noite de conversa fiada, na piscina veem pela TV as notícias do terremoto – inclusive o crime, tão fortuito como todo o resto, passa por acidente – encerram o filme. Com isso, Altman faz um filme hoje tão importante para o desenvolvimento da narrativa cinematográfica quanto *Intolerância* no seu tempo. Cinema puro.

SHORT cuts – cenas da vida (*Short cuts*). [Filme] Direção de Robert Altman. Roteiro de Robert Altman e Frank Barhydt, sobre contos de Raymond Carver. Fotografia de Walt Lloyd. Música de Mark Isham. Montagem de Geraldine Perron. Elenco: Tom Waits, Tim Robbins, Jack Lemmon, Lily Tomlin. USA, 1993 (190 min), color., son. Disponível em vídeo. Melhor Filme Festival de Veneza.

---

<sup>18</sup> XAVIER, Valêncio. Short cuts – cenas da vida – 1993. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 31 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

# Zelig<sup>19</sup>

(1983)

Quando *Zelig* foi exibido no Brasil, muitos espectadores saíram pensando que tinham assistido um documentário. *Zelig* é um filme *fake*, conta a vida de Leonard Zelig (Woody Allen), o homem-camaleão que muda de aparência – junto a um negro fica negro, com um índio vira índio e ainda convive com personalidades dos anos vinte e trinta: sobe no palanque com Hitler, joga beisebol com Babe Ruth, e Cole Porter dedica-lhe *I got you under my skin*. Tudo isso mostrado como verdade através de falsos cinejornais, documentários, fotos, músicas, jornais e documentos, entremeados a depoimentos verdadeiros com personalidades de nosso tempo como os escritores Susan Sontag, Saul Bellow e o psiquiatra Bruno Bettelheim falando de *Zelig* como se ele tivesse realmente existido. A própria história de amor entre a psiquiatra (Mia Farrow) e Zelig é pastiche de um sem-número de *love stories* “holiudianos”. Tudo isso resulta numa das melhores críticas à sociedade do espetáculo, é uma obra-prima do cinema. O falso Leonard Zelig diz no filme o porquê de suas mudanças: “é mais seguro ser como os outros”. *Zelig* com suas singelas mas eficientes trucagens cinema-fotográficas é o pai de outro *fake* célebre, este feito com modernos recursos da computação gráfica, o papador de Oscar *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis.

ZELIG (*Zelig*). [Filme] Direção e roteiro de Woody Allen. Fotografia de Gordon Willis. Música e adaptações musicais de Dick Hyman. Montagem de Susan Emore. Figurinos de Santo Locasto. Elenco: Woody Allen, Mia Farrow, Garrett Brown, Stephanie Farrow, Will Holt, Sol Lomita, Mary Louise Wilson. USA, 1983 (79 min), P&B e color., son.

---

<sup>19</sup> XAVIER, Valêncio. Zelig – 1983. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 31 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

# Noite e neblina<sup>20</sup>

(1955)

Este curta-metragem de Alain Resnais abre mostrando a cores uma planície silenciosa, câmera desce e vemos a cerca de arame farpado, estamos em Auschwitz, apenas dez anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Não é a primeira vez que o cinema mostra a fala dos campos de concentração nazistas. Não é a primeira vez que vemos imagens de mortos-vivos, prisioneiros nus a caminho de fornos crematórios, os milhares de cadáveres na vala comum. Mas é a primeira vez que vemos suas imagens/signo e sentimos todo o horror dessa indústria da morte: milhares de óculos, pentes, dentaduras, sapatos, quilômetros de fios de cabelos arrancados dos prisioneiros mortos – seus corpos vão se transformar em sabão. É a primeira vez que vemos o longo *travelling* da câmera mostrando uma latrina de tábua de mais de 30 metros, redondos buracos um ao lado do outro, e ouvimos: *as latrinas, os abortos. Esqueletos com ventre de bebês e vinham sete vezes, oito vezes por noite. A sopa era diurética... obrar sangue era sinal da morte.* Não é uma reportagem, documentário, cinejornal, ou filme de contrapropaganda, é a imagem e a voz da memória, a verdade vista na tela, todo o horror, a poesia da verdade. Em outro filme, *Hiroshima meu amor*, Alain Resnais nos indaga: *por que negar a evidente necessidade da memória?*

NOITE e neblina (*Nuit et brouillard*). [Filme] Direção, roteiro, e montagem de Alain Resnais. Fotografia de Ghislain Cloquet e Sacha Vierny. Texto de Jean Cayrol, dito por Michel Bouquet. Música de Hanns Eisler. Assistência de montagem de Anne Sarraute. Conselheiros históricos: André Michel, Olga Wormser. França, 1955 (32 min), P&B e color., son.

---

<sup>20</sup> XAVIER, Valêncio. Noite e neblina – 1955. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 31 ago. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
**100 filmes**

• 7 de setembro de 1995 •

# Cabíria<sup>21</sup>

(1913)

Além do estilo italiano de construir os cenários tridimensionais, em vez dos teatrais telões pintados dos filmes de então, *Cabíria* traz outras importantes contribuições à linguagem do cinema. Usa a iluminação como elemento dramático: a cena do sacrifício ao deus Molock, por exemplo. Na época, a luz artificial era usada apenas para iluminar de forma chapada, sem meios-tons e sombras. O uso no estúdio da câmera montada num carrinho para acompanhar, se aproximar ou afastar, dos centros de interesse da ação, aumentando assim sua dramaticidade – Giovanni Pastrone patenteou o invento – *carrello*. A criação de um personagem nascido no próprio filme e não oriundo de um romance ou peça teatral como nos filmes de então, com exceção dos caubóis (já por si só um gênero especificamente cinematográfico), cômicos ou figuras dos desenhos animados: Maciste, interpretado por Bartolomeo Pagano, fez tanto sucesso que persiste até hoje no cinema. Pode-se acrescentar ainda o realismo da direção das interpretações dos atores e figurantes, especialmente nas cenas de multidão que serviriam de modelo para Griffith, Eisenstein e o cinema soviético. As ridículas legendas de Gabriele D’Annunzio mais atrapalham do que ajudam a compreensão da complicada narrativa histórica. Mas *Cabíria* resiste a tudo isso.

CABÍRIA (*Cabiria*). [Filme] Direção e roteiro de Giovanni Pastrone. Legendas de Gabriele D’Annunzio que assina indevidamente o roteiro. Fotografia Segundo de Chomón. Música de acompanhamento de Ildebrando Pizzetti. Elenco: Lidia Quaranta (Cabíria), Umberto Mozzato (Fúlvio), Bartolomeo Pagano (Maciste). Itália, 1913 (180 min), P&B, mudo.

---

<sup>21</sup> XAVIER, Valêncio. Cabíria – 1913. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 7 set. 1995. Caderno G, p. 6.

# Nanook, o esquimó<sup>22</sup>

(1922)

Um documentário tendo um esquimó como personagem real foi o primeiro e um dos poucos filmes a mostrar a fome. O prospector de minas, Robert Flaherty, sem muita experiência, filma os esquimós do Ártico, mas perde o material num incêndio. Em 1920 retoma o filme financiado por uma empresa que comprava as peles de raposas que os esquimós matavam para comer, para transformá-las em casacos. Até então os documentários sobre lugares “longe da civilização” eram enfocados pelo lado exótico. Flaherty busca o humano, fixa-se na luta de Nanook para alimentar sua família. Na cena do entreposto de compras, quando Nanook vê um gramofone pela primeira vez, morde o disco pensando ser comida. Depois de morta e carneada a foca, os cães do trenó recebem sua porção como qualquer membro da família. A beleza e a poesia das imagens fazem de *Nanook* um filme inesquecível: depois da trabalhosa construção do iglu, a família abrigada, a mãe esquimó lambe o bebê para lavá-lo, antes de dormir na longa noite ártica. O filme faz um grande sucesso e eleva o documentário como um gênero nobre, permitindo a Flaherty realizar seus documentários até chegar a sua obra-prima *Louisiana Story* (1948). Um ano após lançamento do filme, Nanook morre de fome.

NANOOK, o esquimó (*Nanook of the north*). [Documentário]. Direção, roteiro e montagem de Robert Flaherty. Filmado entre 1920 e final de 1922, na região da baía de Hudson, no norte do Canadá. O sucesso mundial do filme é tão grande que na França, picolé é até hoje chamado de esquimó. USA, 1922 (55 min), P&B, mudo.

---

<sup>22</sup> XAVIER, Valêncio. Nanook, o esquimó – 1922. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 7 set. 1995. Caderno G, p. 6.

# O gabinete do doutor Caligari<sup>23</sup>

(1919)

É um jogo em que o espectador tem de participar, acreditando real o irreal mostrado pela câmera: a interpretação artificial dos atores com seus gestos angulosos, os cenários de telão pintado com perspectiva distorcida como se vista pelos olhos de um louco (a arte alemã vivia a idade do expressionismo), sombras e luzes pintadas nas paredes e no chão – o produtor Erich Pommer diz ter mandado fazer assim por causa do racionamento de luz no após-guerra alemão. A câmera se comporta como um espectador alienado, não busca a mudança de ângulos e planos. A história? Atração do recém-chegado parque de diversões, o sonâmbulo Dr. Caligari é acusado por um rapaz de ser o autor dos crimes que passaram a acontecer na cidade. O sonâmbulo rapta a noiva do rapaz. No final ficamos sabendo que é um louco que conta a história a outro; os personagens estão todos internados e o Dr. Caligari é o diretor do hospício. Contra a vontade dos roteiristas, o prólogo e final explicativos foram impostos por Fritz Lang, que dirigiria o filme. Alguns veem em *Caligari* uma antevisão de Hitler e o nazismo. Ao ver o filme na época, René Clair diz: “temos que nos curvar ante o inevitável, o cinema cerebral foi criado”, mas adverte, “o medo é que o sentimento de humanidade nele não tenha lugar”. Depois de *Caligari*, o cinema não seria mais o mesmo.

O GABINETE do Dr. Caligari (*Das kabinett des Doktor Caligari*). [Filme] Direção de Robert Wiene. Roteiro de Carl Mayer, Hans Janowitz. Fotografia de Willy Hameister. Desenho da produção de Walter Reimann, Hermann Warm, Walter Röhrig. Elenco: Lil Dagover, Werner Kraus, Conrad Veidt, Friedrich Feher. Alemanha, 1919 (69 min), P&B, mudo. Disponível em vídeo.

---

<sup>23</sup> XAVIER, Valêncio. O gabinete do doutor Caligari – 1919. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 7 set. 1995. Caderno G, p. 6.

# Rua da paz<sup>24</sup>

(1917)

Carlitos é o personagem mais consistente e, portanto, o mais célebre do cinema. Ao contrário do ditado, no cinema o hábito faz o monge: chapéu-coco, paletó e calça larga, sapatos pés espalhados, bengalinha e bigodinho marcam Carlitos, um vagabundo mantendo a dignidade. Suas ações são determinadas pela fome e pelo amor. A fome é solidária: em *Rua da paz*, quando vê que a moça não roubou comida bastante do feirante, Carlitos vai lá e pega mais. O amor nunca se concretiza, a esperança, sim. Carlitos aparece não se sabe de onde vem e, no final, vai esperançoso não se sabe para onde. No final de uma de suas muitas obras-primas, *Tempos modernos* (1936), Carlitos é visto de costas abraçado ao seu amor (Paulette Goddard) caminhando por uma estrada sem fim. No começo de *Rua da paz*, Carlitos sente-se atraído por uma missão religiosa, pensa lá encontrar comida, mas achará o amor. Dosando o cômico com o trágico, a ação dos filmes de Carlitos sempre acontece nas ruas da cidade grande, onde mora a realidade. Trabalhadores, miseráveis, famélicos, famílias, bandidos, drogados, crianças sem-teto coabitam na *Rua da paz*. O engano, a metáfora sempre se faz presente: em *O imigrante* (1916), enquanto os imigrantes no navio olham com esperança a “Estátua da Liberdade”, as autoridades passam uma corda para contê-los.

RUA da paz (*Easy street*). [Filme]. Direção e roteiro de Charles Chaplin. Fotografia de Roland Totheroh. Elenco: Charles Chaplin, Edna Purviance, Eric Campbell, Lloyd Bacon, mais tarde diretor, faz o drogado. USA, 1917 (15 min), P&B, mudo. Este e outros filmes de Carlitos, tanto os curtas quanto os longa-metragens, estão disponíveis em vídeo.

---

<sup>24</sup> XAVIER, Valêncio. Rua da paz – 1917. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 7 set. 1995. Caderno G, p. 6.

# Conterrâneos velhos de guerra<sup>25</sup>

(1992)

Este documentário abre com o poema de Brecht: “quem construiu a Tebas das 7 portas? Nos livros estão os nomes dos reis/ Arrastaram eles os blocos de pedra?... Para onde foram os pedreiros na noite em que a Muralha da China ficou pronta?” Vladimir Carvalho responde à pergunta mostrando as imagens e vozes daqueles que construíram Brasília. É como se hoje pudéssemos ver/ouvir aqueles que construíram as Tebas, as Babilônias, o mundo em que vivemos. Há vinte anos, Vladimir vinha filmando, procurando saber para onde foram os que construíram Brasília. Foram para a fome, a doença, a miséria, a morte. Revelam as tantas mortes por acidentes, escondidas pelas autoridades. Filma e dá voz também aos poderosos, e a gente vê a mentira jorrar de suas bocas. No nervoso depoimento em que o arquiteto Oscar Neimeyer nega ter tido conhecimento do massacre dos operários no acampamento da Pacheco Fernandes, vemos como a verdade acaba por surgir da mentira dos ídolos de pés de barro, e vemos quem foram os verdadeiros construtores de Brasília. Na cena dos trabalhadores soterrados no desabamento de uma construção, tirada de reportagem que a televisão não deixou ir ao ar, vemos a mão negra de unhas brancas de um candango soterrado surgindo da lama, é a mais bela/trágica imagem do cinema.

CONTERRÂNEOS velhos de guerra. [Filme] Direção, pesquisa, texto, roteiro e produção de Vladimir Carvalho. Narração de Othon Bastos. Música de Zé Ramalho, letra de Jomar Moraes Souto. Montagem de Eduardo Leone. Brasil, 1992 (3 h), P&B e color. Disponível em vídeo. Filmagens desde 1972, fotos e trechos de cine e telejornais, filmes oficiais e de amadores.

---

<sup>25</sup> XAVIER, Valêncio. Conterrâneos velhos de guerra – 1992. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 7 set. 1995. Caderno G, p. 6.

# O mensageiro do diabo<sup>26</sup>

(1955)

Único filme dirigido pelo ator Charles Laughton tem roteiro do escritor e crítico de cinema James Agee: um condenado à morte conta a seu companheiro de cela, um pastor itinerante, onde escondera o dinheiro roubado. Ao ser libertado, o pastor, a cata do dinheiro oculto, procura e seduz a viúva, mata-a e persegue seus filhos, um menino e uma menina, que estariam com o dinheiro. O tratamento dado ao roteiro por Agee é como se fosse escrito ao estilo e um tema – a perda da inocência – de William Faulkner, Mark Twain, William Irish e o dele próprio, um grande escritor. A direção de Laughton une o feérico horror do expressionismo alemão, a fantasia do cinema surrealista, e o realismo gótico dos filmes Classe B de Hollywood. Cenas como a dos loiros longos cabelos da afogada se espalhando como num balé submerso e a interpretação dos atores são marcadas pelos artifícios dessas três escolas: no dorso dos dedos do pastor (Robert Mitchum) tem escrito *amor*, na mão direita, e *ódio*, na esquerda. A câmera cria imagens como que saídas do “neon-realismo” dos quadros noturnos de Edward Hopper, do verismo dos desenhos de Norman Rockwell e do realismo poético das fotos de Walter Evans. O resultado é uma obra-prima, o mais americano dos filmes americanos, mas que vai antecipar por três anos a *nouvelle vague* francesa.

O MENSAGEIRO do diabo (*The night of the hunter*). [Filme] Direção de Charles Laughton. Roteiro de James Agee, baseado na novela de Davis Grubb. Fotografia de Stanley Cortez. Música de Walter Schumann. Elenco: Robert Mitchum, Shelley Winters, Lillian Gish (a avó), Billy Chapin e Sally Jane Bruce (crianças). USA, 1955 (93 min), P&B, son. Disponível em vídeo.

<sup>26</sup> XAVIER, Valêncio. O mensageiro do diabo – 1955. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 7 set. 1995. Caderno G, p. 6.

100 anos em  
100 filmes

• 9 de setembro de 1995 •

# A Paixão de Cristo<sup>27</sup>

(1902)

As paixões tiveram grande importância no desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Já em 1897, os Irmãos Lumière filmam a representação da Paixão de Cristo por camponeses checos na aldeia de Horitz, com a duração de 15 minutos. Na época, os filmes duravam no máximo 1 minuto. No ano seguinte, o americano Henry Vincent “reencena” em Nova Iorque a tradicional Paixão de Oberammergau, Bavaria. Na cena da crucificação, a sombra das cruzes aparecia na paisagem pintada do telão. O filme durava 19 minutos, um “longa-metragem” para a época. Sempre com grande sucesso popular, várias outras paixões são filmadas, aproveitando encenações ao ar livre como a de Oberammergau, ou de espetáculos teatrais. Os filmes da época tinham de contar uma história numa só cena, com cenário único. Para contar a vida de Cristo as paixões tinham de ter mais cenas, mais cenários, mais atores e figurantes. Essas mudanças de cena podem ser consideradas como os inícios da montagem. Certas cenas, como a da Ressurreição, exigiam trucagens. A narrativa torna-se mais complexa, exigindo mais empenhos dos realizadores e atores. Em 1902, Ferdinand Zecca realiza sua Paixão de Cristo. Colorizada, mesclando paisagens naturais com cenários construídos, interpretações realistas e hábeis trucagens, a Paixão de Zecca é uma obra-prima do cinema primitivo.

VIDA, Paixão e Morte do Nosso Senhor Jesus Cristo (*La Vie et la Passion de Jésus Christ*). [Filme]. Direção de Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet. Fotografia de Segundo de Chomón. França, 1902 (32 min), colorizada à mão quadro a quadro. Até 1905, Zecca foi filmando várias partes até chegar à versão atual. As partes podem ser vendidas separadamente.

---

<sup>27</sup> XAVIER, Valêncio. A Paixão de Cristo – 1902. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 9 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Cidadão Kane<sup>28</sup>

(1941)

A crítica Penelope Huston diz de *Cidadão Kane*: “se o cinema pode fazer isso, pode fazer tudo”. Um magnata da imprensa morre, um repórter entrevista seus amigos e colaboradores para descobrir o sentido de suas últimas palavras: *Rosebud*. Em *Cidadão Kane*, Orson Welles, além de invenções suas, reinventa o que o cinema havia avançado como linguagem até então. Usa o *flashback* com uma audácia que ninguém ousara até então – na verdade, a história é toda contada em *flashbacks*. Usa falsos cinejornais como parte integrante da narrativa. Usa as enquadrações como a imagem distorcida criando a ação na própria imagem como nunca ninguém fizera. Usa planos tão rápidos que os espectadores de então não podiam assimilar o que viam. Usa a profundidade de foco (existente desde o primeiro filme) como recurso dramático/narrativo como ninguém usara antes. Cria dramaticidade enquadrando o teto dos cenários – que nunca eram construídos, nem filmados para não tapar a luz geral dos estúdios. Usa as fusões com precisão narrativa nunca igualada – a cena do café da manhã de Kane e sua mulher é o melhor exemplo. Usa o som conjugado com a imagem como nunca se fizera antes: com os diálogos cruzados entre os atores destrói para sempre a interpretação teatral no cinema. Welles só não recriou a cor porque *Cidadão Kane* era preto e branco.

CIDADÃO Kane (*Citizen Kane*). [Filme] Direção de Orson Welles. Roteiro de Herman J. Mankiewicz, O. W. [Orson Welles]. Fotografia de Gregg Toland. Música de Bernard Herrmann. Montagem de Robert Wise, Mark Robson. Elenco: O. W. [Orson Welles], Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Everett Sloane, Agnes Moorehead, Ruth Warrick. USA, 1941 (119 min), P&B, son. Disponível em vídeo. Oscar de Melhor Roteiro.

<sup>28</sup> XAVIER, Valêncio. Cidadão Kane – 1941. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 9 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Ivan, o terrível<sup>29</sup>

(1944/45)

A obra-prima de Eisenstein divide-se em três épocas. A primeira, *Ivan, o terrível*, recebeu o prêmio Stalin. A segunda, *A conspiração dos Boyardos*, foi proibida pessoalmente por Stalin por apresentar o czar Ivan “como um homem fraco e frouxo, uma espécie de Hamlet”; e somente foi liberada em 1958, após a morte de Stalin. A terceira, *As batalhas de Ivan*, não chegou a ser filmada; degradado, Eisenstein morreu antes de completar 50 anos. Em *Ivan*, Eisenstein realizou o sonho perseguido por muitos cineastas: transformar o cinema na súpula de todas as artes. Um novo cinema onde a música, a voz humana, a literatura, a pintura, a escultura, a arquitetura se fundissem em imagens em movimento. De maneira genial, a crítica mundial aclamou *Ivan, o terrível* como uma obra máxima do cinema. Curiosamente, Louis Marcorelles do *Cahiers du Cinéma* observa: “o cinema mudo reganha seu paraíso perdido, Eisenstein sempre presente nos indica que uma arte sem comparação como nenhuma outra está nascendo”. Na segunda época há um trecho a cores. Primeiro uso da cor por Eisenstein. Quase monocromático, em tons de vermelho-amarronzado indo ao negro, esse trecho muito se assemelha às tinturas de cor nos filmes mudos para dar clima nas cenas em preto e branco. No momento mesmo de sua morte, Eisenstein escrevia um estudo sobre o cinema colorido.

IVAN, o terrível (*Ivan grozny*). [Filme] Direção, roteiro e montagem de Sergei Eisenstein. Fotografia de Eduard Tisse (exteriores), Andrei Moskvín (interiores). Música de Sergei Prokofiev, V. Lugovski (letras). Elenco: Nikolai Cherkasov, Lyudmila Tselikovskaya, Seraphina Birman, Mikhail Nazvanov. URSS, 1944/45. 1ª época (100 min); 2ª época (83 min), P&B e color. son.

<sup>29</sup> XAVIER, Valêncio. Ivan, o terrível – 1944/45. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 9 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Ladrões de bicicleta<sup>30</sup>

(1948)

Em 1945, Roberto Rossellini inaugura o neorealismo italiano com *Roma, cidade aberta*. Buñuel dizia: “Que adianta os cineastas neorealistas usarem atores não profissionais e pôr as câmeras na rua, no estilo dos cinejornais, para filmarem historinhas sentimentais?”. Buñuel abria uma exceção para *Ladrões de bicicleta* que, inclusive, iria influenciar seus *Los olvidados* (1950). Lamberto Maggiorani, desempregado, faz o papel principal, Ricci, um homem comum, pobre, sem passado e sem futuro. Desempregado, só terá futuro se conseguir trabalho. Arruma emprego de colador de cartazes, mas é preciso ter uma bicicleta para percorrer os pontos de colagem levando os cartazes, balde de cola e escadinha. Sua mulher empenha as roupas de cama do casal – passarão a dormir sem cobertas – e compram uma bicicleta usada. No primeiro dia de trabalho, na primeira colagem – ironicamente, Ricci cola um cartaz do filme *Gilda* – um ladrão rouba a bicicleta. *Ladrões de bicicleta* é a história de um homem a quem roubam seu instrumento de trabalho, sua vida. E o que é a vida de um homem sem sua vida? Um tema inesperado na história glamorosa do cinema. Vittorio de Sica responde com a poesia do realismo, tratando Ricci como um herói de Shakespeare vivendo no mundo cruel da pobreza. *Ladrões de bicicleta* é um dos 10 melhores filmes dos 100 anos.

LADRÕES de bicicleta (*Ladri di biciclette*). [Filme] Direção de Vittorio de Sica. Argumento de Cesare Zavattini, sobre a novela de Luigi Bartolini. Roteiro de Vittorio de Sica, Oreste Biancoli, Suso Cecchi D’Amico, Adolfo Franci, Gherardo Gherrardi, Gerardo Guerrieri. Elenco: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola. Itália, 1948 (90 min), P&B, son. Disponível em vídeo. Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

---

<sup>30</sup> XAVIER, Valêncio. Ladrões de bicicleta – 1948. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 9 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Deus e o diabo na terra do sol<sup>31</sup>

(1964)

Martin Scorsese, que ajudou a restaurar *Terra em transe*, falou ao JB<sup>32</sup> em 12/10/9 sobre Glauber Rocha: “o cinema de Glauber Rocha é um ataque feroz aos males do mundo, uma explosão causada pela reação química da mistura de sangue com celuloide. Não há ninguém sequer remotamente parecido com ele no cinema de hoje... Eu nunca tinha visto nada igual”. *Deus e o diabo na terra do sol* vai influenciar cineastas no mundo inteiro, como parte da revolução cultural dos anos [19]60. Em sua *Estética da fome*, Glauber Rocha define: “lá onde houver um cineasta, seja qual for sua idade e nacionalidade, pronto a colocar seu cinema e seu ofício a serviço das causas importantes de seu tempo, ali estará o embrião do cinema novo. Eis minha definição e por isso o Cinema Novo se põe à margem da indústria, porque o cinema industrial está engajado com a mentira e a exploração”. Quando o cinema de “esquerda” ainda se apegava aos cânones do neorealismo italiano – haja vista *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, também de 1963 – Glauber buscava uma revolução formal, mais para Eisenstein e Brecht do que para Vittorio de Sica e Zavattini. O crítico americano Randal Johnson define: “*Deus e o diabo na terra do sol* trata com o real enquanto renega o realismo como meio de representação”. *Deus e o diabo na terra do sol* é obra marcante dos anos [19]60.

DEUS e o diabo na terra do sol. [Filme] Direção de Glauber Rocha. Roteiro de Glauber Rocha, Walter Lima Júnior, Paulo Gil Soares. Fotografia de Waldemar Lima. Montagem de Glauber Rocha, Rafael Justo Valverde. Música de Villa-Lobos, Sérgio Ricardo, Glauber Rocha. Elenco: Geraldo Del Rey, Othon Bastos, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Lidio Silva. Brasil, 1964 (125 min), P&B, son. Disponível em vídeo.

<sup>31</sup> XAVIER, Valêncio. Deus e o diabo na terra do sol – 1963 [1964]. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 9 set. 1995. Caderno G, p. 8.

<sup>32</sup> Destaca-se que com relação à data da entrevista há, no documento original, uma falha de impressão com relação ao ano; tem-se apenas o número 9 o que gera uma incerteza. Porém, optou-se por manter dessa maneira visto que, como é um texto de Valêncio Xavier, talvez esse possível “erro” tenha sido proposital, para instigar o leitor, pois parte dessa citação de Scorsese seria publicada em uma entrevista um mês depois no JB (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro) em 12/10/1995. (N.O.)

# Kagemusha<sup>33</sup>

(1980)

O sucesso internacional de *Rashomon* (1950) – Leão de Ouro em Veneza, Oscar de melhor filme estrangeiro – revela o cinema japonês ao Ocidente. Com o tempo a crítica se divide quanto ao seu diretor, Akira Kurosawa. O verdadeiro cinema japonês estaria em Mizoguchi e Ozu. Acham Kurosawa excessivamente ocidentalizado, as influências de Eisenstein são visíveis. Kurosawa adapta *Macbeth* e *Rei Lear* de Shakespeare em *Trono manchado de sangue* (1957) e *Ran* (1985). *Os 7 Samurais* (1954) tem a clara estrutura de um *western* – foi adaptado com êxito no banguê-bangue *Sete homens e um destino* (1960). Tal como Eisenstein, Kurosawa dizia-se admirador dos caubóis de John Ford. Em *Kagemusha*, Kurosawa revela-se (ou volta a ser) um cineasta essencialmente japonês, e indica o rumo dos seus filmes posteriores. A câmera baixa imóvel na longa tomada inicial lembra o melhor Ozu. A cena da batalha noturna nos remete ao onirismo de Mizoguchi. A construção visual dos personagens nos remete ao teatro Kabuki, com o grafismo das estampas japonesas. O som e, sobretudo, o irrealismo no uso da cor – especialmente na cena do sonho – paradoxalmente torna real a história do dublê que chamado para substituir o chefe do clã morto encarna no personagem. Em *Kagemusha* não teria Akira Kurosawa alcançando o cinema total sonhado por Eisenstein?

KAGEMUSHA, a sombra de um samurai (*Kagemusha*). [Filme] Direção de Akira Kurosawa. Roteiro de Akira Kurosawa, Masato Ide. Fotografia de Kazuo Miyagawa, Asakazu Nakai. Música de Shinichiro Ikebe. Elenco: Tatsuya Nakadai, Tsutomu Yamasaki, Kenichi Hagiwara. Japão, 1980 (179 min), color., son. Disponível em vídeo. Palma de Ouro em Cannes. Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

<sup>33</sup> XAVIER, Valêncio. Kagemusha – 1980. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 9 set. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
**100 filmes**

• 14 de setembro de 1995 •

# Greed<sup>34</sup>

(1924)

Nesta obra, Erich von Stroheim traz o naturalismo ao cinema, e põe o dedo na ferida das paixões humanas. Conta a história de um mineiro, McTeague, que se torna dentista prático. Vai para São Francisco, apaixonase e casa com uma cliente, Trina, prima de seu melhor amigo, Marcus. Tem seu registro cassado, e sem ter como ganhar a vida passa a beber. Bêbado, mata a mulher que lhe nega o dinheiro que ela ganhou na loteria. Foge para o deserto e lá morre junto com Marcus, que o perseguiu. A crueldade de Stroheim com seus personagens movidos pelo álcool e pela ambição cria algumas das cenas mais impressionantes do cinema: o primeiro beijo do excitado McTeague em Trina é dado após anestesiá-la para lhe arrancar um dente estragado. O triste namoro dos dois é num pântano malcheiroso. Durante o casamento, pela janela, vê-se passar um cortejo fúnebre na rua. No açougue, Trina compra carne podre fedendo porque é mais barata. Na sua avareza (*greed*), Trina dá vazão à sensualidade que nega ao marido, deitando-se nua, coberta pelas moedas de ouro que escondia. No final, na luta entre McTeague e Marcus sob o sol escaldante do deserto, os dois morrem de sede ao lado das agora inúteis moedas de ouro que Trina tanto escondera. Stroheim exigiu que o filme fosse colorizado a ouro, contrastando com o realismo da fotografia.

OURO e maldição (*Greed*). [Filme] Direção e roteiro de Erich von Stroheim, sobre o romance de Frank Norris. Fotografia de Bem F. Reynolds, William H. Daniels, Ernest B. Schoedsack. Montagem de June Mathis. Elenco: Gibson Rowland, Zasu Pitts, Jean Hersholt. USA, 1924 (2 h), P&B, mudo. A primeira versão tinha 9 horas, mas foi cortada pelos produtores.

---

<sup>34</sup> XAVIER, Valêncio. Greed – 1924. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Entreato<sup>35</sup>

(1924)

Feito para ser projetado no Théâtre des Champs-Élysées durante o intervalo do balé *Relâche*, da Cia. de Balés Suecos de Rolf de Mare. O roteiro – apenas anotações escritas no papel de cartas do restaurante Maxim’s – é do pintor dadaísta Francis Picabia, que diz ser uma explosão de gargalhadas a única pretensão do filme: “porque rir, pensar, trabalhar tem o mesmo valor e são indispensáveis um ao outro”. É uma sucessão de *gags* e efeitos visuais, à moda das comédias mudas de então, temperada com o *nonsense* do dadaísmo. Uma bela bailarina se transforma num homem barbudo. Luvas de boxe lutam entre si, uma partida de xadrez entre o pintor Marcel Duchamp e o fotógrafo Man Ray é interrompida por um jato d’água. Um carro fúnebre puxado por um camelo, a coroa funerária é uma torta doce, e comendo-a o respeitável cortejo mata a fome. No final um mágico faz tudo desaparecer, inclusive ele próprio. No tempo que o cinema era mudo, o compositor Erik Satie, que o diretor René Clair chamava de o velho mestre da jovem música, escreve a partitura minutando cada sequência, imagem por imagem. O próprio Satie rege a orquestra que acompanhou a projeção de *Entreato*. Era a primeira música escrita especialmente para o cinema. O poeta Robert Desnos constata e saúda: “um novo tipo de cinema nasceu”.

ENTREATO (*Entr’acte*). [Filme] Direção de René Clair. Roteiro de René Clair a partir de indicações de Francis Picabia, baseadas em Arthur Rimbaud. Música de Erik Satie. Fotografia de Jimmy Berliet. Elenco: Erik Satie (a bailarina barbuda), Jean Börlin, Man Ray, Marcel Duchamp, Marcel Achard, Francis Picabia, Many [sic], [Inge Frïss]. França, 1924 (22 min), P&B, mudo.

---

<sup>35</sup> XAVIER, Valêncio. Entreato – 1924. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# O encouraçado Potemkin<sup>36</sup>

(1925)

Eisenstein realiza *O encouraçado Potemkin* influenciado pela montagem de Griffith, e pelo esquema dos faroestes americanos, especialmente os de John Ford, de quem se confessava admirador. Um filme seu posterior, *Alexandre Nevski* (1939) é construído como um faroeste, tem desde o amigo do mocinho impoluto para fazer a parte cômica, a mocinha pura e bela, até o suspense do duelo final com os bandidos, no caso a batalha no lago gelado. No *Potemkin* há só o suspense final, o duelo não acontece, o encouraçado revoltado passa sem que os navios da armada russa atirem contra ele. A invenção em *Potemkin* é que o herói é a multidão, e os marinheiros. Eisenstein aqui põe em prática suas teorias da montagem que chegariam ao extremo em *Outubro* (1928), simplificando: uma tomada é a tese, a seguinte é antítese, e a síntese se formaria na cabeça do espectador. Apesar de proibido em muitos países, *O encouraçado Potemkin* com seus conceitos de montagem, nem sempre muito bem compreendidos, irão influenciar o desenvolvimento do cinema. Visto hoje, *O encouraçado Potemkin* parece ter sido feito para a tevê: cenas em bloco estanques, interpretação teatralizada, o ralentamento da ação, enquadrações esquemáticas facilitando a visão na telinha. Mas é um dos mais belos filmes jamais feitos.

O ENCOURAÇADO Potemkin (*Bronenosets Potyomkin*). [Filme] Direção de Sergei Mikhailovich Eisenstein. Roteiro de Sergei Mikhailovich Eisenstein e Nina Agadjanova. Fotografia de Eduard Tissé. Montagem de Sergei Mikhailovich Eisenstein. Elenco: atores do Proletkult, marinheiros da frota soviética e a população de Odessa. URSS, 1925 (70 min), P&B, mudo. Disponível em vídeo.

<sup>36</sup> XAVIER, Valêncio. O encouraçado Potemkin – 1925. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# A palavra<sup>37</sup>

(1955)

Carl T. Dreyer deu ao cinema pelo menos quatro obras-primas: *A paixão de Joana D'Arc* (1928), *O vampiro* (1932), *Dies Irae* (1943) e este, *A palavra*, uma visão naturalista do sobrenatural. Moradores de pequena aldeia na Juttlândia, o fazendeiro Borgen e Peter, o alfaiate pastor, seguem religiões distintas. Por isso não permitem o casamento de Anne, filha de Peter, com Andrés, filho de Borgen. Somente se reconciliam quando Inger, casada com outro filho de Borgen, morre no parto ao dar à luz a um natimorto. Borgen tem outro filho, Johannes que voltara louco da cidade onde fora estudar teologia, e se crê Jesus Cristo. Sob o impacto da morte, que previra, da cunhada, recobra a razão. Na hora de fecharem o caixão, Johannes repreende a pouca fé dos homens. Sua sobrinha pede que ele faça um milagre, e Johannes ressuscita a morta. Somente Dreyer poderia filmar uma história assim, tornando-a crível e sensibilizando o espectador. Consegue isso através de sua direção naturalista de uma economia de meios, quase minimalista, com a sobriedade dos cortes e movimentos da câmera aliados ao uso magistral do branco e preto da fotografia. O crítico André Bazin diz: “o branco é ao mesmo tempo a cor da vida e da morte. *A palavra* é, de certo, o último filme em preto e branco, aquele que fecha todas as portas”.

A PALAVRA (*Ordet*). [Filme] Direção e roteiro de Carl Theodor Dreyer. Baseado na peça de Kaj Munk. Fotografia de Henning Bendtsen. Cenário de Erik Aaes. Música de Poul Schierbeck. Elenco: Henrik Malberg, Emil Hass Christensen, Preben Lerdorff-Rye, Birgitte Federspiel, Ove Rud. Dinamarca, 1955 (2 h 2 min), P&B, son. Leão de Ouro no Festival de Veneza.

---

<sup>37</sup> XAVIER, Valêncio. *A palavra* – 1955. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Cantando na chuva<sup>38</sup>

(1952)

Para consolar o amigo Don (Gene Kelly) que perdeu a namorada, Cosmo Brown (Donald O'Connor) canta/dança/interpreta a música “Faça eles rirem” (*Make 'em laugh*). Durante esse número musical, Donald O'Connor canta caricaturando sua própria voz, dança com um boneco, cai tombos que aleijariam um homem normal e segue dançando, destrói um falso cenário num falso estúdio, de verdade entorta sua boca de uma maneira só possível para um personagem de desenhos animados: faça eles rirem, o eles somos nós. Demonstrando a alegria de estar amando, Gene Kelly com e sem guarda-chuva canta debaixo de uma chuvarada, dançando nas poças d'água. A sua alegria e seu amor passam ao espectador. A orquestra acompanha os números musicais invisíveis na trilha sonora, como a orquestra, ou o piano, que acompanhavam os filmes mudos também ficavam invisíveis no escurinho do cinema. É um musical, uma comédia romântica sobre a passagem do cinema mudo para o cinema sonoro em Hollywood. Nada é real, tudo é real, sabemos que estamos vendo um filme. E como é bom ver um filme que nos faça rir e amar. *Cantando na chuva* é talvez o melhor filme musical. Talvez não seja, talvez o melhor seja *Cabaret*, ou *Picolino*, ou *West side story*, ou os coreografados por Busby Berkeley... Mas, certamente, é o mais humano.

CANTANDO na chuva (*Singin'in the rain*). [Filme] Direção de Gene Kelly e Stanley Donen. Roteiro de Betty Comden, Adolph Green. Fotografia de Harold Rosson. Música de Nacio Herb Brown, letras Arthur Freed. Elenco: Gene Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds, Cyd Charisse, Jean Hagen. USA, 1952 (103 min), color, son. Disponível em vídeo.

---

<sup>38</sup> XAVIER, Valêncio. Cantando na chuva – 1952. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Acossado<sup>39</sup>

(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 sa 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 reinaugura, o cinema moderno.

ACOSSADO (*À bout de souffle*). [Filme] Direção e roteiro de Jean-Luc Godard. Consultoria e argumento de François Truffaut. Fotografia de Raoul Coutard. Música de Martial Solal. Elenco: Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo, Jean-Pierre Melville. França, 1959 (89 min), P&B, son. O filme é dedicado à Monogram, uma produtora de filmes de baixo orçamento: Classe B.

---

<sup>39</sup> XAVIER, Valêncio. Acossado – 1959. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14 set. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
**100 filmes**

• 18 de setembro de 1995 •

## A entrevista revista<sup>40</sup>

Dois livros lançados recentemente, e um nem tanto assim, nos obrigam a revisitar a entrevista. *A arte da entrevista – uma antologia de 1823 aos nossos dias*, organizada por Fábio Altman, editada pela Scritta, 39 reais. *Casseta & Planeta Entrevistas*, editado pela Record. E *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice, relançado o ano passado pela Rocco, aproveitando o sucesso do filme do mesmo nome. Os três livros podem ser encontrados na Livraria Chaim.

Existe algum segredo, alguma técnica para se fazer uma (boa) entrevista? No Brasil parece que o modelo aceito é aquele que a tevê ajudou a disseminar: na pergunta o entrevistador já dá a resposta, geralmente favorável ao entrevistado: “Ministro, então o Plano Real está indo muito bem?” O ministro ou o artista, ou o desportista, ou seja, lá quem for responde: “muito bem”. Menos o Maguila, é claro, que responderia “mucho bem”.

Das mil e uma receitas para a boa entrevista, um amigo me passou a que parece ser a mais eficaz: “entrevista boa é aquele que nos obriga a ler a pergunta”. Quantas vezes lemos (ou guardamos) apenas a resposta e não a pergunta? Penso que o sentido que ele quis dar à receita é que a pergunta vai gerar a resposta. Parece fácil, mas não é bem assim. Uma pergunta aparentemente boba como “o que o senhor me diz deste frio que está fazendo?” pode gerar uma resposta complexa e inteligente, não necessariamente veiculada à pergunta. E uma pergunta complexa e inteligente pode provocar uma resposta idiota. Penso que tudo tem a ver com a interação entre entrevistador e entrevistado. A própria etimologia

---

<sup>40</sup> XAVIER, Valêncio. A entrevista revista. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 18 set. 1995. Caderno G, p. 1.

da palavra já diz tudo: *entre + vista*. Os dois precisam se ver – ver aqui no sentido de conhecer, um saber do outro. Creio que só assim surgirá a pergunta certa que irá trazer a resposta certa, ou desejada. Durante a entrevista, entrevistado e entrevistador são a mesma pessoa.

*A arte da entrevista* é perfeita na sua organização. Entre outras, reúne históricas entrevistas com políticos como José Bonifácio, Hitler, Getúlio Vargas, Mussolini, Prestes, Fidel Castro. Estrelas como Greta Garbo, Leila Diniz, Bette Davis e a última entrevista de Marilyn Monroe. Pensadores como Karl Marx, Gandhi, Gilberto Freyre, Freud e o também escritor Leon Tolstói. Cineastas como Hitchcock e Glauber Rocha. Escritores como F. Scott Fitzgerald, Carlos Drummond de Andrade, Hemingway, Émile Zola, Beckett, Rudyard Kipling que também entrevista Robert Louis Stevenson, e Oscar Wilde que se autoentrevista. Músicos como John Lennon e Caetano Veloso. Inventores como Marconi e Edison. Além de entrevistas com gente como o *gangster* Al Capone, o dedo-duro Cabo Anselmo, o homossexual Madame Satã, e o carrasco nazista Klaus Barbie. Os pintores estão bem representados por Picasso.

Entre os entrevistadores estão a Turma do Pasquim, Edgar Snow, Otto Lara Resende, Oriana Fallaci, Fernando Morais, Jann S. Wenner e o legendário Octávio Ribeiro.

São entrevistados e entrevistadores para ninguém botar defeito. *A arte da entrevista* é um livro fundamental, não pode faltar na estante de quem se preocupa em saber a quantas anda o mundo.

O *Casseta & Planeta entrevistas* é diferente. Tudo no *Casseta & Planeta* é diferente. E é importante para o leitor comparar o *Casseta & Planeta entrevistas* com *A arte da entrevista*. O que Caetano Veloso diz para *Casseta & Planeta*, e o que ele responde para Geneton Moraes Neto em *A arte da entrevista*. Comparar a entrevista de Madame Satã para a Turma do Pasquim, no *A arte da entrevista*, com o travesti Rogéria entrevistado por *Casseta & Planeta*. Creio que essa leitura paralela muito interessará a quem quiser se aprofundar na arte da entrevista.

A escolha dos entrevistados já define o estilo *Casseta & Planeta*: Caetano, Jaguar, Rogéria, João Gordo, Gabeira, Paralamas, Gerald Thomas, a “mulher-fêmea” curitibana sobrinha de Jaime Lerner, Enoli Lara, o acadêmico João Ubaldo Ribeiro e Wando.

Fica claro que Casseta & Planeta que ao mesmo tempo que entrevista alguém está se entrevistado (ou se revelando também). A primeira pergunta feita a Gerald Thomas é: “você é picareta?”

Na introdução do livro os sete do Casseta explicam seu método: “cercamos o entrevistado e bombardeamos ele com uma quantidade absurda de perguntas babacas. Alguns entrevistados se assustam, outros partem pra porrada, uns chamam a segurança, outros saem correndo e alguns conseguem responder às perguntas e até se saem bem”.

*Entrevista com o vampiro* de Anne Rice é um caso diferente. A autora entrevista um vampiro chamado Louis. O livro foi lançado, o título já diz que não se trata de uma peça literária, mas de uma entrevista verdadeira com um vampiro verdadeiro. Pelo menos é o que se afirma na introdução e peças promocionais do livro, e nas inúmeras entrevistas que Anne Rice continua dando até hoje.

Se é uma mistificação ou não, depende se você acredita ou não em vampiros, ou pelo menos acredita no que Anne Rice diz. Como forma narrativa não é a primeira nem será a última vez que uma entrevista, ou falsa entrevista, é usada ou se transforma numa forma literária. Só para citar um exemplo, em *A arte da entrevista* a conversa de Israel Shenker com Samuel Beckett é uma entrevista ou pode ser tomada como texto literário. Se for um texto literário, quem é o autor, Shenker ou Beckett? Ou são os dois?

*Entrevista com o vampiro* como texto literário é bastante ruim. Como entrevista é ótima, rapidamente transformou-se num *best-seller* e virou um filme de sucesso, tão chato quanto a “entrevista”. Não é esse um dos objetivos da entrevista, divulgar aquilo que foi conversado com o entrevistado?

E ainda há outra “entrevista” de Anne Rice com outro morcego humano, *O vampiro Lestat*. No livro, Lestat dá sua versão sobre o que Louis conta dele no *Entrevista com o vampiro*. Tão chato quanto o primeiro.

Quanto a mim prefiro ver um vampiro entrevistado pela turma do Casseta & Planeta.

100 anos em  
**100 filmes**

• 21 de setembro de 1995 •

# O ano passado em Marienbad<sup>41</sup>

(1961)

Alain Resnais talvez seja o diretor de estilo mais pessoal do cinema contemporâneo. Cada um de seus filmes tem uma construção distinta e ao mesmo tempo similar. Todos tendo como tema o amor e a persistência da memória, a memória como presente, passado, futuro. Compare-se este *Marienbad* com *Mélo* (1986), por exemplo. Em *Mélo*, Resnais filma uma medíocre peça teatral com começo, meio e fim, encenada em cenários como no teatro, com marcações e interpretações teatrais; limitando-se a câmera a registrar o espetáculo sem usar os *travellings*, uma das características de Resnais. Entretanto é cinema, é Resnais e é *Marienbad*. Em *Marienbad* rompe com a linguagem tradicional do cinema. Filma ao pé da letra o roteiro literário de Alain Robbe-Grillet, mas o filme passa a não ter mais nada a ver com o roteiro, é cinema matematicamente nascido da direção, um novo cinema: um espaço-tempo contínuo/circular. O enredo: num hotel/palácio (?) luxuoso, barroco, um homem, X, tenta convencer uma mulher, A, que se conheceram um ano antes (em *Marienbad*), que se amavam e que ela prometera largar o marido (?), M, e fugir com ele. Ela nega que se conheciam, mas no final abandona M e deixa o hotel/palácio com X. O crítico Claude Roy define: “o mais belo filme de amor louco, do amor abrasador”.

O ANO passado em Marienbad (*L'année dernière à Marienbad*). [Filme] Direção de Alain Resnais. Roteiro de Alain Robbe-Grillet. Fotografia de Sacha Vierny. Montagem de Henri Colpi e Jasmine Chasney. Música de Francis Seyrig. Elenco: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff. França, 1961 (94 min), P&B, son. Existe edição brasileira do roteiro (Nova Fronteira).

---

<sup>41</sup> XAVIER, Valêncio. O ano passado em Marienbad – 1961. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 21 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Os vampiros<sup>42</sup>

(1915)

Os filmes seriados nasceram quase ao mesmo tempo na França com *Fantômas* (1913), de Louis Feuillade, e nos Estados Unidos com *Os perigos de Pauline* (1914) com Pearl White. Os primeiros seriados contavam uma história completa, sem o suspense final para ser resolvido no capítulo seguinte. Essa marca registrada dos seriados só surgiria mais tarde. Em 1915, Feuillade realiza *Os vampiros*, que alcança grande sucesso de público, e entre a intelectualidade. Musidora fazendo Irma Vap com seu *collant* negro torna-se a musa *cult* dos surrealistas. O episódio em que Irma Vap mata hipnotizada, e deita olhares apaixonados ao seu hipnotizador é sublime. O balé aéreo da rata-morcego é de um erotismo onírico poucas vezes igualado no cinema. A cena da sessão espírita é louquíssima. Cenas como a da festa social sendo explodida por uma bala disparada por um canhão escondido num apartamento eram vistas como ataques à burguesia. A sessão de cinema com o mocinho reconhecendo os vampiros na tela é um belo exemplo de metalinguagem. Disfarces, a cabeça do inspetor na caixa, mortos que ressuscitam, vampiros de *collant* negro nas perseguições pelos telhados, letras animadas transformam as palavras, tudo isso, visto pelo surreal estilo ágil de Feuillade, faz de *Os vampiros* uma obra-prima mal conhecida do cinema.

OS VAMPIROS (*Les vampires*). [Filme] Direção e roteiro de Louis Feuillade. Fotografia de [Georges] Guérin. Elenco: Musidora (Irma Vap), Edouard Mathé (Phillippe Gouffrand), Marcel Lévesque (Mazamet). França, 1915 (cerca de 9 horas em seus 10 episódios), P&B, mudo. A cópia restaurada pela Cinemateca Francesa e a produtora Gaumont, em 1993, tem menos de 8 horas.

---

<sup>42</sup> XAVIER, Valêncio. Os vampiros – 1915. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 21 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Nosferatu<sup>43</sup>

(1922)

Esta obra de Murnau tem o subtítulo de *Uma sinfonia das sombras*. Ao contrário de outros filmes do expressionismo alemão, *O gabinete do Dr. Caligari*, por exemplo, *Nosferatu* busca o específico cinematográfico. O terror é construído pela tensão psicológica gerada pela imagem. Quase todo filmado em cenários naturais, Murnau usa de todos os efeitos de imagem então conhecidos. Como num desenho animado, filma quadro a quadro, acelerando num movimento picoteado a passagem da carruagem pela floresta, mostrando a tensão do visitante a caminho do castelo. Em negativo, as imagens das árvores vistas da carruagem em movimento assemelham-se a esqueletos flutuando no espaço, preludiam o que espera o visitante ao chegar no castelo. Em sua primeira aparição, Nosferatu surge como um fantasma do negror formado pelo arco do castelo. Crânio deformado, orelhas pontiagudas, rosto branco ao excesso, grandes olhos mortos, boca ávida com compridos dentes desiguais, a alta figura esquelética de Nosferatu tenciona com os outros personagens do filme tratados de maneira naturalista. Os dedos encarquilhados de suas mãos com unhas pontiagudas ao tocar a mocinha inventam o erotismo do terror. No seu jogo de sombras e tensão nas imagens em preto e branco, *Nosferatu* é uma sinfonia de horror jamais igualada por outro filme.

NOSFERATU (*Nosferatu eine symphonie des grauens*). [Filme] Direção de F. W. Murnau. Roteiro de Henri Gallen (baseado em *Drácula* de Bram Stoker, não citado por causa dos direitos autorais). Fotografia de F. A. Wagner e Günther Krampf. Elenco: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schroeder. Alemanha, 1922 (94 min), P&B, mudo. Disponível em vídeo sem as tomadas em negativo.

---

<sup>43</sup> XAVIER, Valécio. Nosferatu – 1921 [1922]. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 21 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Pulp fiction<sup>44</sup>

(1994)

*Pulp fiction* sacode as estruturas narrativas do cinema comercial holiudiano. Na cena final, prossegue a cena inicial com 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.

PULP fiction. [Filme] Direção e roteiro de Quentin Tarantino. Argumento de Q. T. [Quentin Tarantino] e Roger Avary. Fotografia de Andrzej Sekula. Montagem de Sally Menke. Supervisão musical de Karyn Rachtman. Figurino de David Wasco. Elenco: John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Bruce Willis, Harvey Keitel, Tim Roth, Eric Stoltz. USA, 1994 (140 min), color., son. Disponível em vídeo.

---

<sup>44</sup> XAVIER, Valêncio. Pulp fiction – 1994. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 21 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Nova Iorque contra o crime<sup>45</sup>

(1994)

Escolhemos *Nova Iorque contra o crime*, mas poderíamos ter escolhido *Plantão médico*, ou outro exemplo da nova linguagem do filme seriado para televisão. Inovações que vêm de algum tempo. No final dos anos [19]60, a série *Batman* inovava adotando o estilo psicodélico do visual da época. A introdução do humor, o uso da cor, a nova visualização dos personagens dos quadrinhos, e *ballons* substituindo os sons das lutas eram inovações. Os recentes Batmans produzidos em Hollywood ficam bem atrás em imaginação cinematográfica. Mas a grande revolução veio nos anos [19]90, com *Twin Peaks* de David Lynch. Enredo sem pé nem cabeça para os padrões do gênero, mocinho pirado e mocinhos e mocinhas que faziam sexo e tomavam drogas atraíram milhões de espectadores. *Twin Peaks* bateu recordes de audiência, e abriu novos caminhos. *Nova Iorque contra o crime* traz várias histórias que se entrelaçam num capítulo e, por vezes, continuam em outros. Personagens irreais, mulheres e homens, são gente igual a nós: policiais, bandidos e traficantes têm os mesmos problemas existenciais que nós. Roteiros e direção inteligentes, interpretações naturais do elenco, câmera ágil, ritmo fluente, cortes exatos, e o realismo fantasioso da narrativa fazem de *Nova Iorque contra o crime* uma obra marcante do seriado moderno.

NOVA IORQUE contra o crime (*NYPD Blue*), ainda em produção nos EUA. [Seriado]. Produção de Steven Bochco e David Milch. David Caruso e Dennis Franz são os principais do elenco. Premiado com vários Emmy, o Oscar da tevê americana. Como todos os seriados americanos, roteiristas e diretores mudam em cada episódio, sempre obedecendo a padrões preestabelecidos.

<sup>45</sup> XAVIER, Valêncio. Nova Iorque contra o crime – 1994. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 21 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Pinóquio<sup>46</sup>

(1940)

O segundo desenho animado longa-metragem de Walt Disney, *Pinóquio*, é o primeiro, e um dos poucos filmes de terror feitos exclusivamente para crianças. Já no primeiro, *Branca de Neve e os sete anões*, Disney caprichava nas cenas de terror. As árvores que tentavam agarrar Branca de Neve em sua fuga pela floresta eram claramente inspiradas (ou copiadas) das gravuras *noir* de Gustave Doré. Já a figura aterradora da Bruxa foi o modelo para a criação da maquiagem de Freddy Krueger. *Pinóquio* eleva ao paroxismo o terror infantil. O terror vem pelo castigo por não cumprir obrigações impostas à criança: gazejar aulas ou fumar, não cigarros, mas grandes e fálicos charutos, que transformam física e mentalmente o menino num asno – uma das cenas mais horripilantes jamais mostrada pelo cinema. Compare-a com a mutação não consentida de Vincent Price em mosca no clássico *A mosca da cabeça branca* (1952) [sic]. É aterrorizante a cena do engolimento de Pinóquio e sua prisão no ventre da baleia, condenado a viver ali eternamente em silêncio na companhia de um adulto, Gepeto. Feito nos primeiros anos de technicolor, *Pinóquio* usa magistralmente cor, sombras e o som para criar o clima de terror. Cores vermelhas, negras e laranjas se juntam ao angustiante relinchar do asno/menino trazendo toda a beleza do horror. É a obra-prima de Walt Disney.

PINÓQUIO (*Pinocchio*). [Filme] Direção de Ben Sharpsteen e Hamilton Luske. Realização e animação dos Estúdios Walt Disney. USA, 1940 (88 min), color., son. Baseado no livro de Carlo Collodi. *Wish upon a star* foi Oscar de melhor canção. Outra produção de Disney, *A Bela e a Fera* (1993), chegou a ser indicada para melhor filme. Disponível em vídeo.

---

<sup>46</sup> XAVIER, Valêncio. Pinóquio – 1940. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 21 set. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
**100 filmes**

• 25 de setembro de 1995 •

## 100 anos em livros<sup>47</sup>

São quatro livros sobre a sétima arte. A oitava será o que sai do computador? *Folha conta 100 anos de cinema*, organização de Amir Labaki, Imago, 25 reais. *Cinema, um zapping de Lumière a Tarantino*, de Luiz Carlos Merten, Artes e Ofícios, 15 reais. *As marcas do visível*, de Fredric Jameson, Graal, 20 reais. *Magnum cinema*, Nova Fronteira, 79 reais. Todos encontráveis na Livraria do Chaim.

*Cinema*, do crítico do *Estadão*, Luiz Carlos Merten, é como diz o subtítulo uma olhada rápida no cinema, dos inícios até hoje. Merten é um crítico às vezes bastante precioso, mas neste seu *zapping* dá umas pisadinhas na bola. Na intenção de passar um máximo de informações de forma didática em linguagem simples aos leitores leigos, Merten passa dados imprecisos. Pego ao acaso *Cidadão Kane*, de Orson Welles, Merten diz: “acima de tudo, criou o chamado ‘foco total’, também conhecido como ‘profundidade de campo’”.

Não é bem assim, desde o começo do cinema se usa as lentes com foco total. *A chegada do trem*, e todos os filmes da primeira sessão dos Irmãos Lumière exploram a profundidade de foco com função narrativa. O que Orson Welles fez foi aprofundar seu uso como linguagem. Talvez ler o livro de Merten buscando seus pecadilhos ajude o leitor a ter melhor compreensão do cinema.

O *100 Anos da Folha* reúne textos de seus articulistas. No livro são algumas das melhores cabeças cinematográficas pensantes do país, entre elas: Sérgio Augusto, Glauber Rocha, Ruy Castro, Jean-Claude Bernardet,

---

<sup>47</sup> XAVIER, Valêncio. 100 anos em livros. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 25 set. 1995. Caderno G, p. 1.

Arnaldo Jabor, José Geraldo Couto, Paulo Francis, Leon Cakoff e Amir Labaki. Ao todo, 27 nomes respeitáveis passando ao leitor, leigo ou não, uma visão do cinema das origens aos nossos dias. É de ir correndo comprar. Não valesse por outras coisas, tem uma entrevista inédita com Fritz Lang feita por Sérgio Augusto.

Já *As marcas do visível* é leitura para iniciados. Fredric Jameson, que a editora Graal se esquece de dizer quem é, se explica: “parece-me que devemos repensar a oposição alta cultura/cultura de massa...”. E, no livro explica por que, e afirma: “o visual é essencialmente pornográfico, isto é, sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamento... uma característica comum a todos os filmes, que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu”. Ao lado de filmes de, entre outros, Hitchcock, Spielberg, Stanley Kubrick, Jameson fala de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, para explicar suas teorias sobre a nova relação entre documentaristas e documentados. Como eu disse, é coisa para iniciados.

*Magnun cinema* são histórias (e não a história) do cinema pelos fotógrafos da agência, fundada em 1947 por Robert Capa, e presidida até pouco tempo pelo brasileiro Sebastião Salgado. Todos grandes fotógrafos da *Magnun* (do mundo) estão no livro: Cartier-Bresson, Robert e Cornell Capa, Werner Bischof, Marc Riboud, Burt Glinn, David Seymour e por aí vai. Não há o que dizer do *Magnun cinema*, é para todos os que amam o cinema, seus astros e estrelas e suas coisas. A foto de Dennis Stock de John Wayne de costas caminhando pelo deserto com um assistente vindo atrás carregando o cavalo de papelão, que ele irá montar no filme *O Álamo*, falam mais sobre o cinema do que mil palavras. Vá voando, voando mesmo, comprar e guarde na biblioteca de seu coração.

100 anos em  
**100 filmes**

• 28 de setembro de 1995 •

## OK, Jimmy, você venceu!<sup>48</sup>

### O mito James Dean permanece 40 anos depois de sua morte

Um trágico acidente foi registrado ao cair da tarde de 30 de outubro de 1955. Dirigindo um Porsche a quase 200 km/h, estava James Dean, 24 anos, ator revelado por Elia Kazan em *East of Eden*. A morte foi um começo para ele, que se tornou o ícone da juventude anos [19]50, os “rebeldes sem causa”. Em seus filmes, encarnou a imagem do jovem conturbado. Na vida, também. Carente e agressivo, irreverente e romântico. Ninguém estampava melhor os descaminhos experimentados pelos filhos da Segunda Guerra do que aquele rapaz de baixa estatura, despenteado e sem asseio. Segredos de James Dean, o herói de calça *jeans*.

Difícil para quem não viveu na época compreender o impacto que James Dean causou entre os jovens de todo o mundo em seu filme, *Juventude transviada* (1955) dirigido pelo grande Nicholas Ray.

Pela primeira vez os jovens se viram em carne e alma num filme. Em geral, o cinema americano usava atores de mais idade para representar jovens. Gary Cooper com idade e cara de velho representava o Sargento York de uns 18/20 anos. *Juventude transviada* trouxe para a tela toda beleza da cara da juventude. Sal Mineo, Dennis Hopper, Natalie Wood e, sobretudo, na cara de James Dean estão marcados os problemas, as inquietações e a forma de amar e odiar dos jovens. De alguma maneira, *Juventude transviada* deu o pontapé inicial da grande revolução jovem dos anos [19]60.

*Vidas amargas*, também de 1955, de Elia Kazan foi o primeiro filme de James Dean, e põe cores em sua cara. Na época, só as grandes produções

---

<sup>48</sup> XAVIER, Valêncio. Ok, Jimmy, você venceu! *Gazeta do Povo*. Curitiba, 28 set. 1995. Caderno G, p. 1.

mereciam cor. Baseado no romance de John Steinbeck, uma visão de Caim e Abel, coloca na tela o jovem em seus conflitos familiares. Qual jovem não os tem? Com sua agudez costumeira, a crítica Pauline Kael nota: “Talvez seu pai (no filme Raymond Massey) não o ame, mas a câmera sim”. A câmera e os espectadores, digo eu.

*Assim caminha a humanidade* (1956), de George Stevens, foi o último filme de James Dean. Uma superprodução colorida mostrando outro tipo de conflito familiar envolvendo os jovens. Aliado ao conflito das gerações há o conflito de “quem fica com a grana da família?”. O filme aborda a descoberta de petróleo em fazendas do Texas, o enriquecimento, a transformação e as lutas familiares que isso traz a duas gerações. Coisas do capitalismo. Junto com James Dean, estão as caras de Elizabeth Taylor e do já não tão jovem Rock Hudson.

## Novo sucesso para James Dean no cinema

A carreira do ator feito para a câmera terminou quando James Dean se espatifou com seu Porsche, voando alto numa estrada da Califórnia. Como epítáfio, é bom lembrar que *Juventude transviada*, além de revelar James Dean, foi o primeiro filme a mostrar seriamente a relação jovem/automóvel.

# O homem da câmera<sup>49</sup>

(1929)

As experiências vanguardistas de Dziga Vertov só foram possíveis numa época em que o realismo socialista (estalinista) ainda não se tornara obrigatório na URSS. Vertov dizia: “o olho submete-se à vontade da câmera... por que não fazemos um filme sobre a linguagem do cinema, sem palavras, um filme que não precisasse ser traduzido para outra linguagem? ... e por que não descrever com essa linguagem o comportamento de um homem vivo, os atos realizados em várias circunstâncias pelo homem da câmera?”. *O homem da câmera* mostra um dia na cidade de Odessa, da manhã à noite. Abre com uma câmera apontando para o espectador, e por uma hora ele verá imagens frenéticas. Às vezes sobrepostas, às vezes até quatro imagens na tela dividida. Imagens realistas, como a do funeral, ou irreais como o trem passando por cima do menino sem matá-lo. Imagens de ação, ou imagens paradas. O homem da câmera sempre presente. O olho humano e o olho da câmera. A montagem às vezes tem sua lógica, como na sequência das mãos humanas nas mais diversas atividades. Às vezes as imagens se juntam sem qualquer razão aparente. O tempo da montagem é irreal: as cadeiras do cinema abrem-se sozinhas, os espectadores entram, sentam-se e as cadeiras continuam vazias. Tudo isso faz de *O homem da câmera* um filme sempre novo, sempre atual.

O HOMEM da câmera (*Tcheloveck S Kinoapparaton*). [Filme] Direção, roteiro e montagem de Dziga Vertov. Fotografia de Mikgail Kaufman. Assistente de direção e montagem E. Svilova. URSS, 1929 (65 min), P&B. Em *Três cantos a Lenin* (1934), Vertov incluiu depoimentos tipo “não fale em crise, trabalhe”, comuns em filmes de qualquer ditadura, inclusive a nossa, militar.

---

<sup>49</sup> XAVIER, Valêncio. O homem da câmera – 1929. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 28 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Um cão andaluz<sup>50</sup>

(1929)

O filme abre com uma navalha cortando um olho humano. Fumando, um homem afia uma navalha, segura o rosto de uma moça, e corta o olho dela. Corta para uma nuvem passando pela Lua, como se a cortasse pelo meio. Corta para um letreiro: **oito anos depois**. Abre em plano geral de uma rua deserta, e um personagem pedalando uma bicicleta entra em campo. Salvador Dalí descreve o personagem, um desconhecido, Pierre Batcheff, descoberto por Buñuel: “um ser saído do olho cortado pela navalha, num equilíbrio instável entre as fronteiras do consciente e do inconsciente, que se drogava com éter para continuar presente no mundo e que oscilava entre a vida e a morte, esperando o último dia de filmagem para se suicidar, como um sacrifício à Moloch...” A moça – agora, oito anos depois, numa inversão do tempo – com os olhos sem corte – se encontra com o personagem “que procurava o amor em meio aos ignóbeis ideais humanitários, patrióticos e outros miseráveis mecanismos da realidade”. Numa cena, o personagem acaricia os seios nus da moça. Corta para *close* do personagem os olhos esgazeados, baba sanguinolenta saindo da boca. Um filme feito não para ser descrito por palavras, mas para ser visto pelos olhos sem procurar entender seu mistério – elemento essencial de toda obra de arte, segundo Buñuel.

UM CÃO andaluz (*Un chien andalou*). [Filme]. Direção e montagem de Luis Buñuel. Roteiro de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Fotografia de Albert Dubergen. Cenário de Schilneck. Elenco: Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Luis Buñuel e Salvador Dalí. Música de trechos de “Tristão e Isolda”, de Wagner, e um tango. França, 1929 (17 min), P&B, son. Foi sonorizado com discos seguindo indicações de Buñuel.

<sup>50</sup> XAVIER, Valêncio. Um cão andaluz – 1929. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 28 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Pather Panchali<sup>51</sup>

(1955)

Na primeira aparição do menino Apu, em *Pather Panchali*, ele está dormindo enrolado na coberta. Sua irmã, Durga, tentando acordá-lo rasga um buraco na coberta, e vemos os olhos fechados de Apu. Durga com os dedos força os olhos de Apu se abrirem. O filme será visto pelos olhos do menino Apu: a vida de uma família pobre numa aldeia na Índia, suas pequenas alegrias, a desesperança e a fome sempre presentes. Os assustados olhos de Apu veem sua mãe encolerizada arrastar sua irmã pelos cabelos. Se maravilham ao assistir uma peça teatral de uma companhia ambulante. Se olham no espelho conferindo se o bigode falso deixa Apu parecido com os atores. Na última cena do filme, quando a família numa carroça abandona a aldeia em busca de vida melhor na cidade, os olhos de Apu estão fixamente voltados para a frente. Não veem a serpente que tomou conta da casa abandonada. *Pather Panchali* é o primeiro filme da Trilogia de Apu. O segundo, *Aparajito* (1957), mostra Apu em Benares na luta para estudar. *O mundo de Apu* (1959) completa a trilogia. A obra de Satyajit Ray revelou ao mundo o cinema da Índia, então o país com maior produção de filmes, ao lado do Egito. Revelou também para o Ocidente a música de Ravi Shankar. Mas, sobretudo, revelou o cinema de Satyajit Ray: um olhar lírico para a dignidade e a alma dos pobres.

A CANÇÃO da estrada (*Pather Panchali*). [Filme]. Direção e roteiro de Satyajit Ray. Tirado do romance de Bibhutibhushan Banerjee. Fotografia de Subrata Mitra. Música de Ravi Shankar. Elenco: Subir Banerjee (Apu), Kanu Banerjee, Karuna Banerjee, Uma das Gupta. Índia, 1955 (115 min), P&B, son. Prêmio Melhor Documento Humano do Festival de Cannes (1956).

---

<sup>51</sup> XAVIER, Valêncio. Pather Panchali – 1955. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 28 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# The cameraman<sup>52</sup>

(1928)

O humor de Buster Keaton afronta o real dentro do próprio real. Em *Nossa hospitalidade* (1925 [1923]), o trem anda normalmente sobre encurvados trilhos tortos. Em *Marinheiro por acaso* (*Steamboat*-1928), uma enorme casa de dois andares cai por cima dele, e nada lhe acontece, pois a porta aberta da casa caindo passou exatamente onde ele estava. Em *The cameraman*, Buster Keaton é um lambe-lambe que, para conquistar a garota amada, torna-se operador de cinejornais. Telefonando para a garota, larga o telefone com ela falando e sai correndo pela cidade até a casa dela. Vemos o corte da casa com a escadaria de quatro andares. Keaton sobe correndo e entra no apartamento, quando ela ainda falava com ele ao telefone. Vemos essas imagens reais, mas é irreal, e rimos por causa disso. A cena-chave do filme é a da festa nas ruas do bairro chinês. Keaton está filmando, mas a festa transforma-se num tiroteio entre *gangs* rivais, e ele não se apercebe disso. Quando precisa baixar a câmera, tiros acertam o tripé e a câmera fica baixa e ele continua filmando. Sua câmera registra a realidade que ele quer, ou o que pensa estar vendo. Como diria Dziga Vertov: *a câmera como cine-olho, mais perfeita que o olho humano, movendo-se no tempo e no espaço*. Por essas e outras é que muitos consideram Keaton o grande cômico do cinema, acima de Carlitos.

O HOMEM das novidades (*The cameraman*). [Filme] Direção de Edward Sedwick e Buster Keaton. Elenco: B. K., Marcelline Day, H. Godwin. USA, 1928 (69 min), P&B. Keaton realizou dez longas-metragens entre 1923 e 1928. *A general*, *Marinheiro por acaso*, *Nossa hospitalidade*, e vários curtas de Buster Keaton estão disponíveis em vídeo.

---

<sup>52</sup> XAVIER, Valêncio. *The cameraman* – 1928. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 28 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Viagem a Tóquio<sup>53</sup>

(1953)

Em seus filmes, Ozu não fazia movimentos de câmera, usava teleobjetivas ou grandes angulares. Tal como o fotógrafo Cartier-Bresson, enquadrava sempre com a lente normal. Usava sempre a câmera baixa, como os tripés normais não baixavam o tanto quanto ele queria, mandou construir um tripé especial. Esse deslocamento da visão (da visão comum na maioria dos filmes) criou o seu famoso “ângulo do escriba”, Ozu de cócoras atrás da câmera. *Viagem a Tóquio* narra a viagem de um casal de velhos para visitar seus filhos, que os recebem friamente. Apenas a viúva de um dos filhos deles, morto na guerra, recebe-os com simpatia. Na viagem de volta, a mulher morre. Os filhos vêm, e voltam logo após o enterro. Na cena final, o velho comenta com uma vizinha: “Quando se está sozinho, os dias, de repente, ficam mais longos”. A vizinha concorda, e a última imagem é o mar visto pelo velho. Ozu não segue e quebra as normas conhecidas de montagem. A montagem inexistente, as imagens como que se formam umas após as outras, quando percebemos elas estão ali, diante de nossos olhos. O estilo contemplativo, contido, minimalista, sem dramas, onde tudo é sugerido, nada é dito; talvez isso seja a inescrutável poesia da arte zen. Talvez Ozu seja o grande gênio do cinema moderno. Mas por que definir as pessoas, as coisas, por que não somente sentir sua beleza?

VIAGEM a Tóquio. [Filme]. Direção de Yasujiro Ozu. Roteiro de Kogo Noda e Yasujiro Ozu. Fotografia de Yushun Atsuta. Música de Kōjun Saitō. Montagem de Yoshiyasu Hamamura. Elenco: Chisū Ryū (o pai), Chieko Higashiyama (a mãe), Setsuko Hara (Noriko), So Yamamura (Kōichi), Kunico Miake (Fumiko), Shiro Osaka (Keizō). Japão, 1953 (140 min), P&B, son.

<sup>53</sup> XAVIER, Valêncio. Viagem a Tóquio – 1953. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 28 set. 1995. Caderno G, p. 8.

# Blow-up<sup>54</sup>

(1966)

Um fotógrafo de modas acredita que as lentes de sua câmera registraram um assassinato, quando fotografava um parque. Amplia o negativo ao ponto máximo (em linguagem fotográfica, *blow-up* significa ampliação) procurando o que seus olhos não viram e a lente viu, ou teria visto. A suposta assassina ao sair do parque diz a ele: “Você nunca me viu”. Ao perguntar para sua assistente, no estúdio, se as duas jovens biconas (que estão à sua vista) ainda estão esperando, ela responde: “sim, de olhos abertos”. Ele aconselha: “então faça elas fecharem”. Ao encontrar uma modelo, numa festa de embalo, ele diz: “pensei que você estava em Paris”. Dando uma tragada no cigarro de maconha, ela afirma: “eu estou em Paris”. Andando pela cidade, o fotógrafo vê e fotografa casas, não o que está nas ruas, mas o espectador vê. Os negativos desaparecem. À noite, vai ao parque e vê o cadáver. Retorna ao amanhecer, e não vê mais o cadáver. Viu alguma vez? A cena final, ao amanhecer, no parque uma *troupe* de mímicos disputa uma partida de tênis sem a bola e as raquetes. A bola inexistente sai fora de quadra, e o fotógrafo vai apanhá-la e atira-a devolvendo-a aos tenistas imaginários. De cima, em grande plano geral vemos o fotógrafo sozinho no parque, e entra o letreiro fim. Nenhum filme como *Blow-up* revelou as inquietações dos anos [19]60, e tudo o que viria depois.

BLOW-UP. [Filme]. Direção de Michelangelo Antonioni. Argumento de Michelangelo Antonioni inspirado num conto de Julio Cortázar. Roteiro de Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra. Fotografia de Carlo di Palma. Música de Herbert Hancock e The Yardbirds. Elenco: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Verushka, Sarah Miles, Jill Kennington, Jane Birkin. Inglaterra, 1966 (111 min), color., son.

---

<sup>54</sup> XAVIER, Valêncio. Blow-up – 1966. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 28 set. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
**100 filmes**

• 2 de outubro de 1995 •

## Livros do além e aquém<sup>55</sup>

**1** Seis livros que falam dos assuntos da moda do mais pra lá. *O alquimista*, de Paulo Coelho, Rocco, 35 reais. *Peregrina, meu caminho no caminho*, de Baby do Brasil, Siciliano, 15 reais. *O livro místico, esotérico e sobrenatural*, do Casseta & Planeta, Recorde, 9,90 reais. *A magia dos anjos cabalísticos*, de Monica Buonfiglio, Oficina Cultural Esotérica, 15,30 reais. *Mutus liber, o livro mudo da alquimia*, de José Jorge de Carvalho, Attar, 46 reais. *Paracelso*, do médico paranaense César Pernetta, edição do autor, 9 reais. Todos à venda na Livrarias Curitiba e na do Chaim.

**2** Sobre Paulo Coelho não tem muito o que falar, nem quero. A novidade desta edição de luxo, capa dura, de *O alquimista* são as ilustrações a cores de Moebius. O imaginativo desenhista francês foi um dos grandes responsáveis pela renovação estilística/narrativa da moderna história em quadrinhos. O que é de estranhar que as lindas ilustrações de Moebius para *O alquimista* não estão no nível inventivo de seus trabalhos costumeiros. Estão lá para baixo. Por que será? Que respondam os esotéricos.

**3** Já Baby do Brasil, ex-Baby Consuelo dos Novos Baianos, em *Peregrina* entra na moda do Caminho de Santiago. Antes ela estava na moda do Rá, inventada por aquele entortador de talheres (a exemplo do fraudador Uri Geller) de Minas Gerais, que não me

---

<sup>55</sup> XAVIER, Valêncio. Livros do além e aquém. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 2 out. 1995. Caderno G, p. 1.

lembro e nem quero perder tempo lembrando do nome. Agora entrou na moda do Caminho de Santiago revisitado por Paulo Coelho em *O mago*. Salvo engano, a mulher de Paulo Coelho organiza excursões esotéricas por esse tal caminho.

O que se tinha a dizer e a gozar dessa rota de peregrinação, o genial Buñuel fez no seu filme *O estranho caminho de São Tiago*. Se Baby (quando ela vai mudar de nome outra vez?) saiu de lá como uma nova mulher, melhor para ela.

4 Com uma gozação tão demolidora quanto o de Buñuel, a turma do Casseta & Planeta escracha o místico, o esotérico e o sobrenatural. Com uma vantagem para nós brasileiros, como o é a Baby do Brasil: escracham em cima da realidade brasileira. Vejam este exemplo da definição de Kama Sutra: antes de chegar ao Kama Sutra, deve-se passar pelo sofá-sutra, pelo banco-de-fusca-sutra e pela escada-de-serviço-sutra.

5 Já Monica Buonfiglio depois de ter explorado o Jogo de Búzios, as Runas, os Cristais e o *Tarot*, descobriu uma nova moda: os Anjos, utilizável tanto por crianças, adultos e velhos. A 14ª edição de *A magia dos anjos cabalísticos* é uma espécie de almanaque que mistura anjos com linguagem das flores, incenso e velas; mostra como são as assinaturas de alguns anjos, dá as regras para escrever cartas e os horários que os anjos estão disponíveis. Quem estiver interessado em aumentar sua cultura de almanaque, corra para comprar.

6 O *Mutus liber*, comentado pelo antropólogo José Jorge de Carvalho, especializado em religiões comparadas, mitologia e artes é um estudo profundo. O *Mutus liber* (Livro Mudo), cuja primeira edição data de 1677, é um belo exemplo de literatura em imagens. Os alquimistas para não revelar e ao mesmo tempo passar seus ensinamentos usavam imagens. *O livro do esplendor*, citado por J. J. Carvalho revela, ai de mim se revelo, e ai de mim se não revelo! Se digo o que sei, os maus aprenderão a cultuar seu Mestre; se não digo, os companheiros continuarão ignorantes da verdadeira sabedoria. Creio que as pranchas alquímicas nunca foram tão

bem reproduzidas no mundo como nesta edição. Ao fazer seus comentários, J. J. Carvalho compara-os com outras interpretações de estudiosos. Sua interpretação da primeira prancha do *Mutus liber* é brilhante. A primeira prancha dá a visão alquímica da Bíblia sobre a escada de Jacó... e sonhou: eis posta na Terra uma escada cujo topo atingia o céu; e os anjos de Deus subiam e desciam por ela. É um livro imprescindível para os interessados ou não por anjos e outros assuntos herméticos. Corra para comprar porque é um dos livros mais belos e mais inteligentes editados no Brasil este ano.

**7** César Pernetta lecionou na Faculdade Nacional de Medicina e foi um dos grandes pediatras brasileiros. Poucos anos [antes] de sua morte, em 1992, publica *Paracelso*, biografia do misterioso médico e alquimista. César Pernetta traça um retrato realista da interação da medicina e a alquimia. Mostra a relação entre médicos e o Poder no final da Idade Média. E sintetiza brilhantemente as ideias, teorias e textos de Paracelso. Inclusive o texto de Paracelso sobre outro assunto, hoje na moda esotérica: os gnomos. É um livro indispensável para quem quer entender por que, em certas épocas, o interesse pelo esotérico reaparece.

100 anos em  
**100 filmes**

• 5 de outubro de 1995 •

# A paixão de Joana d'Arc<sup>56</sup>

(1928)

Parece uma incongruência, em *A paixão de Joana d'Arc*, feito nos estertores do cinema mudo, o cinema descobre o silêncio. Nas tomadas iniciais, Dreyer mostra o processo original de Joana d'Arc, com as perguntas, respostas e a condenação. O filme seguirá fielmente o texto do processo. No entanto, os letreiros são poucos, tudo é dito pela imagem. Há uma estilização exacerbante nos cenários e figurinos. A precisa geometria das enquadrações leva o espectador a olhar para onde o diretor quer que ele olhe. Os planos são quase sempre fechados, concentrando cruelmente a ação. A câmera se movimenta agilmente até o ponto de interesse, sem deixar de marcar aquilo que deve ser visto no seu caminho. O contraste do preto e do branco na fotografia gera uma tensão constante. Ao entrar na sala de tortura, Joana d'Arc vê a negra forma cruel dos instrumentos de tortura. Sobre as paredes brancas sem sombras, se destaca a figura ameaçadora dos padres inquisidores em suas vestes negras. A câmera preparou tudo para detalhar o silêncio angustiante de Joana d'Arc em busca de respostas para a agressividade das perguntas dos inquisidores. Ou para registrar seu medo silencioso, ou mesmo seu quieto indagar do porquê dela estar ali naquele mundo, que não é o seu. Descoberto o poder do silêncio, o cinema está pronto para começar a falar.

A PAIXÃO de Joana d'Arc (*La passion de Jeanne d'Arc*). [Filme] Direção de Carl Theodor Dreyer. Roteiro de Carl Theodor Dreyer e Joseph Delteil. Fotografia de Rudolph Maté. Cenário de Hermann Warm. Figurino de Jean e Valentine Hugo. Elenco: [Renée Jeanne] Falconetti (Joana), [Eugène] Silvain, André Berley, Michel Simon, Antonin Artaud, Maurice Schultz, Jean Aymé. França, 1928 (110 min), P&B, mudo.

<sup>56</sup> XAVIER, Valêncio. A paixão de Joana d'Arc – 1928. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 5 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# O triunfo da vontade<sup>57</sup>

(1935)

Aparece na tela o letreiro, *O triunfo da vontade*, e fica durante dois minutos, tendo ao fundo uma gloriosa marcha militar. Como para provocar uma espécie de transe na plateia, preparando-a para aceitar o que ia ver: um documento sobre o congresso do Partido Nazista em 1934, produzido sob as ordens do *Führer*. O Congresso foi organizado conjuntamente com o filme, tal como se faz hoje para transmissão de certos eventos pela tevê. Cerca de 50 cinegrafistas usando patins, ou em carrinhos, postados nas torres do estádio com elevadores especialmente construídos para movimentar as câmeras. Tudo para forjar um “documento autêntico”. Na primeira cena, Hitler desce dos céus – num avião – como um deus. Quando discursa raivoso, a contraluz do refletor arma um halo em sua cabeça, como um santo. As imagens do estádio são armadas com sinistra simetria para marcar a multidão submissa à vontade do *Führer*. Como no seu filme da Olimpíada de 1936, Leni Riefenstahl explora o erotismo, aqui na cena dos soldados se banhando. Os mesmos soldados que, sob as ordens de Hitler, iriam matar e morrer aos milhões, na mais insana das guerras. Completada a montagem, foram feitas 2.000 cópias, entregues no mesmo dia para exibição obrigatória em todos os cinemas da Alemanha Nazista. Como um sucedâneo para a televisão que ainda não existia.

O TRIUNFO da vontade (*Triumph des willens*). [Documentário] Direção, concepção e montagem de Leni Riefenstahl. Direção de fotografia de Sepp Allgeier. Alemanha, 1935 (110 min), P&B, son. Premiado no Festival de Veneza. Durante a guerra sua exibição foi proibida nos países Aliados. Hoje, um clássico do cinema, é exibido na tevê dos EUA, e está disponível em vídeo.

---

<sup>57</sup> XAVIER, Valêncio. O triunfo da vontade – 1935. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 5 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# Napoleão<sup>58</sup>

(1927)

*Napoleão* leva o subtítulo *Visto e entendido por Abel Gance*. Para traçar sua visão de Napoleão, Abel Gance parte para o exagero na imagem. Fixa a câmera no peito de um tenor para dar sua visão, e emoção, dos deputados da Convenção ouvindo-o cantar a *Marselhesa*. A câmera montada num cavalo para dar a visão do galope. Na cena de Napoleão menino na batalha das bolas de neve, minicâmeras são jogadas para dar o ponto de vista das bolas. Na cena da Batalha de Toulon, minicâmeras, dentro de bolas de futebol, são disparadas como petardos. O exagero máximo é na cena final do exército napoleônico marchando para a campanha da Itália. A tela é dividida em três partes, com três filmes diferentes projetados. Três projetores sincronizados mostravam a grandiosidade dos exércitos em marcha, dando a visão que hoje temos com o *Cinemascope*. Em dado momento, a imagem central muda, vemos o exército marchando nas duas telas ao lado, e outra imagem no centro. Na época não havia cinemas aparelhados para fazer as projeções. Nem o público estava preparado para esse bombardeio de imagens, e *Napoleão* foi distribuído em versão normal. Em 1981, Francis Ford Coppola restaura as cópias originais, e *Napoleão* pode ser visto na sua concepção original. Perdida a música de acompanhamento de Arthur Honegger, foi substituída pela do pai de Coppola.

NAPOLEÃO (*Napoléon vu et entendu par Abel Gance*). [Filme] Direção e roteiro de Abel Gance. Música de Arthur Honegger; na versão atual Carmine Coppola. Elenco: Albert Dieudonné (Napoleão), Gina Manès (Josefina), Philippe Hériat, Antonin Artaud, Edmond Van Daële, Abel Gance, [Alexandre] Koubitzky. França, 1927 (235 min), P&B, mudo. Versão restaurada disponível em vídeo.

---

<sup>58</sup> XAVIER, Valêncio. Napoleão – 1927. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 5 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# Aleluia<sup>59</sup>

(1929)

Nos começos do cinema falado, a câmera imobilizada e seus operadores tinham de ficar no estúdio trancados numa cabine com visor, para o microfone não captar seu barulho. Em *Aleluia*, King Vidor leva a câmera para os cenários naturais no sul dos EUA, onde se desenrola a história. E não há brancos no elenco, só negros, a maioria não profissionais. Zeke, pequeno plantador de algodão, é seduzido por uma prostituta, (Chick), que o explora. Numa briga, seu irmão é morto. Sentindo-se culpado, Zeke torna-se pastor. Atrai os pobres com suas preces cantadas. Quando Chick fogia com seu amante, Zeke mata os dois. Cumprida a pena, volta para sua terra e sua noiva. Nesses começos do sonoro, os filmes abusavam dos diálogos, mas King Vidor magistralmente cria com o som. Usa diálogos curtos, entremeados com som ambiente. Durante o sermão de Zeke vê-se somente o rosto de Chick, entrando num transe mais erótico do que religioso. O uso da música nas liturgias cria todo um ambiente entre alucinado e sensual. Voltando da prisão para casa, Zeke canta alegre, as cenas vão mudando: em cima de um trem, no barco, na estrada, numa descontinuidade de tempo/espaco unida por seu canto. Na perseguição no pântano usa o silêncio cortado por pios de aves e as pisadas no barro para dar um clima de suspense. Com *Aleluia*, o cinema aprendeu a falar... e cantar.

ALELUIA (*Hallelujah*). [Filme] Direção e argumento de King Vidor. Roteiro de Wanda Tuchock. Fotografia de Gordon Avil. Música de Irving Berlin e música folclórica de negros americanos. Cenário de Cedric Gibbons. Elenco: Daniel L. Haynes (Zeke), Nina Mae Mckinney (Chick), William Fountaine (amante de Chick), Fanny Belle DeKnight, Harry Gray. USA, 1929 (109 min), P&B, son.

---

<sup>59</sup> XAVIER, Valêncio. Aleluia – 1929. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 5 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# Now!<sup>60</sup>

(1965)

Com *Now!*, Santiago Álvarez inventou o *clip* musical, antes que a televisão inventasse. Aos quarenta e poucos anos, Santiago Álvarez, sem nenhuma experiência anterior, liga-se ao ICAIC – Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica – e em pouco tempo torna-se um dos grandes documentaristas contemporâneos. Seus filmes são premiados em vários festivais internacionais. Em *Ciclón*, documentário sobre um furacão que devastou uma região de Cuba, usa de uma construção de mestre. Aproveita um filme de propaganda já existente, que mostra a fartura da produção agrícola atingida. Só então entram as cenas da devastação e mortes causadas pelo furacão. Assim o espectador vê a dimensão da tragédia; *Now!* também parte de uma ideia bastante simples. Uma animação de fotos e trechos de filmes mostrando o preconceito e perseguições contra o negro nos Estados Unidos. O fundo musical é a grande cantora negra americana, Lena Horne, cantando *Now!*, uma versão jazzística da música judia *Hava Nagila*, de grande sucesso na época. A letra modificada e a emoção de Lena a cantar tornam *Now!* (*Agora!*) uma vigorosa canção de protesto. As imagens de linchamentos, agressões e ofensas aos negros se aceleram, acompanhando o ritmo da música. Eficaz filme político, *Now!* deu a receita para o *videoclip* da tevê.

NOW! [Filme] Direção, concepção e montagem de Santiago Álvarez. Equipe técnica do Centro de Animação do ICAIC. Cuba, 1965 (4 min), P&B, son. Entre as obras de Santiago Álvarez estão *7 Primaveras*, uma poética homenagem aos 70 anos do Ho-Chi-Min; e *Morir por la patria es vivir* sobre a tentativa de invasão de Cuba por mercenários.

---

<sup>60</sup> XAVIER, Valêncio. *Now!* – 1965. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 5 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# TV Dante<sup>61</sup>

(1990)

Não é filme, é vídeo. Compensarei acrescentando outro filme para completar os 100. Versão para tevê de Peter Greenaway e Tom Phillips dos oito cantos do “Inferno”, da *Divina comédia* de Dante Alighieri. A imagem está em constante transformação e movimento. O busto de Dante aparece e se transforma no ator. Virgílio aparece como uma máscara mortuária e se transforma no ator. A tela da tevê é ocupada por várias imagens ao mesmo tempo. Imagens transformadas por todos os efeitos possíveis de obter com os recursos da computação gráfica. As imagens são sobrepostas, divididas ou multiplicadas. Às vezes, vemos mais de trinta imagens ao mesmo tempo, em constante movimento. Como notas ao pé de páginas, as falas dos atores são comentadas por especialistas – literatos, historiadores, teólogos, astrônomos, psicólogos, zoólogos, etc. Vemos suas imagens sobrepostas a outras. A fonte das imagens é variada: tomografias computadorizadas, filmes de arquivo (documentais ou ficção), fotos, etc., ou imagens gravadas especialmente para o vídeo. A cor também é constantemente transformada. Vários sons se ouvem ao mesmo tempo, unindo ou separando as imagens. O resultado é uma obra-prima do... eu ia dizer cinema. Mas o que é o cinema hoje? Não será o que o vídeo, o computador e o som digitais estão fazendo ele vir a ser?

TV Dante. [Vídeo] Realização de Peter Greenaway e Tom Phillips. Produção de Channel 4 Television. Equipe técnica: Channel 4. Edição de John Wilson. Elenco: Bob Peck (Dante), John Gielgud (Virgílio), Joanne Whalley (Beatriz). Entre os depoentes estão David Attenborough, Ian Armstrong e Jim Bolton. Inglaterra, 1990 (80 min em 8 episódios de 10 min), color., son.

---

<sup>61</sup> XAVIER, Valêncio. TV Dante – 1990. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 5 out. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
**100 filmes**

• 9 de outubro de 1995 •

## Livros<sup>62</sup>

Essa paginona é só para ser lida por crianças. A página lá dentro, a 3, também. Adultos não devem. A não ser que gostem de gente miúda. É sobre livros, um bom presente. Nesta página tem só livros interativos. Sabe lá o que é isso? São livros que você pode e deve brincar com eles. Olha lá em cima a raposa lendo. No livro você é que mexe com a cabeça dela fazendo ela se enfiar no livro que lê. O livro é *Dona Loba*, de Shen Roddie e do Korky Paul. Tem coisas na *Dona Loba* que ficam em 3ª dimensão quando você abre as páginas. Este e todos os outros livros daqui têm nas Livrarias Curitiba e na do Chaim.

As letras título LIVRO são tiradas do livro *Lição de coisas* do cuca legal, Darcy Ribeiro, ilustrado a cores pelo grande Ziraldo. O *Lição de coisas* ensina um monte de coisas sobre o mundo, sobre nós e sobre a vida numa maneira muito bonita e divertida. Lendo você pensa e aprende. Isso também é interagir. Entendeu? Leia o livro que você entende.

Lá em cima do lado direito tem um envelope, você abre, tira um cartão colorido que você lê porque faz parte do livro. O livro é *Agenda de Sabine*, do Nick Bantock. Uma continuação do *Griffin & Sabine*, tão bonito e tão bom quanto esta *Agenda*. Você abrindo envelopes, lendo o que tem dentro, pondo de volta outra vez, seguindo a leitura e vendo, examinando as belas ilustrações você também está interagindo. É quase, quase eu disse, como se você estivesse escrevendo, ou pelo menos participando do livro. Isso é interação.

Desculpe se estou chato, mas quero que você interaja nesta página. Falar nisso, depois que ler, recorte as figuras e o texto e monte do jeito que você achar melhor. É interação e diversão.

---

<sup>62</sup> XAVIER, Valêncio. Livros. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 9 out. 1995. Caderno G, p. 1.

O outro livro desta página é do Ziraldo, o mesmo do *Menino maluquinho* que também é personagem deste. Esse é interação pura, o nome já diz: *Onde estão os erros?* Repare bem no título. Reparou? Não vou dizer mais nada, mas repare bem no título e leia, veja, o livro que é muito do bom. A baita ilustração aqui embaixo. Tem o quarto do Menino Maluquinho visto do jeito certo e visto pelo Espelho Maluco, de cabeça para baixo. Mas cinco coisas continuam de cabeça para cima. Você que tem de descobrir quais são. Isso é interação.

Achou? Então vá para a página 3 que tem mais bons livros para você.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Nesse caso, ao verificar-se a página 3 não foi encontrada a lista de livros nem outro texto de Valêncio Xavier. (N.O.)

100 anos em  
**100 filmes**

• 12 de outubro de 1995 •

## HQ & Cine<sup>64</sup>

Se não foi a primeira HQ a ser filmada, foi das primeiras *Dream of a Rarebit Fiend* (1903), de Edwin S. Porter. Baseada na HQ de Windsor McCay, por coincidência autor do primeiro desenho animado na América, *Gertie o Dinossauro* (1910 [1914]).

A primeira HQ a ganhar um Oscar foi *Skippy*, de Percy Crosby. Norman Taurog ganhou Oscar de melhor diretor por *Skippy* (1931).

Já com Mickey Mouse e os demais “atores” de Walt Disney aconteceu o contrário. Do filme passaram para os quadrinhos. Muitos outros artistas seguiram a moda: do Gordo e o Magro a Woody Allen.

Em geral, as HQ viraram filmes classe B, preto e branco, na maioria das vezes seriados. Formidável foi o seriado *Dick Tracy* com Ralph Byrd, que era a cara do próprio.

Meio exceção foi *Tarzan*, virou superprodução da Metro com o então campeão de natação Johnny Weissmuller.

Mas a entrada de gala das HQs no cinema foi com *Príncipe valente* de Hal Foster.

Feito a cores em tela larga, no recém-inaugurado *Cinemascope*. Estrelado por um galã de sucesso na época, Robert Wagner, roteirizado por Dudley Nichols, o favorito de John Ford, e dirigido pelo mestre Henry Hathaway.

Estava aberto o caminho para a virada dos anos [19]60. A erótica psicodélica *Barbarella* ([19]68), de Roger Vadim com Jane Fonda, e a pop *Modesty Blaise* (1966), de Joseph Losey com Monica Vitti, acompanharam a revolução visual daqueles anos.

---

<sup>64</sup> XAVIER, Valêncio. HQ & CINE. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 12 out. 1995. Caderno G, p. 5.

A televisão ajuda na virada. Em 1966, Leslie Martinson, vindo da tevê, realiza *Batman*, com Adam West e Burt Ward fazendo o casal central, Batman e Robin. Acrescenta no filme as imagens dos sons onomatopaicos das HQs, e a Mulher Gato, o Coringa e o Pinguim ficaram iguais/melhores que os criados por Bob Kane. Era cinema e era HQ. O que veio depois era o depois.

Azarado foi o *Spirit*. Teve uma vagabundérrima versão cinematográfica. A montagem teatral do curitibano Edson Bueno, *New York por Will Eisner*, era mais cinematográfica e “históriaemquadrinhográfica” de que muito filme metido que anda por aí.

# Cinejornais nazistas<sup>65</sup>

(1944/45)

Certamente o século XX ficará lembrado como o século das guerras. Duas guerras mundiais e umas tantas outras localizadas. E mais a bomba atômica. No momento que escrevo, algum tipo de guerra está acontecendo em alguma parte do mundo. Os cinejornais eram eficaz arma de propaganda. Serviam para mostrar que tudo ia bem, e que o inimigo estava sendo derrotado. Em julho de 1944, um grupo de altos oficiais do exército alemão prepara um atentado contra Hitler. A bomba colocada numa pasta explode, mas Hitler escapa com ferimentos leves. Alguns líderes do complô suicidam-se, outros são executados. Um cinejornal nazista mostra um “tribunal” nazista “julgando” um dos conspiradores, o marechal de campo Von Witzleben. Com roupa civil, humilhado, segurando as calças para não caírem, ouve o “juiz” gritar: “seu velho sujo, por que continua brincando com suas calças?”. A execução do marechal também foi mostrada em cinejornal. Em abril de 1945, pouco antes dos russos tomarem Berlim, um cinejornal mostra Hitler inspecionando um grupo de soldados. São meninos fardados, alguns feridos, catados às pressas para defender a Alemanha do inexorável avanço do exército soviético. Feitos para mostrar que tudo ia bem, vistos agora esses cinejornais dizem mais dos horrores da guerra e da barbárie do nazismo que mil lágrimas.

Trechos destes e outros cinejornais estão nos filmes *O fascismo sem máscara* (URSS – 1965) de Mikhail Romm, *Mein Kampf* (Suécia – 1960 [1961]) de Erwin Leiser e *Ascensão e queda do Terceiro Reich* (USA – 1966 [1968]), de Mel Stuart, baseado no livro de William L. Shirer. Trechos de *O triunfo da vontade* [Alemanha, 1935, direção de Leni Riefenstahl] também são usados nesses filmes de montagem.

---

<sup>65</sup> XAVIER, Valêncio. Cinejornais nazistas – 1944/45. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 12 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# Le chagrin et la pitié<sup>66</sup>

(1971)

Nos anos [19]60, desenvolveram-se câmeras e gravadores de som portáteis. Entrevistas e depoimentos podiam ser filmados com qualidade, o som já sincronizado com o material filmado. Algumas câmeras gravavam o som diretamente no próprio filme, tal como hoje acontece com a câmera de vídeo. Isso permitiu o surgimento do chamado cinema-verdade. *Le chagrin et la pitié* registra a ocupação da França pelos nazistas, na Segunda Guerra Mundial. Fixa-se na cidade de Clermont-Ferrand. Parte do depoimento do então próspero burguês alemão, Helmuth Tausend, tomado em 1969 durante o casamento de sua filha. Ele fala sobre sua atuação como oficial-chefe das forças de ocupação nazistas em Clermont-Ferrand, entre 1942/44. Entrecruzam-se os depoimentos de membros da resistência, colaboracionistas, indiferentes, políticos, judeus, comunistas, católicos, enfim, todos os protagonistas daqueles anos negros. Cada um procurando dizer a sua verdade. Os depoimentos são intercalados com cinejornais, filmes, documentos, discursos, canções e fotos da época. Todas as vozes e imagens são ouvidas e mostradas. O farmacêutico francês, Marcel Verdier, diz: “meus sentimentos mais frequentes naqueles anos foram a mágoa e a piedade”. Com *Le chagrin et la pitié*, o cinema descobriu uma nova maneira de escrever a História.

A MÁGOA e a piedade (*Le chagrin et la pitié*). [Filme] Direção de Marcel Ophüls. Roteiro e entrevistas de Marcel Ophüls e André Harris. Fotografia de Jean Gazit, Jürgen Thiene. Montagem de Claude Vajda. Som de Bernard Migy. Canções de Maurice Chevalier. Suíça, 1971 (4 h 16 min), P&B, son. Produzido para a Televisão Recontre em 16 mm, foi ampliado para 35 mm para exibição comercial.

<sup>66</sup> XAVIER, Valêncio. *Le chagrin et la pitié* – 1971. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 12 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# M\*A\*S\*H<sup>67</sup>

(1970)

A primeira comédia de Robert Altman é uma gozação total. Com o exército, o militarismo, a religião, o sexo, a mulher e a própria produtora do filme, a 20<sup>th</sup> Century Fox. Na Guerra da Coreia, três competentes cirurgiões civis, Hawkeye, Duke e Trapper, são convocados. Enquanto conversam baboseiras, operam as vítimas de combate, num MASH (hospital móvel), perto do *front*. O major Burns, incompetente cirurgião militar, justifica a morte de um paciente seu *pela vontade de Deus*. Quando a enfermeira O'Houlihan chega, o casado major Burns tem um caso com ela. Os dois cirurgiões colocam um microfone na barraca e transmitem a cena de amor pelos alto-falantes do campo. Por isso, o major tem um ataque nervoso e é internado com camisa de força. E a enfermeira passa a ser apelidada de Lábios Quentes. O dentista-garanhão sente-se impotente e quer suicidar-se. Os três lhe oferecem um arremedo da Última Ceia, de sobremesa uma “pílula de suicídio”. Uma enfermeira entra no caixão para que ele recobre a virilidade. O capelão benze os *jeeps* da tropa. Os cirurgiões são levados a Tóquio para operar o filho de um senador. Um general inspeciona o campo, mas preocupa-se em organizar uma partida de *soccer*. O time do M\*A\*S\*H trapaceia e ganha o jogo. Grande sucesso, o filme vira série de tevê, também de sucesso. A vitória do humor contra a guerra.

M\*A\*S\*H (*Idem*). [Filme] Direção de Robert Altman. Roteiro de Ring Lardner Júnior, de uma novela de Richard Hooker. Fotografia de Harold [E.] Stine. Música de Johnny Mandel. Canção: “*Suicídio sem dor*” de J. M. [Johnny Mandel – letra] e Mike Altman [música]. Elenco: Donald Sutherland, Elliott Gould, Tom Skerritt, Sally Kellerman. USA, 1970 (116 min), color., son. Prêmio de Melhor Filme no Festival de Cannes. Disponível em vídeo.

---

<sup>67</sup> XAVIER, Valêncio. M\*A\*S\*H – 1970. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 12 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# A batalha de San Pietro<sup>68</sup>

(1945)

Os exércitos produziam seus próprios filmes para treinamento, ou para registro de combates. Convocado, John Huston dirige *A batalha de San Pietro* sobre a reconquista de uma pequena aldeia italiana, durante a campanha da Itália. Até certo ponto, o filme segue os padrões exigidos pelo gênero: mapas animados mostrando o deslocamento das tropas, etc. Mas John Huston acrescenta o lado humano em sua visão da batalha, onde morreram mais de 1.000 soldados americanos. Mostra o povo italiano e as mortes em combate, sempre escondidas nesse tipo de documentário. O exército americano mandou cortar a cena onde se viam os corpos dos mortos sendo ensacados, e a narração que dizia: “a vida desses homens era preciosa, preciosa para sua pátria, para seus entes queridos e para eles mesmos”. Terminada a batalha vê-se a população de San Pietro surgir de buracos no chão. Homens, mulheres, velhos e crianças. A imagem das crianças famintas, aterrorizadas, abatidas em meio aos destroços diz tudo sobre o horror da guerra. A narração dizia que “o objetivo da batalha não foi a libertação desse povo...”. Isso também foi cortado pelo exército e colocada uma música coral grandiosa no lugar. De 50 minutos, foi cortado para 30 e liberado somente no final da guerra. *A batalha de San Pietro* é, talvez, o melhor retrato dos horrores da guerra.

A BATALHA de San Pietro (*The battle of San Pietro*). [Filme] Direção, roteiro e narração de John Huston. Produção de Army Pictorial Service. Fotografia de Cap. Jules Buck e cinegrafistas do U. S. Signal Corps. USA, 1945 (32 min), P&B, son. Para o exército, Huston dirigiu também *Let there be light*, sobre o tratamento de soldados vítimas de distúrbios neuropsicológicos. Também foi censurado.

---

<sup>68</sup> XAVIER, Valêncio. A batalha de San Pietro – 1945. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 12 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# Corações e mentes<sup>69</sup>

(1974)

Diariamente, os telejornais mostravam os filmes da guerra vindos via satélite do Vietnã. Pela primeira vez na história, o mundo podia acompanhar uma guerra, quase no momento em que ela acontecia... As imagens reais de sua juventude morrendo no Vietnã, muito ajudaram o povo americano a mudar de opinião sobre aquela guerra. De “patriótica” passou a ser vista como desnecessária, ceifadora de vidas americanas. Que o inimigo não estava só lá no Vietnã, mas também em casa. Cruzando imagens de cine(tele)jornais com imagens filmadas especialmente, *Corações e mentes* mostra os soldados no Vietnã, em batalha ou em licença – como na cena com as prostitutas de Saigon. Cenas de aleijados veteranos contra a guerra e veteranos glorificando-a, os movimentos nos EUA pró e contra a guerra. A cena do oficial vietnamita assassinando um suposto guerrilheiro *vietcong* frente às câmeras chocou o mundo. A cena-chave é a do general Westmoreland, comandante das tropas americanas no Vietnã, dizendo que o oriental não sente a morte como nós sentimos. Esta cena é cruzada com a do menino vietnamita chorando e tentando se jogar no túmulo de seu pai *vietcong*, morto pelos soldados americanos. *Corações e mentes* é um grandioso painel humano dos acontecimentos daqueles anos que mudaram a face dos Estados Unidos – e do mundo.

CORAÇÕES e mentes (*Hearts and minds*). [Documentário] Direção de Peter Davis. Fotografia de Richard Pearce. Produção de Peter Davis e Richard Pearce. Montagem de Lize Klingman, Susan Martim. Som de Tom Cohen. Pesquisa de Brent Jones. Material de arquivo: filmes de noticiários e filmes de ficção. USA, 1974 (110 min), color. e P&B, son. Oscar de Melhor Documentário de longa-metragem.

---

<sup>69</sup> XAVIER, Valêncio. Corações e mentes – 1974. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 12 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# Apocalypse now<sup>70</sup>

(1979)

Lendo as declarações de Coppola, e a propaganda do filme, tem-se a impressão que *Apocalypse now* é antimilitarista e antibelicista. Será? O personagem Coronel Kilgore é visto pelas declarações do diretor e pela propaganda como um maluco belicista. No filme ele é visto como um general competente e preocupado com seus homens. A famosa cena em que ele manda bombardear uma aldeia vietnamita, enquanto um soldado surfa, é alardeada como mostra do antibelicismo. Pela narrativa do filme, a coisa é outra: Kilgore estava tirando o medo do soldado, porque medroso ele seria presa fácil do inimigo. Na lógica do filme, o bombardeamento da aldeia tem justificativa: o inimigo *vietcong* nunca é visto (pode estar oculto em qualquer lugar, a qualquer hora). O único *vietcong* visto no filme é uma guerrilheira disfarçada em enfermeira que atira uma granada no helicóptero que transportava soldados feridos para o hospital. Kurtz (Marlon Brando) justifica seus atos brutais dizendo que ficara assim depois que os *vietcongs* cortaram os braços dos meninos que os americanos vacinaram contra a pólio. Visão que não existe no romance anticolonialista de Conrad, no qual o filme é baseado. Me parece que a única visão crítica no Brasil foi a de Glauber Rocha no *JB [Jornal do Brasil]*. Ele viu *Apocalypse now* como filme belicista, colonialista e racista. Será?

APOCALYPSE now (*Idem*). [Filme]. Direção de Francis Ford Coppola. Roteiro de Francis Ford Coppola e John Milius, da novela *Coração das trevas*, de Joseph Conrad. Fotografia de Vittorio Storaro. Música de Carmine Coppola, Francis Ford Coppola e Richard Wagner. Elenco: Marlon Brando, Robert Duvall, Martin Sheen, Dennis Hopper, Fredric Forrest. USA, 1979 (153 min), color., son. Disponível em vídeo.

---

<sup>70</sup> XAVIER, Valêncio. *Apocalypse now – 1979*. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 12 out. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
**100 filmes**

• 16 de outubro de 1995 •

## Livros Brasil<sup>71</sup>

Livros à mão editados por governos estaduais, empossados no começo do ano, como o nosso, com todos os problemas que governos recém-empossados encontram.

Começamos por Minas Gerais. E começa pela segunda edição do número 16 da revista/livro *Barroco*, 528 páginas. Editada pela Fundação João Pinheiro, da Secretaria de Estado do Planejamento e Coordenação Geral. A editoração desta e outras aqui citadas é de Eleonora Santa Rosa. *Barroco* nº 16 faz cuidadoso levantamento dos monumentos históricos e artísticos do circuito do diamante em Minas Gerais. Texto e fotos excelentes, *Barroco* deveria servir de exemplo e incentivar publicações congêneres em outros estados.

Mas a Fundação João Pinheiro não para por aí. Na segunda-feira passada lançou, com a Editora da UFMG, a segunda e necessária edição de *Itinerário da imprensa de Belo Horizonte, 1895-1954*, de Joaquim Nabuco Linhares. Com estudo crítico de Maria Céres Pimenta S. Castro. Uma obra importante para o estudo da imprensa em Minas Gerais (e no Brasil).

Marcantes também são as reedições de *Discurso histórico e político sobre a sublevação que nas Minas houve no Ano de 1720*, de autor anônimo. *Breve descrição geográfica, física e política da Capitania de Minas Gerais*, de Diogo de Vasconcelos. E *Memórias sobre a Capitania das Minas Gerais: seu território, clima e produções metálicas*, de José Vieira Couto. A transcrição e pesquisa histórica desses livros são acompanhadas de estudos críticos por pessoas gabaritadas. Um exemplo a ser seguido por órgãos culturais brasileiros.

---

<sup>71</sup> XAVIER, Valêncio. Livros Brasil. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 16 out. 1995. Caderno G, p. 1.

A correspondência para informações sobre esses livros deve ser enviada à Fundação João Pinheiro, a/c de Eleonora Santa Rosa, diretora do Centro de Estudos Históricos e Culturais, Alameda das Acácias, 70. CEP 31275-150 – Belo Horizonte, Minas Gerais. Fone: (031) 448-9722. Fax: (031) 448-9697.

O *Suplemento Literário de Minas Gerais* marcou época no Brasil. Este ano voltou a ser editado pela Secretaria de Cultura, sob a mais do que competente editoração do poeta Carlos Ávila. É voltado para o novo. O novo na literatura e arte brasileira estão presentes no *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Estudos históricos sobre a literatura e arte mineira ocupam as páginas centrais. A programação visual é do sempre renovador Guilherme Mansur. Hoje está sendo lançado o sexto número deste ano da nova fase do *Suplemento*. É dedicado à Imagem, em razão do Fórum BHZVÍDEO que começa amanhã em Belo Horizonte. O BHZVÍDEO é uma bienal internacional de vídeo que reúne *videomarkers* do Brasil e exterior para mostrar e discutir seus trabalhos. O *Suplemento Literário de Minas Gerais* nº 6 traz um poema inédito de Glauber Rocha, o estudo *A reinvenção do Cinema* de Arlindo Machado, textos de cineastas como Arthur Omar. Os 100 anos da imagem em movimento não estão passando em brancas nuvens em Minas Gerais. Para correspondência e enviar textos para possível publicação: Av. João Pinheiro, 342, Anexo – CEP 30130-180. Belo Horizonte – MG. Fones: (031) 226-6872 e 271-1354 ramal 110.

As publicações deste ano da Fundação Franklin Cascaes, órgão de cultura do município de Florianópolis [SC], são muitas e variadas. *Vozes da Lagoa*, de Elaine Borges e Bebel Orofino Schaefer é talvez o mais importante livro de história oral editado no Brasil este ano, e certamente o mais belo. Gente da Lagoa da Conceição conta sua vida de outros tempos. A beleza dessas vozes é complementada pela beleza das fotos de Suzete Sandin e desenhos de Leopoldo Augusto Cabrera Zúñiga (Polo), e também pela programação visual de Luiz Acacio de Souza.

Três cadernos de cultura e educação já foram lançados este ano: *Florianópolis: uma síntese histórica*, de vários autores. *A dança cênica em Florianópolis*, de Sandra Meyer Nunes. E *Roteiro das manifestações culturais do município de Florianópolis*, de vários autores. Destinadas a divulgar a cultura florianopolitana essas publicações seguem a qualidade das outras da Fundação Franklin Cascaes. Seu superintendente, o grande escritor Salim Miguel, sabe muito bem o que faz, e faz muito bem.

O mais recente número de *Folha de Cultura* da Fundação Franklin Cascaes fala dos quatro filmes curta-metragem e de um longa produzidos com a lei de incentivo à produção cinematográfica da Prefeitura de Florianópolis. Uma lei bastante eficiente, os recursos são obtidos com um imposto substituindo o ISS [Imposto Sobre Serviços de qualquer natureza] dos cinemas, e recursos de outras fontes arrecadados pela prefeitura. Com essa verba foi possível fazer cursos, comprar equipamentos e financiar as cinco produções citadas.

O próximo número da *Folha de Cultura* será dedicado ao 3º Festival Nacional de Teatro Isnard Azevedo de Florianópolis, a começar no final de outubro. O Festival reúne representantes do Brasil, Chile, Uruguai e Argentina. E será uma espécie de preparatório de *A Ilha em Buenos Aires* a acontecer em novembro em Buenos Aires. Peças, filmes, vídeos e um livro em edição bilíngue de escritores de Florianópolis serão apresentados em *A Ilha em Bueno Aires*.

Santa Catarina já entrou no Mercosul da cultura. E nós?

Para se informar sobre as publicações escrever para: Salim Miguel, superintendente da Fundação Franklin Cascaes – Rua Tenente Silveira, 293 – 2º andar – CEP 88010-301 – Florianópolis – SC. Fone/Fax: (048) 224-6498.

100 anos em  
**100 filmes**

• 19 de outubro de 1995 •

# A terra<sup>72</sup>

(1930)

A obra-prima do cinema soviético. Numa forma narrativa avançada, mesmo hoje, a poesia do Dovjenko sobrepuja o doutrinal esquematismo cerebral de Eisenstein, Kulechov e Pudovkin. Numa aldeia da Ucrânia, os *culakes* (proprietários de terra) vão contra a compra de um trator pelos camponeses das fazendas coletivas (colcozes) e assassinam seu líder, Vassili [Zaitsev]. O filme abre com a cena do velho avô de Vassili morrendo. Ele promete contar a um amigo onde irá depois de morto, se para o céu ou inferno, e morre feliz entre as macieiras – não sem antes comer uma maçã. O trator esperado falha por falta d'água, Vassili urina no radiador e o trator chega, para desespero dos *culakes*. Vassili caminha preocupado pela estrada sob a luz do luar. Sentindo sua morte chegar, põe-se a dançar alegremente, e é alvejado. Ao saber da morte de seu amado, a noiva de Vassili arranca a roupa. No desespero atira-se nua pelas paredes da casa. Seu corpo nu sente falta do corpo vivo do noivo morto. O nu desespero da noiva de Vassili era entrecruzado com um parto, e os cantos e rezas dos camponeses no funeral. Nunca o cinema havia mostrado toda a beleza e a poesia do amor/desejo feminino. A censura estalinista cortou a cena: mulheres com desejo de sexo é algo inacreditável para os comunistas. Felizmente uma cópia completa foi achada em 1958 e *A terra* sobrevive.

A TERRA (*Zemila*). [Filme] Direção e roteiro de Alexander Petrovich Dovjenko. Produção de Vufku-Kino (Ucrânia). Fotografia de Daniel Demutski. Elenco: S. Svashenko (Vassili), E. Maximova (sua noiva), P. Massokha (o assassino de Vassili), S. Chkurat (o pai de Vassili), Y. Solntseva (sua filha), N. Nadenski, V. Mikhailov. URSS, 1930 (69 min), P&B, son.

---

<sup>72</sup> XAVIER, Valêncio. A terra – 1930. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 19 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# Metrópolis<sup>73</sup>

(1927)

O conflito em *Metrópolis* gira em torno de Maria Mulher e Maria Androide. O futuro: em Metrópolis, os ricos e inteligentes vivem em arranha-céus na superfície, com suas riquezas: carros, aviões e cabarés. Os proletários vivem e trabalham abaixo da terra. Filho de impiedoso banqueiro, o herói revolta-se e vai se juntar aos trabalhadores. Lá embaixo se apaixona pela Maria Mulher, que se dedica a pregar confusas mensagens cristãs aos trabalhadores. O banqueiro não gosta nada disso. Contrata um sinistro cientista para inventar alguma coisa que acabe com a festa. O cientista constrói um androide, igual e ao contrário da passiva e assexuada Maria Mulher. Maria Androide é ativa e sensual, devoradora de homens. Antes de virar Maria Androide, passa pela fase de robô metálico de um erotismo perturbador. Brigitte Helm virou diva *cult* do cinema. Maria Androide revolta os operários que quase destroem Metrópolis inteira. No último instante, depois de Maria Androide ser destruída, a Maria Mulher promove a paz entre capital e trabalho. Defronte da Catedral, o banqueiro aperta a mão do capataz dos trabalhadores. Essa confusa fábula de Fritz Lang, além de outras, deixa esta moral: mulher tem de ficar quietinha no seu lugar e não sair perturbando por aí. Historiadores afirmam que *Metrópolis* era dos filmes favoritos de Hitler: não é para menos.

METRÓPOLIS (*Idem*). [Filme]. Direção de Fritz Lang. Roteiro de Thea von Harbou. Fotografia de Karl Freund, Günther Rittau. Cenário de O. Hunter, E. Kettelhut, K. Vollbrecht. Elenco: Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Fröhlich. Alemanha, 1927 (120 min), P&B, mudo. *A versão* (1984) é parte colorizada e com música incidental (G. Moroder), tal como era apresentado na época. Disponível em vídeo.

---

<sup>73</sup> XAVIER, Valêncio. Metrópolis – 1927. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 19 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# A caixa de Pandora<sup>74</sup>

(1929)

No filme Louise Brooks interpreta uma mulher, uma prostituta sem dramas. Numa versão fílmica anterior da peça de Frank Wedekind, Asta Nielsen interpretou Lulu, a prostituta, como mandava/manda o figurino: a mulher deve sofrer, e pagar, pelo simples fato de ser prostituta. No lançamento, a versão de Pabst foi atacada pela crítica: “Louise Brooks não sabe interpretar, ela não sofre”. Todos esperam que a mulher sofra e pague pelo amor/desejo que inspire. Creio que em *A caixa de Pandora*, a obra-prima de Pabst, pela primeira vez uma mulher é mostrada por inteiro no cinema. Não a Eva responsável por termos perdido o Paraíso, não o que queremos que ela seja, mas o que ela é: uma mulher. Com seu estilo ágil, imagens funcionais, cortes precisos, Pabst leva o filme magistralmente. Há incesto e lesbianismo não existente nas outras versões. Não há truques. Lulu é construída por Louise Brooks com seu cabelo negro elmo brilhante adornando o rosto branco, as roupas que usa, sua maneira de ser, seu ser, uma mulher de verdade. O roteiro parece até ter sido escrito para ela. Na cena final, coberta pela neblina numa rua de Londres, Lulu em decadência é abordada por Jack, o Estripador, que irá matá-la. É a noite da véspera de Natal, ele diz não ter dinheiro para o amor pago dela. Ela responde: “não importa, eu gostei de você”.

A CAIXA de Pandora (*Pandora's box*). [Filme] Direção de G. W. Pabst. Roteiro de Ladislaus Vajda, baseado nas peças de Frank Wedekind, *Erdgeist* e *Die Büche der Pandora*. Fotografia de Günther Krampf. Elenco: Louise Brooks, Fritz Kroener, Francis Lederer. Alemanha, 1929 (131 min), P&B, mudo. Inteligente, Louise Brooks tornou-se, na velhice, ótima crítica de cinema.

---

<sup>74</sup> XAVIER, Valêncio. A caixa de Pandora – 1929. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 19 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# Êxtase<sup>75</sup>

(1933)

Antes de *Êxtase* o corpo nu e o desejo da mulher só eram mostrados em filmes pornográficos. A mulher, Eva, casa-se com um homem mais velho que ela. Na noite de núpcias, o marido entra no banheiro veste o pijama, põe uma touca, demoradamente escova os dentes e nada mais. A conselho do pai, Eva vai passar uma temporada na casa de campo. Banha-se bela nua no rio, vê os negros cavalos acasalarem-se com as éguas. Conhece um jovem engenheiro, Adão, responsável pela construção de uma represa. Não podendo mais conter sua sensualidade, Eva entrega-se a Adão, e preparam-se para fugirem juntos. Quando descobre que foi traído, o marido suicida-se. Para conter a censura, Machaty faz Eva abandonar Adão na cena final (Adão e Eva expulsos do Paraíso). Pouco adiantou. *Êxtase* foi proibido em vários países, inclusive por muito tempo no Brasil. *Êxtase* abusa de metáforas primárias – o defloramento de Eva é mostrado pelas pérolas de seu colar, que ela no momento do gozo arrebentou, rolando pelo chão. Mas apesar disso, sua beleza e ousadia persistem. O filme é todo narrado pela imagem, os diálogos praticamente inexistem. Hedy Lamarr, então com 16 anos mostra toda a sua beleza e sensualidade. Seu corpo nu identifica-se com a natureza que a enquadra. *Êxtase* é uma obra única do cinema e deve ser vista como tal.

ÊXTASE (*Ekstase*). [Filme] Direção de Gustav Machaty. Roteiro de Gustav Machaty, Frantisek Horký, Vitezslav Nezval. Fotografia de Jan Stalík. Música de Dr. Breece. Elenco: Hedy Kiesler (em Hollywood seu nome seria mudado para Hedy Lamarr), Aribert Mog (Adão), [Zvonimir] Rogoz (o marido), Leopold Kramer (o pai). Tchecoslováquia, 1933 (82 min), P&B, son. Disponível em vídeo.

---

<sup>75</sup> XAVIER, Valêncio. Êxtase – 1933. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 19 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# Blade Runner<sup>76</sup>

(1982)

Em *Blade Runner* os andróides tomam vida própria e amam, como os humanos. Los Angeles, ano 2817: o policial Deckard vai à cata de andróides que se rebelaram. Na briga final, o chefe dos rebeldes, em vez de matá-lo, salva-o e Deckard pode partir com a bela andróide, por quem se apaixonara. Na versão do diretor, Ridley Scott, não tem o final feliz, o par amoroso acaba mal, e revela-se que Deckard também era um andróide. Ao contrário das visões assépticas arquitetonicamente corretas que o cinema mostrara até então, *Blade Runner* mostra o futuro como o que tudo indica ele virá a ser. Superpovoada metrópole coberta pela noite constante, sempre tomada pela fina chuva ácida. A população falando uma mistura de inglês, japonês e espanhol. O moderno (ou pós) arquitetural só existe no arranha-céu da Corporação Tirel, fabricante de andróides. O visual que Ridley Scott criou em *Blade Runner* iniciou o “neon-realismo”, estilo imitado *ad nauseam* por um sem-número de filmes e vídeos, principalmente publicitários. Como no clássico romance de George Orwell, 1984, Ridley Scott usa da ficção científica para dar sua visão crítica do presente, futuro que está para vir. Como nos filmes de Alain Resnais, *Blade Runner* mostra a interdependência amor/memória. E que há diferenças entre o amor do homem e da mulher, sejam eles andróides ou não.

BLADE Runner – O caçador de andróides (*Blade Runner*). [Filme] Direção de Ridley Scott. Roteiro de Hampton Fancher, David Peoples baseado na novela de Philip K. Dick. Fotografia de Jordan Cronenweth. Música de Vangelis. Montagem de Terry Rawlinson. Elenco: Harrison Ford, Sean Young, Rutger Hauer, Daryl Hannah. USA, 1982 (118 min), color., son. As duas versões disponíveis em vídeo.

---

<sup>76</sup> XAVIER, Valêncio. Blade Runner – 1982. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 19 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# Adeus, minha concubina<sup>77</sup>

(1993)

No filme o menino Douzi é entregue por sua mãe a uma prostituta, para ser treinado a interpretar papéis femininos na Ópera de Pequim. Sua mãe faz isso porque: “o bordel não é lugar para um menino”. Corta um dedo do filho para que ele seja aceito. Há uma dubiedade na entrega, o filho é levado com chapéu e um lenço tapando-lhe a boca. Quando tirados revela Douzi penteado como uma menina e a boca com batom. Por quê? O menino segue o duro treinamento. Como os outros, é chicoteado nas nádegas nuas. Um mestre lhe diz: “se pensar como uma menina será aceito na companhia”. Cresce transformado num androide travestido. Junto ao colega Shitou no papel do Rei tornam-se ricos e famosos com a ópera *Adeus, minha concubina*. Shitou casa-se com a prostituta Juxian. Os dois atravessam um período conturbado na história da China. Na invasão japonesa representam para o inimigo. Na Revolução Cultural são punidos por isso, e Shitou renega o amigo e a esposa. Com o fim da Revolução Cultural são reabilitados e voltam a viver sua relação dúbia que não é de amor ou ódio. Não é a relação de um homem com uma mulher, nem a de um homem com outro. Rompidos, voltam a se encontrar num final também dúbio: é o fim, ou um novo impossível recomeço?

ADEUS, minha concubina (*Farewell my concubine*). [Filme] Direção de Chen Kaige. Roteiro de Bik-Wa e Wei Lu, baseado na novela homônima de Lilian Lee. Música de Zhao Xiaonan. Elenco: Leslie Cheung, Zhang Fengyi, Gong Li. Hong Kong, 1993 (160 min), color., son. Palma de Ouro de Melhor Filme no Festival de Cannes. Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro. Disponível em vídeo.

---

<sup>77</sup> XAVIER, Valêncio. Adeus, minha concubina – 1993. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 19 out. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
**100 filmes**

• 23 de outubro de 1995 •

## Livros...<sup>78</sup>

São livros eróticos que muita gente compra às escondidas. Sem razão, pois a arte e literatura erótica fazem parte da cultura universal. As ilustrações nesta página são as que se pode mostrar. Os livros se encontram à venda na Livraria do Chaim e na recém-inaugurada Trovatore, de livros importados.

*Japanese erotic art*, de Richard Illing, o maior especialista em gravuras japonesas do século XVIII no Ocidente. Seu texto é fundamental e a escolha das gravuras é perfeita para dar uma visão da *shunga* (gravura erótica). E o importante é que as gravuras são reproduzidas sem cortes. Parece bobagem frisar isso, mas a revista japonesa *Yuki-Yoe*, sobre gravura erótica, escrita por e para especialistas de todo o mundo, faz corte nas partes baixas das *shunga*. *Japanese erotic art* editado pela Thames & Hudson custa 3,95 libras inglesas.

*Dirty movies – 1915-1970*, de Al di Lauro e Gerald Rabkin é um estudo sobre os filmes pornô, focado principalmente no cinema americano. É bom lembrar que grandes cineastas como Griffith e Méliès fizeram seus pornozinhos. E a Cinemateca do Uruguai, uma das melhores do mundo, tem a maior coleção de clássicos do cinema pornô. São frequentemente exibidos como objeto de estudo. Este *Dirty movies* tem um extraordinário prefácio de um dos maiores críticos de cinema, Kenneth Tynan. Se o livro não valesse por outras coisas, valia por isso. Edição Chelsea House, 15 dólares.

O clássico *A filosofia na alcova*, do Marquês de Sade sai pela Agalma. É em comemoração aos 200 anos de lançamento, em edição clandestina, desta importante obra da literatura e da filosofia ocidental. A editora Algama

---

<sup>78</sup> XAVIER, Valêncio. Livros... *Gazeta do Povo*. Curitiba, 23 out. 1995. Caderno G, p. 1.

usa a ótima tradução anônima de uma edição clandestina brasileira. Sade foi proibido por mais de um século na França, até receber as edições de Pléiade e estudos de gente como Simone de Beauvoir sobre esse grande pensador. Numa defesa a Sade, Kenneth Tynan, diz na introdução de *Dirty movies*: “para mim, livros maus são aqueles que mostram crueldade física e dão uma justificação moral para isso... eu penso nos manuais militares que ensinam maneiras sofisticadas de infringir dores a seres humanos, pelo bem da pátria”.

Comparado com Sade, Pierre Louÿs é erotismo *soft*, sem cair na pornografia. Há pouco mais de cem anos lançou *As canções de Bilitis*, como se fossem traduções suas de uma poetisa grega. Assim foi aceito e pôde penetrar nos lares burgueses. Seus belos versos de Bilitis foram musicados por Debussy e filmados por David Hamilton. A edição de *As canções de Bilitis* pela editora Paraula, de Portugal, é bilíngue, usa as ilustrações da época e custa 24 reais.

*Erotic drawings*, uma coletânea organizada por Andrew Tilly para a Phaidon Press. Reúne desenhos eróticos desde clássicos como Titiano, Michelangelo, Parmigianino, Fuseli, Ingres, até mestres modernos como Picasso, Egon Schiele, Allen Jones e David Hockney. O texto de Andrew Tilly faz um panorama precioso da arte erótica. Preço 24 reais.

*Early erotic photography*, de Serge Nazariëff, editado pela Taschen é uma obra fundamental para o estudo histórico da fotografia. O autor pesquisou cerca de 3.000 fotos de nu feminino do período de 1849/1861 – as fotos de mulher pelada não começaram com a *Playboy*. Para o livro deu preferência às fotografias colorizadas à mão. Os estudos de Nazariëff sobre as técnicas fotográficas usadas e o levantamento biográfico dos fotógrafos são exemplares. No gênero é um livro perfeito. Custa 42 reais.

*Erotic antiques*, de Annette Curtis, editado pela Lyle Publications, funciona como um catálogo ilustrado. Reúne desenhos, gravuras, fotos, estátuária e objetos eróticos de vários países e épocas, disponíveis no mercado internacional. Estão presentes desde as tão na moda estatuetas *art déco* até falos artificiais (os chamados consoladores) de osso ou marfim hindus e chineses, e outros objetos eróticos. Preço 39 reais.

100 anos em  
**100 filmes**

• 26 de outubro de 1995 •

# Freaks<sup>79</sup>

(1932)

A obra-prima do realismo fantástico. Tod Browning foi chamado pela Metro para fazer filmes de “horror”. Especializada em requintados melodramas burgueses, a Metro se entusiasmara com o sucesso de *Drácula*, que Tod Browning dirigira no ano anterior. Tod Browning filma *Freaks* usando os fenômenos do Circo Barnum: anões, a mulher barbada e seu marido o esqueleto vivo, o homem torso e o torso vivo, as irmãs siamesas, as gêmeas cabeça de alfinete, o(a) andrógino. Num circo em turnê, Hans o anão despreza a anã Frieda e se apaixona pela bela Cleópatra, artista do trapézio, amante de Hércules o atleta. Cleópatra, sabendo que Hans recebera grande herança, aceita a corte e na noite do casamento tenta envenená-lo. Revoltados, os *freaks* castram Hércules e transformam Cleópatra num *freak* também: a mulher-pata. A beleza do filme está em dar a volta por cima desta estrutura melodramática e mostrar os *freaks* com seus sentimentos, iguais aos nossos e com toda a dignidade que eles têm. Não os explora como fenômenos de feira. As cenas da mulher barbada dando à luz a um bebê barbado e a do torso vivo acendendo o cigarro só com a boca são sublimes. A Metro corta a cena da castração de Hércules, e com o fracasso inicial de bilheteria, só voltará a lançá-lo em versão reduzida em 1962. E *Freaks* faz grande sucesso nos festivais de Cannes e Veneza, e vira *cult*.

FREAKS (*Idem*). [Filme] Direção de Tod Browning. Roteiro de Willis Goldberg, Leon Gordon baseado em *Spurs* de Tod Robbins. Fotografia de Merritt [B.] Gerstad. Elenco: Olga Baclanova (Cleópatra), Henry Victor (Hércules) e Harry Earles e Daisy Earles (anões), Daisy e Violet Hilton (siamesas), Elvira [Lee] e Jennie Snow (gêmeas cabeça de alfinete). USA, 1932 (90 min), P&B, son. Versão 1962 (64 min).

---

<sup>79</sup> XAVIER, Valêncio. *Freaks – 1932*. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 26 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# Sangue de pantera<sup>80</sup>

(1942)

Oliver, um arquiteto naval, encontra uma modista, Irina, desenhando uma pantera-negra no zoológico. Se amam e se casam. Irina se mostra frígida e é levada a um psiquiatra. A neurose de Irina é o medo de se transformar numa pantera. Oliver lhe dá um passarinho numa gaiola, ela mata-o e dá para a pantera comer. Oliver se desabafa com Alice, uma colega de escritório que o ama. Enciumada, Irina enfia as unhas no sofá, marcando o clima erótico que domina o filme. Alice sente-se perseguida por uma pantera. Trabalhando à noite, Oliver e Alice são atacados por uma pantera. Apesar de alertado por Oliver, o psiquiatra vai visitar Irina e, ao tentar conquistá-la, ela o ataca, deixando-o ferido. Vai para o zoo e ao tentar abrir a jaula, é morta pela pantera. Tudo é sugerido, não se sabe se Irina se transforma mesmo numa pantera, ou se isso vem de sua perturbação mental – apesar do estúdio, a RKO, ter filmado à revelia a imagem da sombra da pantera tentando Oliver e Alice. A pantera some quando ele, para se defender, levanta a régua T (a forma dum crucifixo). Não fica claro se Irina matou o passarinho, ou ele morreu se debatendo na gaiola. Ao contrário do comum nos filmes de horror, cheios de sombras, a fotografia é naturalista. O uso do som é magistral. À noite, Alice sentindo-se perseguida, ouve-se as pisadas da pantera, e o barulho do ônibus entrando em quadro é que dá o susto no espectador. O produtor Val Lewton criou um novo tipo de filme de horror.

SANGUE de pantera (*Cat people*). Direção de Jacques Tourneur. Roteiro de DeWitt Bodeen. Fotografia de Nicolas Massuraca. Música de C. Bakaleinikoff. Elenco: Simone Simon, Kent Smith, Jane Randolph. USA, 1942 (73 min), P&B, son. A série de horror de Val Lewton daria outros clássicos como *A sétima vítima*, *A ilha dos mortos*, *O homem leopardo* e *Asilo sinistro*.

---

<sup>80</sup> XAVIER, Valêncio. Sangue de pantera – 1942. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 26 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# Eraserhead<sup>81</sup>

(1977)

O horror do cotidiano transfigurado. Henry vive num conjunto habitacional num bairro operário, em meio ao exasperante barulho de fábricas. Vai jantar na casa de sua namorada, Mary. O frango esperneia ao ser garfado. A mãe vomita e avisa que Mary deu à luz a um bebê prematuro. Mary passa a viver com ele. O bebê doente chora sem parar. Substâncias orgânicas iguais a espermatozoides espalham-se pela casa e pelo espaço. Mary abandona a casa. Henry vê uma deformada mulherzinha que vive dentro do aparelho de calefação. Ela dança e canta para ele, ao som de uma música ao órgão. Ele procura contato com a moça que mora no apartamento ao lado. Tal como a mulherzinha do aparelho de calefação, Henry é decapitado por um bebê que nasce dentro dele. Sua cabeça cai do espaço no meio da rua. Alguém a pega e leva para uma fábrica, onde será processada e transformada em apagador (*eraser*) de lápis. No apartamento, Henry bate no bebê que não para de chorar e seu pescoço cresce e bate com a cabeça na de Henry. Subitamente, Henry é envolvido por uma enorme bola, que pode ser um planeta. Neste seu primeiro filme, David Lynch cria seu mundo surreal que será habitado pelo espectador. E se repetirá em seus filmes posteriores, principalmente em *O homem elefante*, *Veludo azul* e na série de tevê *Twin Peaks*.

ERASERHEAD (*Idem*). [Filme] Direção, roteiro, montagem e efeitos especiais de David Lynch. Fotografia de Frederick Elmes, Herbert Cardwell. Música “Lady in the Radiator”, de Peter Ives, Fats Waller. Elenco: John Nance (Henry), Charlotte Stewart (Mary), Laurel Near (a mulher do aquecedor), Allen Joseph. USA, 1977 (89 min), P&B, son.

---

<sup>81</sup> XAVIER, Valêncio. Eraserhead – 1977. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 26 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# Além da imaginação<sup>82</sup>

(1960)

O curitibano Francisco Bettega Netto foi o primeiro – e creio que o único – crítico brasileiro a mostrar a importância da série filmada *Além da imaginação*, criada por Rod Serling. O episódio “[A beleza está n]os olhos de quem vê” se passa todo num hospital. A desesperada paciente Janet está com a cabeça coberta de gaze, que esconde seu rosto hediondo. O médico avisa-a que tentará mais uma operação, para tentar tornar seu rosto igual ao dos outros humanos. Se falhar nesta 11ª tentativa, o máximo permitido pelo Estado, ela terá de ser levada para viver numa cidade isolada junto com outros *freaks*. Enquanto ela é operada, vê-se o Chefe de Estado falando na tevê sobre o assunto. Retirada a gaze, vê-se que o rosto de Janet é belíssimo. O médico horroriza-se: a operação foi um fracasso. Vê-se então pela primeira vez o rosto dos médicos e enfermeiras, eles é que são os *freaks*. Pelo hábil uso das enquadrações, da iluminação e do posicionamento dos personagens seus rostos nunca foram vistos pelo espectador. A desolada Janet é levada até onde a esperam para levá-la para o isolamento, na cidade dos *freaks*. Um belo rapaz que a espera a consola, e diz que ela será levada para um lugar onde os outros iguais a ela saberão amá-la. E relembra o velho ditado: “a beleza está nos olhos de quem vê”. Esta é uma das muitas pequenas obras-primas da série *Além da imaginação*.

A BELEZA está nos olhos de quem vê (*The eye of the beholder*). [Filme] Direção de Douglas Heyes. Roteiro e apresentação de Rod Serling. Fotografia de George T. Clemens. Música de Bernard Herrmann. Maquiagem de William [J.] Tuttle. Elenco: Maxine Stuart (Janet com bandagens), Donna Douglas (Janet revelada). Edson Stroll (o jovem). USA, 1960 (30 min), color., son.

---

<sup>82</sup> XAVIER, Valêncio. Além da imaginação – 1960. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 26 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# Contos da lua vaga depois da chuva<sup>83</sup>

(1953)

O horror da guerra, a poesia do horror. No século XVI, durante a guerra civil japonesa, um pobre oleiro Genjuro e seu cunhado Tobei vão para a capital da província vender suas cerâmicas. Diante dos perigos da guerra deixam suas mulheres em casa. Na cidade ganham dinheiro, Tobei compra armas e se transforma num samurai. Genjuro vai entregar cerâmicas na casa de uma bela dama aristocrata, Wakasa, e ela declara-se apaixonada por ele. Wakasa dança para ele, e no canto a voz feminina se transforma na voz do pai morto pelo inimigo. Genjuro e Wakasa vivem dias de amor. Tobei agora um general famoso desiste de suas ambições militares quando descobre que sua mulher foi obrigada a prostituir-se durante a guerra. Genjuro descobre que Wakasa é um fantasma e volta para sua casa. Chega de noite é recebido pela mulher. Dorme, e pela manhã, descobre que ela morrera – ele fora recebido pelo fantasma dela. A beleza e poesia que Mizoguchi consegue com os movimentos de câmara, a iluminação, a música, e a interpretação quase dança dos atores nos levam a outro espaço-tempo. É como se os limites da tela não mais existissem. Como se o real não mais existisse e estivéssemos integrados no mundo onírico/erótico do filme. *Contos da lua vaga depois da chuva* é o ponto-limite de um novo cinema. O cinema da alma.

CONTOS da lua vaga depois da chuva (*Ugetsu monogatari*). [Filme] Direção de Kenji Mizoguchi. Roteiro de Matsutarō Kawaguchi, Yoshikata Yoda, sobre contos de Ueda Akinari (1734-1809). Fotografia de Kazuo Miyagawa. Música de Fumio Hayasaka. Elenco: Machiko Kyō (Wakasa), Masayuki Mori (Genjuro). Japão, 1953 (97 min), P&B, son. Premiado nos festivais de Veneza e Edimburgo.

<sup>83</sup> XAVIER, Valêncio. Contos da lua vaga depois da chuva – 1955 [1953]. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 26 out. 1995. Caderno G, p. 8.

# O anjo exterminador<sup>84</sup>

(1962)

O horror desapercibido por quem está dentro dele. “O Senhor arrependeu-se então de ter mandado aquele flagelo e disse ao anjo que exterminava o povo: ‘Basta! Retira tua mão’” (II Samuel XXIV, 16). Um grupo de ricos burgueses se reúne para uma ceia na rica mansão dos Mobile. Sem razão aparente, os criados abandonam a mansão. Os convidados, também sem razão aparente, não conseguem sair. As horas, os dias e as noites passam e ninguém consegue sair ou entrar na mansão. Apenas alguns carneiros entram, e são devorados pelos convidados, que confinados se desagregam física e moralmente. Os que estão dentro não conseguem se comunicar com os que estão fora e vice-versa. Nada os impede, mas ninguém entra ou sai. Finalmente conseguem sair. A cena seguinte é na Catedral, onde se celebra uma missa em ação de graças pela “soltura”, com a presença dos convidados da mansão. Terminada a missa ninguém consegue sair. Corta para a praça da cidade, manifestantes provocam tumultos e a polícia atira sobre a multidão. Corta para a frente da igreja com um bando de carneiros entrando. Fim. Inútil procurar pistas para entender/amar este filme de Buñuel. Que pistas? Os carneiros? O urso? Os pés de frango? A mão decepada que corre pelo chão da sala? Não há pistas, não há símbolos. *O anjo exterminador* é o que é. O melhor Buñuel.

O ANJO exterminador (*El ángel exteminador*). [Filme] Direção de Luis Buñuel. Roteiro de Luis Buñuel e Luis Alcoriza, sobre a peça *Los naufragos*, de José Bergamín. Fotografia de Gabriel Figueroa. Montagem de Carlos Savage Jr. Elenco: Silvia Pinal, Claudio Brook, Enrique Rambal, Jacqueline Andere, Antonio Bravo. México, 1962 (95 min), P&B, son. Premiado no Festival de Cannes. Disponível em vídeo.

---

<sup>84</sup> XAVIER, Valêncio. O anjo exterminador – 1962. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 26 out. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
**100 filmes**

• 2 de novembro de 1995 •

# Ritmo 21<sup>85</sup>

(1921)

Com *Ritmo 21*, o pintor Hans Richter, ligado ao movimento dadaísta, inaugura o filme abstrato. Acha que as bordas da tela (de um quadro) estabeleciam um limite para o qual se precisava encontrar um “fim” e um “começo”. Passa a pintar bobinas de papel para ampliar esse limite. Não satisfeito com isso usa o cinema como meio. Em *Ritmo 21* filma retângulos (a forma da tela do cinema) em tons do cinza-escuro ao branco, sobre fundo negro – o que anula o limite da tela no escuro do cinema. Os retângulos se movimentam a um ritmo predeterminado. Hans Richter diz: “Estou convencido que o ritmo, isso quer dizer, a articulação das unidades de tempo, constitui a sensação que pode obter toda a expressão do movimento na arte do cinema.” Faz mais alguns filmes desenhados, antes de usar imagens filmadas. Em 1927, realiza *Inflação*, um filme-ensaio onde o marco alemão é posto ao lado de objeto cada vez de menor valor. E aparecem mais zeros e menos gente. Em 1944, nos Estados Unidos, onde se asilara, fugindo ao nazismo, começa a filmar *Dreams that money can buy* onde põe na tela os roteiros/ideias de Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Alexander Calder, Max Ernst e dele próprio. Um filme de vanguarda tardia, mas que é um registro precioso desses artistas.

RITMO 21 (*Rhythmus 21*). Direção e realização de Hans Richter. Alemanha, 1921 (4 [3] min), P&B. SONHOS que o dinheiro pode comprar (*Dreams that money can buy*). Roteiro e direção de Hans Richter. Produção de Kenneth Macpherson e Peggy Guggenheim. Criação [colaboração] de Hans Richter, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Alexander Calder, Max Ernst. Música de John Cage, Darius Milhaud, Paul Bowles. USA, 1944/47 (85 min), color.

---

<sup>85</sup> XAVIER, Valêncio. Ritmo 21 – 1921. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 2 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# Ballet mécanique<sup>86</sup>

(1924)

O pintor, então cubista, Fernand Léger realiza *Ballet mécanique* com o cinegrafista Dudley Murphy. Léger fala de seu filme: “meus atores eram um chapéu de palha, sapatos, garrafas, discos, pernas artificiais, rostos, olhos, máquinas, um monte de coisas, e uma lavadeira no final... e com o filme eu quis mostrar que uma unha, um olho, são coisas independentes, que se bastam por si só... eu fiz mover objetos que não se movem jamais e vi que eles tomavam um sentido objetivo, mas era uma objetividade em movimento, diferente da objetividade imóvel da pintura”. Como um grande coração, em *Ballet mécanique* tudo pulsa, num ritmo calculado para formar um todo harmonioso. Desenhos abstratos confrontam-se com a abstração do real – detalhes dos pistões de um motor. Imagens de coisas vistas como num caleidoscópio. Animação de letras formando fora da ordem a frase *On a volé 5.000 colliers de perles (roubaram 5.000 colares de pérolas)*. Um Carlitos em pedaços de papel que se desagregam e juntam-se novamente. Olhos que olham, lábios que sorriem. A lavadeira com sua trouxa subindo uma escadaria, a imagem se repete e ela nunca terminará de subir. A repetição dessas imagens em movimento cria um espaço-tempo semovente infinito. *Ballet mécanique* é um filme com as preocupações e ideias do cinema moderno.

BALLET *mécanique* (*Idem*). [Filme] Realização de Fernand Léger, Dudley Murphy. Roteiro de Fernand Léger. Fotografia de Dudley Murphy, Man Ray teria fotografado algumas cenas. Música de George Antheil (escreveu uma música para ser executada sincronizada com a projeção do filme, mas essa partitura perdeu-se). França, 1924 (14 min), P&B, son.

---

<sup>86</sup> XAVIER, Valêncio. Ballet mécanique – 1924. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 2 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# La jetée<sup>87</sup>

(1962)

Cinema são imagens em movimento. *La jetée* é um filme de ficção científica feito apenas com imagens fixas, fotografias, à exceção de um único movimento. Chris Marker criou um novo cinema. No futuro, ao fim da Terceira Guerra Mundial (atômica), os sobreviventes vivem em subterrâneos. Cientistas loucos experimentam uma máquina do tempo – espécie de máscara de realidade virtual. Os sobreviventes “cobaias” morrem ou enlouquecem. Graças a uma imagem de uma moça gravada em sua memória, o rapaz consegue alcançar o passado. Continuando a experiência, os cientistas querem projetá-lo no futuro. A experiência dá certo, mas como o rapaz escolheu reintegrar o seu passado, os cientistas matam-no a poucos passos da moça (imagem/memória) que esperava reencontrar. Há apenas uma cena filmada: depois de uma série de fusões de fotos da moça pertencente ao passado vemos seu rosto real sorrindo. Desta sua fábula/tragédia sobre o amor e a memória, Chris Marker diz que as imagens do passado do rapaz são como o “museu da memória”. Instantâneos que se juntam como um quebra-cabeça, recriando a cada momento o passado, o presente e o futuro – a memória do que virá. Susan Sontag diz: “Cada fotografia é uma espécie de momento da morte. Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de outras pessoas (ou coisas)”.

LA JETÉE (*Idem*). [Filme] Direção, roteiro e fotografia de Chris Marker. Narração de Jean Négroni. Montagem de Jean Ravel. Música de Trevor Duncan, cantos litúrgicos russos pelo coro da catedral de S. Alexandre Nevsky. Elenco: Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, André Henrich, Jacques Branchu, Pierre Joffroy, Etienne Becker, Janine Klein. França, 1962 (28 min), P&B, son.

---

<sup>87</sup> XAVIER, Valêncio. La jetée – 1963 [1962]. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 2 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# Meshes of the afternoon<sup>88</sup>

(1943)

A crítica considera que Maya Deren antecipou em duas décadas o labirinto espaço-tempo e a repetição de motivos nos filmes de Alain Resnais e em alguns de Bergman. *Meshes of the afternoon* é um filme de vanguarda que conta uma história. A jovem na casa. A chave que não abre a porta, a chave que sai da boca da jovem, a chave que abre a porta, a flor, as sombras, a escada que não se deixa subir, a chave que se transmuda em faca. O telefone, o toca-discos que desligado corta a música (Maya Deren usou música japonesa bem antes que isso estivesse na moda), e que desligado continua a tocar. O exasperante silêncio cria a música para o *ballet* dos personagens semoventes. A jovem em sua perseguição inatingível à figura no jardim com manto negro e o espelho que não reflete cobrindo o rosto. As transmutações: a jovem se multiplica em outras iguais, ela mesma. O jovem que com a chave/faca ataca a jovem sentada com a flor no sexo. A faca atingindo-a no peito quebra o espelho, os cacos nas ondas da praia. O espelho quebra, a jovem está morta, ensanguentada em sua roupa preta. A morte pela violação. O perfeito domínio da câmera e da montagem por Maya Deren trazem coerência ao que parece incoerente e a beleza está sempre presente. E *Meshes of the afternoon* vai influenciar Kenneth Anger, Jonas Mekas, Robert Breer e outros do cinema de vanguarda americano.

ARMADILHAS da tarde (*Meshes of the afternoon*). [Filme] Direção de Maya Deren e Alexander Hammid. Realização de Maya Deren. Elenco: Maya Deren, Alexander Hammid. Música e execução no *Kotô*: Teiji Ito. USA, 1943 (15 min), P&B, son. Em seus filmes seguintes, Maya Deren segue seu estilo personalíssimo sem, contudo, alcançar a poesia e a beleza de *Meshes of the afternoon*.

<sup>88</sup> XAVIER, Valêncio. *Meshes of the afternoon* – 1943. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 2 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# Ballet Adágio<sup>89</sup>

(1972)

Norman McLaren reescreveu a história do cinema de animação. Em filmes como *Blinkity Blank* (1954 [1955]) desenhava (ou raspava) diretamente na película, fotograma por fotograma, abolindo a câmera de filmar. Com isso estava fazendo computação gráfica antes do computador. Como em *Loops* (1948 [1940]), onde criava a música desenhando-a diretamente na pista sonora da película – a pista sonora de um filme é uma imagem contínua variável ao lado das perfurações, ao ser lida pela célula fotoelétrica do projetor é transformada em sons. Filmando quadro a quadro animava números, desenhos, formas abstratas, silhuetas e até atores, como na deliciosa fábula pacifista *A chairs tales* (1950 [1957]). Inclusive fez filmes de animação tridimensionais, a exemplo de *Now is the time* (1951), como hoje se faz no computador gráfico. Em *Ballet Adágio*, filma um *pas de deux* com os bailarinos David e Anna Marie Holmes fazendo movimentos de dança, sem música. Na montagem coloca música (*O Adágio* de Albinoni) e vai sincronizando-a com o material filmado. Para isso sobrepõe vários negativos, usa a câmera lenta, ou rápida, e corta ou acrescenta fotogramas. O resultado final é um *ballet* que só existe no filme, com movimentos de dança impossíveis de se conseguir na vida real. Os bailarinos flutuam num espaço-tempo exclusivamente cinematográfico.

BALLET Adágio (*Ballet Adagio*). [Filme] Realização de Norman McLaren. Bailarinos: David Holmes, Anna Maria Holmes. Coreografia de A. Messerer. Música: *Adágio* de Albinoni. Fotografia de Jacques Fogel, Douglas Krieger. Som de Ron Alexander. Produção de National Film Board, organismo estatal do cinema do Canadá. Canadá, 1972 (9 min 50 s), color., son.

---

<sup>89</sup> XAVIER, Valêncio. Ballet Adágio – 1972. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 2 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# O eclipse<sup>90</sup>

(1962)

No filme não há nenhum eclipse do sol ou [da] lua. No final nenhum dos dois personagens comparece ao encontro marcado. Em lugar do encontro, vemos uma cena de sete minutos com cinquenta e oito tomadas das ruas desertas da cidade. Imagens dos subúrbios de Roma com seus conjuntos habitacionais, trechos das ruas (algumas relacionadas com cenas anteriores), calçadas, placas de sinalização, nenhuma pessoa, nada. Como a paisagem de um planeta deserto, abstração da vida humana. Tudo sob um céu escuro – um símbolo do eclipse, da impossibilidade da comunicação entre os seres humanos? – tema recorrente dos filmes de Antonioni. O eclipse das emoções? Alguns exibidores cortavam essa cena final deste filme de sucesso, por achá-la desnecessária, sem sentido. O crítico Gerald Mast observa que enquanto o cinema neorrealista italiano usa o meio ambiente para definir o ser humano, Antonioni usa as emoções para definir o meio ambiente – em seus filmes seguintes, especialmente *O deserto vermelho*, a cor tem papel preponderante nesse processo. A paisagem urbana deixa de ser o abstrato cenário onde atuam os personagens, para ser também um personagem. Antonioni classifica seu filme como “uma análise de sentimentos”. Em certo momento, a heroína (Monica Vitti) diz: “não precisamos de conhecer-nos para amar, e talvez nem precisemos de amar”.

O ECLIPSE (*L'eclisse*). [Filme] Direção de Michelangelo Antonioni. Roteiro de Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra. Fotografia de Gianni di Venanzo. Música de Giovanni Fusco. Montagem de Eraldo da Roma. Elenco: Monica Vitti, Alain Delon, Francisco Rabal, Lilla Brignone, Louis Seigner, Rossana Rori. Itália, 1962 (123 min), P&B, son.

---

<sup>90</sup> XAVIER, Valêncio. O eclipse – 1962. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 2 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
**100 filmes**

• 16 de novembro de 1995 •

# O milhão<sup>91</sup>

(1931)

Um dos desafios do filme musical é saber como encaixar o canto, e a dança, no desenrolar da história. Nada mais ridículo do que, de repente, o mocinho se pôr a cantar ou dançar seu amor à mocinha. Um dos truques mais batidos é o de fazer a história se desenrolar numa companhia de teatro de revistas, o clássico *Rua 42* (1933), por exemplo. Feito nos inícios do cinema falado, *O milhão* resolve brilhantemente o desafio. A história é tratada como farsa, o mocinho ganha na loteria. Vendido para uma loja de roupas usadas, o casaco onde estava o bilhete premiado passa de mão em mão até chegar num cantor de ópera. O herói persegue o casaco e é perseguido pelos seus credores, que cantando fazem o papel de coro. A movimentação dos personagens é um *ballet* caricato, onde o canto e a música se encaixam. Tudo canta. Até a consciência do amigo traidor do mocinho canta em *off* criticando-o. Durante a perseguição, em meio ao espetáculo da ópera, a cortina se abre. O mocinho e a mocinha têm de se esconder atrás de uma árvore-cenário no palco para não serem vistos pela plateia. Enquanto na frente do palco é cantada uma canção romântica, os dois com mímica discutem suas desavenças até chegarem a bom termo. É a mais bela cena de amor do filme musical. Um filme francês dá a receita certa de um gênero essencialmente americano.

O MILHÃO (*Le million*). [Filme] Direção de René Clair. Roteiro de René Clair, baseado num *vaudeville* de Georges Berr e Guillemaud. Fotografia de Georges Périnal. Música de A. [Armand] Bernard, P. Pares [sic]. Elenco: René Lefèvre, Annabella Paul Olivier. França, 1931 (80 min), P&B, son. Um semimusical de René Clair, *A nous la liberté* (1932), é plagiado por Chaplin em *Tempos modernos* (1936).

---

<sup>91</sup> XAVIER, Valêncio. O milhão – 1931. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 16 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# Em busca do ouro<sup>92</sup>

(1925)

O melhor Carlitos, uma comédia sobre a pobreza e a fome. Na longa fila de pioneiros em busca do ouro no Alasca, Carlitos puxa do bolso sua bússola. Um pedaço de papel com uma seta apontando o norte, que ele pode apontar para o lado que achar melhor; uma metáfora chapliniana, e o público ri. Tudo no filme está marcado pela fome. Carlitos disputa um osso com o cachorro. Isolado pela neve na cabana, sem ter o que comer, seu companheiro Big Jim vê Carlitos como um enorme frango e corre atrás dele com um facão. Para matar a fome, Carlitos cozinha suas botinas e as come finamente, como se estivesse num restaurante de luxo. Educadamente, enrola com o garfo os cadarços como se fosse macarrão, e como se fossem ossos chupa os pregos, segurando-os delicadamente pela ponta dos dedos. Combinou uma ceia de Natal com sua amada e ela não aparece. Na vã espera, finca dois garfos em dois pãezinhos. E como se fossem dois pés calçados faz sua cena mais famosa: a dança dos pãezinhos. Com graça passa ao espectador toda a angústia da espera. Chaplin tem sempre a noção exata do *timmi* (tempo de duração) de cada piada, de cada tomada, de cada pausa para dar tempo do espectador rir e se concentrar novamente na ação. Alternando sempre o riso com o sério. Tudo dentro de um verismo cênico que passa ao espectador a ideia que aquilo é real, é a vida.

EM BUSCA do ouro (*The gold rush*). [Filme] Direção e roteiro de Charles Chaplin. Direção técnica de Charles D. Hall. Fotografia de Roland (Rollei) Totheroh, Jack Wilson. Música de versão sonorizada (1952): Charlie Chaplin. Elenco: Charles Chaplin (Carlitos), Georgia Hale, Mack Swain, Tom Murray. USA, 1925 (72 min), P&B, mudo. Disponível em vídeo.

---

<sup>92</sup> XAVIER, Valêncio. Em busca do ouro – 1925. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 16 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# Mundo cão<sup>93</sup>

(1962)

Classificado como “documentário sensacionalista”, *Mundo cão* alcançou inesperado e estrondoso sucesso internacional, provocando uma série de imitações. E criou a expressão “mundo cão” para indicar tudo de inumano que acontece no mundo. Realização primária, às vezes metido a sério, às vezes levando as coisas na piada, trouxe pela primeira vez para o cinema, assuntos tabu. Filmado em várias partes do mundo contrapõe suntuosos cemitérios de cachorros na América com chineses comendo cachorros bem temperados. Japoneses dando cerveja para engorda de vaca, africanas engordando para arranjar marido, com americanas fazendo ridículos exercícios (iguais a hoje) para emagrecimento, e alemães na saída das imensas cervejarias vomitando de bêbados e se urinando nas calças. Velhos e doentes abandonados para morrerem nas ruas da Índia com imensos cemitérios de automóveis nos Estados Unidos. Nativos da Nova Guiné matam a pauladas centenas de porcos para uma churrascada, com outros nativos de lá que sem comida fazem um avião de madeira e rezam para ele: como *index* para chamar aviões americanos que durante a guerra jogavam alimentos de paraquedas para eles. Coisas assim que faziam o público rir ou se emocionar. Comparado com certas coisas que a gente vê hoje na televisão, *Mundo cão* não é nada, mas de alguma maneira deu uma virada no cinema.

MUNDO cão (*Mondo cane*). Direção de Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara, Franco Proserpi. Fotografia de Antonio Climati, Benito Frattari. Montagem e comentários de Gualtiero Jacopetti. Música de Nino Oliviero, Riz Ortolani. Itália, 1962 (105 min), color., son. A romântica música-tema, “More”, que nada tinha a ver com o risível escabroso do filme, foi sucesso mundial. Disponível em vídeo.

---

<sup>93</sup> XAVIER, Valêncio. Mundo cão – 1963 [1962]. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 16 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# Cabaret<sup>94</sup>

(1972)

Se fosse o caso de definir, *Cabaret* seria um drama político com música (e dança) ou, se alguém preferir, um musical político, filmado em cenários naturais. Se quisermos fazer comparações, um seu antecessor *West side story* (1961) seria um drama realista (no sentido holiudiano da palavra) com música, filmado em cenários naturais – as ruas de uma grande cidade. E um seu ilustríssimo sucessor *O baile* (1983) seria uma comédia dramático-política, filmada entre quatro paredes. Sendo que *O baile* é um dos poucos filmes que mostra a quarta parede, ou seja, um dos poucos filmes que não nos dá uma visão teatral da cena. São alguns dos vários caminhos do filme musical. *Cabaret* é uma transposição fiel da peça *I am a camera*, tirada do livro de Christopher Isherwood que também deu um musical da Broadway. É a história de uma cantora de cabaré, em Berlim nos anos [19]30. Ela divide seu amor com um jovem inglês homossexual, um barão alemão tarado protegido dos nazistas, e sua rica amiga judia. A cena-chave de *Cabaret* é a do restaurante ao ar livre em que o menino começa a cantar um hino nazista, seguido por todos os fregueses. Musical cheio de beleza, humor e pensamento, *Cabaret* é um dos melhores filmes antinazista jamais feito. E Joel Grey mostrou que é um dos melhores comediantes de todos os tempos.

CABARET (*Idem*). [Filme] Direção de coreografia de Bob Fosse. Roteiro de Jay Presson Allen, da novela *Adeus a Berlim* de Christopher Isherwood. Música de John Kander, letras Fred Ebb. Fotografia de Geoffrey Unsworth. Elenco: Liza Minnelli, Joel Grey, Michael York, Marisa Berenson. USA, 1972 (123 min), P&B, son. Oscar de Melhor Diretor, atriz, ator coadjuvante, fotografia. Disponível em vídeo.

<sup>94</sup> XAVIER, Valêncio. Cabaret – 1975 [1972]. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 16 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# Diabo a quatro<sup>95</sup>

(1933)

Os Irmãos Marx. Para começar não se parecem irmãos em nada, somente na subversão cômica – mais subversiva talvez do que a do outro Marx, mais célebre. Groucho fala o que não deve falar, quase sempre por intraduzíveis jogos de palavras; e torna lógicos seus mais absurdos atos – quando erra e dispara o canhão contra suas próprias tropas, compra o silêncio de um subordinado por um dólar. Chico fala pelos cotovelos dentro de uma lógica linguística digna de Lewis Carroll, quando a mulher diz a ele: “se encontram vocês aqui, vocês estão perdidos” – ele responde: “como estamos perdidos se eles nos encontram?” Harpo é mudo e seus atos não têm qualquer razão, lógica ou outra qualquer – de repente se põe a tesourar toda e qualquer gravata que encontra. Pra quê? Pra nada. “Um hino à anarquia e à revolta integral”, como observou Antonin Artaud. As piadas dos filmes dos Irmãos Marx não têm sentido, elas são o sentido. Groucho com um bigode pintado, Harpo com uma encaracolada peruca branca meio coberta por uma cartola. Chico morenã italiano cobrindo os crespos cabelos com um chapeuzinho: figuras e ações de histórias em quadrinhos e desenhos animados, com gente de verdade. Zeppo era um sujeito sem graça e seu último trabalho na quadrilha foi este *Diabo a quatro* – uma obra-prima da comédia cinematográfica.

O DIABO a quatro (*Duck Soup*). [Filme] Direção de Leo McCarey. Roteiro e canções de Bert Kalmar, Harry Ruby. Diálogos adicionais: Arthur Sheekman, Nat Perrin. Fotografia de Henry Sharp. Elenco: Groucho Marx, Harpo Marx, Chico Marx e Zeppo Marx, Margaret Dumont, Raquel Torres, Edgar Kennedy, Louis Calhern. USA, 1933 (70 min), P&B, son. Disponível em vídeo.

<sup>95</sup> XAVIER, Valêncio. Diabo a quatro – 1933. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 16 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# O Máskara<sup>96</sup>

(1994)

O *Máskara* abre com uma tomada subaquática mostrando um mergulhador arrancando de um baú submerso uma máscara de alguma divindade antiga. Até aí tudo bem, pensamos estar diante de mais um babaca filme holiudiano de aventuras. Mas é só até aí. Na verdade estamos diante de uma obra-prima da comédia cinematográfica. Um filme com atores de carne e osso mostrados como figuras de histórias em quadrinhos e desenhos animados, graças à computação gráfica, não mais remendando coisinhas – como cortar as pernas do amigo de *Forrest Gump* – mas transfigurando o filme. Resultado: um escracho total. Um novo cinema vem vindo por esse caminho. Mas não pense que o computador faz tudo sozinho, ele sozinho não faz nada. Conta-se que *O Máskara* era para ser filme a sério como tantos filmecos de aventuras que andam por aí. O diretor Charles Russell e o ator Jim Carrey convenceram os produtores a transformar *O Máskara* numa comédia e deu no que deu. A cena em que o Máskara põe a cantar e dançar rumba as gentes da rua e os policiais (e a única policial feminina bonita no mundo) que vieram prendê-lo é simplesmente genial. A rumba é “Cuban Pete”, de Desi Arnaz, o marido de Lucille Ball na série de tevê “I love Lucy” e na vida real. O cachorrinho Milo transfigurado em desenho animado devia ganhar o Oscar de melhor ator. Tudo no *Máskara* devia ganhar o Oscar.

O MÁSKARA (*The Mask*). [Filme] Direção de Charles Russell. Roteiro de Mike Werb. Argumento de Michael Fallon, Mark Verheiden. Figurino de Ha Nguyen. Efeitos especiais e animação de Industrial Light Magic, consultor Ken Ralston. Elenco: Jim Carrey, Cameron Diaz, Peter Riegert, Peter Greene, Amy Yasbeck. USA, 1994 (101 min), color., son. Oscar de Efeitos Especiais. Disponível em vídeo.

---

<sup>96</sup> XAVIER, Valêncio. O Máskara – 1994. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 16 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
**100 filmes**

• 23 de novembro de 1995 •

# Terra sem pão<sup>97</sup>

(1932)

Documentário sobre Hurdes, uma região estéril e atrasada da Espanha. Feito como uma reportagem tradicional, texto aparentemente objetivo, um narrador ausente, tipo Cid Moreira. Como um *ready made* dos surrealistas, as coisas estavam lá e Buñuel simplesmente as filmou. Numa aldeia um fio d'água corre pela rua. O narrador diz: “no verão é a única água que existe”. Uma mulher lava seus farrapos, um porco fuça na água e abaixo uma menina dá água ao bebê que tem no colo. Os habitantes dos Hurdes têm bócio, sofrem de malária. A câmera registra doentes deitados em camas de folhas, junto com animais; as folhas se decompõem e então servirão como estrume. Há muitos anões e cretinos em Hurdes, como num filme científico, o narrador explica que isso é devido à fome, à falta de higiene, à miséria e ao incesto. A equipe de filmagem encontra uma menina doente na rua. O prefeito diz que ela está ali há dias. Dois dias depois a equipe volta e pergunta pela menina, nos informam da sua morte. O filme termina com uma velha percorrendo de noite as ruas da aldeia soando uma sineta. É a anunciadora da morte, ela diz: “para bem viver nada melhor que pensar sempre na morte”. Na escola, o professor obriga os alunos esfarrapados e famélicos a comer o pão na sua presença, se levarem para casa os pais comerão. Um aluno escreve no quadro: “respeite a propriedade alheia”.

TERRA sem pão (*Las Hurdes*). [Documentário] Roteiro e direção de Luis Buñuel. Fotografia de Eli Lotar. Comentário de Pierre Unik e Julio Acín. Narrador: Abel Jacquin [e Alexandre O' Neill]. Música trechos da Quarta Sinfonia de Brahms. Montagem de L. B. [Luis Buñuel]. Espanha, 1932 (35 min), P&B, son. Filmado em abril e maio de 1932. *Las Hurdes* foi proibido na Espanha.

---

<sup>97</sup> XAVIER, Valêncio. Terra sem pão – 1932 [1933]. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 23 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# Crepúsculo dos deuses<sup>98</sup>

(1950)

Feito em Hollywood, um filme sobre o cinema. Um filme surrealista, disseram alguns críticos impressionados pela história ser contada através de um cadáver, que aparece baleado na piscina, no começo do filme. De 1947, *Monsieur Verdoux* de Charles Chaplin também era contado por um morto. A cena do enterro do chimpanzé merece lugar de honra numa antologia surrealista. Uma estrela do cinema mudo vive esquecida em sua luxuosa mansão em Hollywood. A chegada do som expulsou-a do cinema, como aconteceu de verdade com vários astros e estrelas de Hollywood. Isolada assistindo seus velhos sucessos, rodeada de seus troféus, ela sonha voltar ao cinema. O mordomo, seu ex-marido e ex-diretor, ajuda a mantê-la na ilusão. Explorada por um roteirista gigolô, que contratara para preparar sua “volta”, mata-o ao descobrir a verdade. Um terrível conto verdade de horror sobre o cinema, contado com a maestria e o humor negro de Billy Wilder. É como se Gloria Swanson – também esquecida *star* do período mudo – interpretasse seu próprio papel. Quando o roteirista vendo um filme antigo dela lhe diz: “você era grande” – ela retruca: “eu sou grande! O cinema é que ficou pequeno”. O crítico inglês Richard Morris notou: “a interpretação de Miss Swanson deixa-a par e par com Boris Karloff”. Billy Wilder põe o dedo na ferida de Hollywood e espreme, bem espremido.

CREPÚSCULO dos deuses (*Sunset boulevard*). [Filme] Direção de Billy Wilder. Roteiro de Charles Brackett, Billy Wilder, D. M. Marshman. Fotografia de John F. Seitz. Música de Franz Waxman. Elenco: Gloria Swanson, William Holden, Eric von Stroheim, Fred Clark, Nancy Olson, Cecil B. DeMille, Hedda Hopper. USA, 1950 (110 min), P&B, son. Oscar de Melhor Roteiro.

<sup>98</sup> XAVIER, Valêncio. Crepúsculo dos deuses – 1950. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 23 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# Lola Montès<sup>99</sup>

(1955)

*Lola Montès* mexeu com a linguagem do cinema e preparou o caminho para a *nouvelle vague*. Conta a vida da famosa cortesã e seus amores com o compositor Liszt e o rei da Baviera. Audaciosamente, Max Ophüls conta a história toda fragmentada em *flashbacks*. Já com certa idade, Lola Montès é agora atração de um luxuoso circo. O mestre de cerimônias a apresenta e, como num programa de tevê, o público faz perguntas (paga 25 centavos por pergunta). No final pagarão um dólar para tocá-la. No circo, os episódios da carreira da cortesã são mostrados através de pantomimas, sombras chinesas, danças e canções. E Lola Montès vai lembrando trechos de sua vida. As mudanças do real para a memória são marcadas pela mudança no uso da cor. Propositadamente, o barroco do cenário e os movimentos incessantes da câmera são mantidos para que o espectador confunda o real e o imaginário. Explorando como ninguém fizera antes o formato *Cinemascope*, Max Ophüls usa os movimentos de câmera, a cor, o jogo de sombras, para determinar o que deseja que o espectador veja. Na época, a crítica se dividiu, hoje *Lola Montès* é unanimemente reconhecida como uma das obras-primas do cinema mundial. Em 1948, com *Carta de uma desconhecida* – este disponível em vídeo – realizado nos padrões normais de Hollywood, Max Ophüls dera ao cinema mais outra obra-prima.

LOLA Montès (*Lola Montès*). [Filme] Direção de Max Ophüls. Roteiro de Max Ophüls, Annette Wademant, Jacques Natanson, baseado no romance de Cécil Saint-Laurent. Fotografia de Christian Matras. Música de Georges Auric, letras de Louis Ducreux. Elenco: Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook, Oskar Werner e a trupe do Circus Krone. França, Alemanha, 1955 (140 min), color., son.

---

<sup>99</sup> XAVIER, Valêncio. Lola Montès – 1955. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 23 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# Lições da escuridão<sup>100</sup>

(1992)

Documentário de Werner Herzog sobre o Kuwait após a Guerra do Golfo. Tal como *Las Hurdes* de Buñuel, o narrador limita-se a dizer o pouco texto. As imagens, grande parte feita em helicópteros, mostram o céu negro da fumaça dos poços de petróleo incendiados pelas tropas iraquianas. A guerra terminada, os poços continuam queimando. Na areia do deserto, enormes tanques de petróleo esmagados pelas bombas, iguais latinhas de cerveja amassadas jogadas na praia. No deserto, esqueletos de veículos de guerra e de seres humanos. O filme inicia com a longa tomada de helicóptero da capital do Kuwait ao anoitecer sob o céu ainda azul. Uma panorâmica nos mostra os instrumentos de tortura que os soldados iraquianos faziam na população civil. Há apenas dois depoimentos ditos com a câmera imóvel. Uma mulher que tenta explicar o que aconteceu: ela perdeu a fala ao presenciar seus dois filhos serem torturados até a morte. Outra mulher com o filho no colo diz que os soldados, com as botas na cabeça da criança, mataram seu marido. Depois disso o menino deixou de falar, só uma vez ele disse: “mamãe, eu não quero aprender a falar”. A maior parte do filme mostra o demorado e perigoso combate ao fogo nos poços de petróleo. Depois do fogo debelado, um operário joga uma mecha ardente. Outros o imitam. O narrador diz: “agora estão contentes, agora há novamente algo a ser apagado”.

LIÇÕES da escuridão (*Lektionen in finsternis*). [Documentário]. Direção de Werner Herzog. Fotografia e câmera de Paul Berriff. Texto de Hartmut Klenke. Montagem de Rainer Standke. Música: trechos de [Edvard] Grieg, [Gustav] Mahler, Arvo Pärt, [Sergei] Prokofiev, [Franz] Schubert, [Giuseppe] Verdi, [Richard] Wagner. Piloto do helicóptero: Jerry Grayson. Alemanha, França, Espanha, 1992 (62 min), color., son.

---

<sup>100</sup> XAVIER, Valêncio. Lições da escuridão – 1992. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 23 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# Cinema Paradiso<sup>101</sup>

(1988)

Grandes filmes já foram feitos sobre o cinema: *O homem da câmera*, de Dziga Vertov e *The cameraman* de Buster Keaton, ambos de 1928 (sic); *Nasce uma estrela*, versões de 1937 e de George Cukor em 1958 [1954]; *O silêncio é de ouro* (1947), de René Clair, homenagem a Georges Méliès; *Crepúsculo dos deuses* (1950); *Assim estava escrito* (1952) e *Cidade das ilusões* [A cidade dos desiludidos] (1962), de Vincente Minnelli; o musical *Cantando na chuva* (1952); *A condessa descalça* (1954); *A deusa* (1958) roteiro de Paddy Chayefsky sobre Marilyn Monroe; os brasileiros *Ladrões de cinema* (1977) e o genial *Louco por cinema* (1994) de André Luiz Oliveira. Esses filmes (e outros mais) mostram as divas, os astros, os produtores, os diretores, etc. Porém, nenhum deles abordou diretamente duas figuras imprescindíveis para que o cinema exista: o espectador e o projetor. E, de quebra, uma terceira, a sala de exibição – também abordada em *A última sessão de cinema* (1971) por Peter Bogdanovich. Essa glória cabe a *Cinema Paradiso* [1988], a obra-prima de Giuseppe Tornatore, que bem poderia ter o subtítulo de Vida, Paixão e Morte de Quem Ama Realmente o Cinema. Ou Anatomia de um Cinéfilo. Nesta terna história sobre um garoto e sua amizade por um projetor de um pequeno cinema numa cidadezinha italiana, Tornatore nos dá uma clara mensagem, quem faz o cinema é quem vê cinema.

CINEMA Paradiso (*Idem*). Direção, argumento e roteiro de Giuseppe Tornatore. Fotografia de Blasco Giurato. Música de Ennio Morricone, tema de amor: Andrea Morricone. Montagem de Mario Morra. Elenco: Philippe Noiret, Salvatore Cascio (o menino), Jacques Perrin. França/Itália, 1988 (117 min), color., son. Oscar e Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro, Prêmio Especial do Júri de Cannes. Disponível em vídeo.

---

<sup>101</sup> XAVIER, Valêncio. Cinema Paradiso – 1989 [1988]. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 23 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# A época da inocência<sup>102</sup>

(1993)

Martin Scorsese deu ao cinema pelo menos duas reconhecidas obras-primas: *Taxi driver* (1976) e *Touro indomável* (1980). E algumas irreconhecidas, entre elas *A época da inocência* [1993] – um melodrama passado entre a alta sociedade americana do século passado. A crítica (e o público) recebeu mal o filme. Esperavam, talvez, temas “atuais” como o de *Taxi driver* no ritmo frenético de o *Touro indomável*. Absurdas acusações como a de que nunca existiu a tal alta classe americana mostrada no filme. Como se os americanos fossem só caubóis, motoristas de táxi, assassinos e traficantes de drogas. *A época da inocência* é uma obra de relojoaria cinematográfica. Um filme para se ver (e ouvir) atentamente, é cinema, e não um videoclipe. Tome-se os quadros, por exemplo. Na ida de Newland à casa da condessa Olenka, enquanto espera ser recebido, Newland observa os quadros na parede. São obras de vanguarda que ela trouxera da Europa. Assim Scorsese descreve a personalidade dos dois. Os quadros eróticos na casa de Beaumont são como uma antevisão do papel que ele terá na história. A indecisão de Newland, entre a mulher com quem casara e a quem ama, e o que ele realmente pensa e sente são mostradas pela mudança dos quadros em seu gabinete de trabalho: dos acadêmicos aos impressionistas e gravuras japonesas. É preciso ver um filme para amá-lo.

A ÉPOCA da inocência (*The age of innocence*). [Filme] Direção de Martin Scorsese. Roteiro de Jay Cocks, Martin Scorsese, baseado no romance de Edith Wharton. Fotografia de Michael Ballhaus. Cenário de Dante Ferretti. Figurino de Gabriella Pescucci. Música de Elmer Bernstein. Montagem de Thelma Schoonmaker. Elenco: Daniel Day-Lewis, Michelle Pfeiffer, Winona Ryder. USA, 1993 (130 min), color., son.

---

<sup>102</sup> XAVIER, Valêncio. A época da inocência – 1993. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 23 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
**100 filmes**

• 28 de novembro de 1995 •

## Com a cara e a coragem<sup>103</sup>

O mímico suíço René Quellet esteve em Curitiba na semana passada e respondeu com mímica às perguntas do Caderno G.

Tradução das respostas: Valêncio Xavier – Fotos: João Brühz.  
[Legendas das 15 fotos publicadas. Leitura da esquerda para a direita, da primeira linha de cima para baixo]

Que acha da mulher curitibana?  
E do homem curitibano?  
Que pensa da situação política internacional?  
Mímica dá dinheiro?  
E dinheiro dá mímica?  
O que é melhor: banco suíço ou chocolate suíço?  
Bigode é sinal de masculinidade?  
Sovaco raspadinho ou cabeludo?  
Cheiro de bacalhau ou de sabonete?  
Que acha do trânsito curitibano?  
Fora mímica, o que anda fazendo em Curitiba?  
Buster Keaton, Chaplin, Grock ou Jacques Tati?  
Qual o seu programa favorito?  
Que tal os comerciais da tevê?  
O que achas das promessas dos políticos?

---

<sup>103</sup> XAVIER, Valêncio. Com a cara e a coragem. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 28 nov. 1995. Caderno G, p. 6.

# Com a Cara e a Coragem

O mímico sulco, René Queiroz esteve em Curitiba na semana passada e respondeu com mímica as perguntas do Caderno G.

Imagem: Fernando Lobo/Agência Brasil/Contraste



Que acha da mulher curitibana?



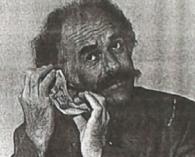
E do homem curitibano?



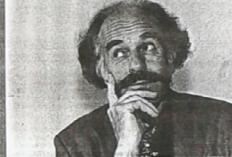
Que pensa da situação política internacional?



Mímica de dinheiro?



E dinheiro da mímica?



Que é melhor: banco suíço ou chocolate suíço?



Bijode é sinal de masculinidade?



Sovaco raspado ou cabelo ludo?



Cheiro de bacalhau ou de sabonete?



Que acha do trânsito curitibano?



Fora mímica, o que ainda fazendo em Curitiba?



Buster Keaton, Chaplin, Grock ou Jacques Tati?



Qual o seu programa favorito?



Que tal os comerciais da tevê?



O que acha das promessas dos políticos?

100 anos em  
**100 filmes**

• 30 de novembro de 1995 •

# M, o vampiro de Dusseldorf<sup>104</sup>

(1931)

Neste primeiro filme sonoro de Fritz Lang a interação dramática som/imagem através da montagem atinge um grau de perfeição jamais igualado. O filme abre com uma menina cantando uma sinistra canção infantil: “o homem mau vai chegar e te picará a machadadas”. As aparições do assassino (Peter Lorre) são pautadas pela melodia que ele assobia. Preocupada com a filha (Elsie) que ainda não voltou da escola, a mãe chama o nome dela. A câmera mostra as escadarias desertas do prédio, a mesa da cozinha com a cadeira vazia à espera de Elsie. Ainda sob a voz da mãe chamando vê-se o balão a gás, que o assassino comprara para atrair a menina, preso nos fios de um poste. O vento desprenderá o balão. Com essa elipse audiovisual sentimos toda a angústia da mãe, e ficamos sabendo que a menina foi morta, sem que o crime seja mostrado. A reunião da cúpula policial discutindo como prender o assassino é montada em paralelo com a reunião dos bandidos da cidade também preocupados em prender o assassino que atrapalha seus “negócios”. As falas de um grupo são continuadas pelo outro, igualando polícia e ladrões. Alie-se a isso o abandono por Lang do esquematismo de seus filmes anteriores através de enfoque mais humano. Com *M, o vampiro de Dusseldorf* nasce o audiovisual moderno. O cinema mudo está definitivamente sepultado.

M, O VAMPIRO de Dusseldorf (*M*). [Filme] Direção de Fritz Lang. Roteiro de Thea von Harbou, Fritz Lang sobre reportagem de Egon Jacobson. Fotografia de Fritz Arno Wagner. Montagem de Paul Fakenberg. Música assobiada: trecho de *Peer gynt* de [Edvard] Grieg. Elenco: Peter Lorre, Otto Wernicke, Gustaf Gründgens, Ellen Widmann. Alemanha, 1931 (111 min), P&B, son. Disponível em vídeo.

<sup>104</sup> XAVIER, Valêncio. *M, o vampiro de Dusseldorf – 1931*. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 30 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# Sedução da carne<sup>105</sup>

(1954)

Um filme sobre a mulher, um filme político. Quando *Senso* (título original) foi lançado, a crítica torceu o nariz. Esperava-se um Visconti fiel aos roteiros traçados pelo neorealismo. Porém, um novo Luchino Visconti ocupava as telas. Jacques Doniol-Valcroze sintetizou: “*Senso é um mundo*”. Durante a ocupação austríaca, Livia, uma condessa italiana casada (Alida Valli), que trabalha pela independência, apaixona-se perdidamente por um oficial austríaco (Farley Granger). Ao descobrir que ele a traía, o denuncia a seu comandante e é fuzilado. Como um deus, Visconti constrói inteiramente seu *mundo*. Cada parte é trabalhada nos mínimos detalhes e se completa: o desenrolar da história, a interpretação e caracterização dos atores, as falas, a cenografia, os figurinos, a fotografia, o uso da cor, a música, a montagem. Tudo se liga e se interpenetra. Freddy Buache classifica: “um filme que opera a síntese do naturalismo, do realismo e do romantismo”. Poucas vezes antes o cinema penetrara tão a fundo nos sentimentos femininos, e a beleza interior (e exterior) da mulher explode na tela. Um Bergman latino/barroco. Com *Senso*, Luchino Visconti abre um novo caminho para seus filmes posteriores, e está pronto para criar sua obra-prima, *Vagas estrelas da Ursa* (1965), o mais completo retrato da alma feminina jamais mostrado no cinema.

SEDUÇÃO da carne (*Senso*). [Filme] Direção de Luchino Visconti. Roteiro de Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, G. [Giorgio] Prosperi, C. [Carlo] Alianello, G. [Giorgio] Bassani, sobre novela de Camillo Boito. Diálogos (inglês): Tennessee Williams, Paul Bowles. Fotografia de G. R. Aldo, Robert Krasker. Música de [Anton] Bruckner. Elenco: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti. Itália, 1954 (115 min), color., son. Disponível em vídeo.

<sup>105</sup> XAVIER, Valêncio. Sedução da carne – 1954. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 30 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# As oito vítimas<sup>106</sup>

(1949)

Se eu pudesse definir o humor inglês, diria que é de um refinado anarquismo, onde a crítica social se mistura com o *nonsense*. No cinema, o Hitchcock de *A dama oculta* (1938) e *O terceiro tiro* (1956) [1955] é o melhor exemplo. E é claro, Peter Greenaway em *Zoo* (1985), sem esquecer que Carlitos é inglês. A quinta-essência do humor inglês está em *As oito vítimas*. Um jovem bastardo (Dennis Price) para poder receber seu título de nobreza – sem o qual não será nada na sociedade em que vive – mata seus oito parentes pretendentes ao título. O filme é perfeito em tudo, mas o destaque vai para Alec Guinness que interpreta as oito vítimas, inclusive uma mulher, uma velha dama líder feminista, banqueiro, *dandy*, bispo, general, almirante, um *lord*, um duque. Como tudo no filme, as mortes são divertidíssimas e funcionam como uma crítica àquela sociedade: mata a velha dama com uma flechada no balão em que estava fazendo propaganda feminista. Explode o general com uma bomba na lata de caviar com que ele simulava uma batalha. Nem precisa matar o almirante que, depois de uma manobra errada, afunda com seu navio. Após os assassinatos consegue seu título de nobreza, mas é condenado pela morte de um primo que se suicidara. Preso, escreve seu diário, onde confessa os crimes. É libertado quando encontram o bilhete do suicida. Livre, esquece o diário na prisão. É seu fim.

AS OITO vítimas (*Kind hearts and coronets*). [Filme] Direção de Robert Hamer. Roteiro de Robert Hamer, John Dighton, baseado no romance de Roy Homiman. Fotografia de Douglas Slocombe. Música de ária de *Don Giovanni*, de [Wolfgang Amadeus] Mozart. Elenco: Dennis Price, Valerie Hobson, Joan Greenwood e Alec Guinness fazendo as oito vítimas. Inglaterra, 1949 (106 min), P&B, son.

---

<sup>106</sup> XAVIER, Valêncio. As oito vítimas – 1949. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 30 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# Paris, Texas<sup>107</sup>

(1984)

A partir de *¡Que viva México!*, Eisenstein começou a desenvolver o experimento da montagem no próprio plano. Além da montagem de uma tomada com outra, a composição dos elementos focados na tomada deve também conter a sua montagem. No cinema de Wim Wenders paralelo à montagem da imagem na própria tomada, há a montagem no próprio som. Em *Paris, Texas*, o desenvolvimento da ação prioriza a montagem som/imagem. Um homem vagueia no deserto, desmemoriado e desnorteado. Durante quatro anos busca a mulher que o abandonara, e o filho pequeno, e também reencontrar a si mesmo. Sua única memória é uma imagem: uma foto de Paris-Texas. Nos primeiros vinte minutos do filme ele não dirá uma só palavra. O som habilmente trabalhado marca a ação: suas pisadas, o ranger da porta do bar no deserto abrindo, o ruído do gelo esmagado em suas mãos e o som brusco de sua queda. Encontrado, o filho só se lembra dos pais pelas imagens de um filme Super-8. No encontro final, sua mulher é agora uma prostituta. O freguês coloca uma moeda, a cortina se abre, e através de um vidro o freguês a vê. Não pode tocá-la e só poderá falar com ela por um telefone. Assim o homem falará e verá sua mulher, até que o tempo acabe e a cortina se feche. Essa dicotomia imagem/som torna a obra de Wim Wenders tão instigante e bela.

PARIS, Texas (*Idem*). [Filme] Direção de Wim Wenders. Roteiro de Sam Shepard. Adaptação de L. M. Kit Carson. Fotografia de Robby Müller. Música de Ry [Cooder]. Coodenação de Montagem de Peter Przygodda. Elenco: Harry Dean Stanton (Travis), Nastassja Kinski (Jane), Dean Stockwell (Walt), Aurore Clement (Anne [Henderson]). Alemanha, França, 1984 (148 min), color., son. Palma de Ouro no Festival de Cannes. Disponível em vídeo.

---

<sup>107</sup> XAVIER, Valêncio. Paris, Texas – 1984. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 30 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# Gritos e sussurros<sup>108</sup>

(1972)

Qual o melhor Bergman? Difícil dizer. Poucos cineastas no mundo tiveram uma obra ao mesmo tempo tão variada e tão uniforme. É como se cada filme de Bergman se ligasse e se completasse em outro. Escolho *Gritos e sussurros*, um profundo mergulho na alma feminina. Um dos poucos filmes sobre a doença (lembro o terno *Cronaca familiare* [Dois destinos] (1962), de Valerio Zurlini). Tão diferente dos insensíveis filmes sobre a Aids que abundam por aí, transformando a doença numa virtude e não no sofrimento – parte da condição humana. Em *Gritos e sussurros* uma jovem está morrendo de câncer na casa da família, atendida pelas duas irmãs e pela velha ama. A história percorre o filme como um estágio nebuloso entre a vigília e sono/sonho da solidão da doença. O clima é dado pela cor e pelo som. Tons de vermelho marcam o sono/sonho, e o azul marca a vigília. No som: o silêncio, os gemidos, o ruído dos lençóis quando o corpo doente se move, os passos padecentes, o gole do remédio tomado no copo, os gritos de dor. Esses sons doentios mal deixam penetrar pela janela os sons da vida lá fora, os gritos dos pássaros. A cena de Karin cortando seu sexo com cacos de vidro, e da velha ama semidesnuda segurando a jovem morta em seus braços, são a mais cruel e a mais bela imagem que o cinema mostrou. *Gritos e sussurros* talvez seja a mais bela criação do cinema.

GRITOS e sussurros (*Viskningar och rop*). [Filme] Direção e roteiro de Ingmar Bergman. Fotografia de Sven Nykvist. Música *Mazurca* de [Frédéric] Chopin e *Sarabanda* de [Johann Sebastian] Bach. Elenco: Harriet Andersson (Agnes, a doente), Kari Sylwan (Anna), Ingrid Thulin (Karin), Liv Ullmann (Maria), Erland Josephson (médico). 1972 (91 min), color., son. Oscar de Melhor Fotografia. Disponível em vídeo.

<sup>108</sup> XAVIER, Valêncio. Gritos e sussurros – 1973 [1972]. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 30 nov. 1995. Caderno G, p. 8.

# O ladrão de Bagdá<sup>109</sup>

(1940)

O filme que melhor recriou o encantamento, o humor, a sensualidade, a crítica social, a inventiva e a fantasia das histórias das mil e uma noites. *O Ladrão de Bagdá* iniciou um tipo de cinema de entretenimento espetacular, retomado mas não igualado por Steven Spielberg. O ladrãozinho de Bagdá é o então quase menino ator indiano Sabu: “Eu sou Abu o ladrão, filho de Abu o ladrão, neto de Abu o ladrão, o mais infortunado de dez filhos com uma fome que me incomoda dia e noite”. Abu ajuda o rei Ahmad destronado por seu vizir Jaffar – Conrad Veidt no melhor papel de sua brilhante carreira. Ajuda a reconquistar seu reino e sua amada, a bela princesa enfeitiçada por Jaffar. O tapete mágico, o cavalo voador, o Gênio safado (o ator negro americano Rex Ingram) preso na garrafa, a aranha gigante, a estátua semovente de nove braços assassinos. Todo o encanto dos efeitos especiais essencialmente cinematográficos – sem o auxílio do computador que ainda não existia. Compare o voo do Gênio carregando Abu com o voo titubeante do último *Superman* (1978). Não há comparação! O roteiro, a direção, a interpretação dos atores, a cenografia, os figurinos, os movimentos de câmera, o uso da cor, a luz, o ritmo, tudo funciona como um dos brinquedos mecânicos do Califa. Tudo funciona para transformar *O ladrão de Bagdá* na obra-prima inigualável do cinema da fantasia.

O LADRÃO de Bagdá (*The Thief of Bagdad*). [Filme] Direção de Michael Powell, Ludwig Berger, Tim Whelan. Roteiro de Lajos Bíró, Miles Malleon. Fotografia de Georges Périnal, Osmond Borradaile. Efeitos especiais de Lawrence Butler. Música de Miklós Rózsa. Elenco: Sabu, Conrad Veidt, John Justin, June Duprez, Rex Ingram. Inglaterra, 1940 (109 min), color., son. Oscar de Melhor Fotografia a Cores.

<sup>109</sup> XAVIER, Valêncio. O ladrão de Bagdá – 1940. *Gazeta do Povo*. Curitiba, p. 8, 30 nov. 1995. Caderno G.

100 anos em  
**100 filmes**

• 4 de dezembro de 1995 •

## Livros que Freud explica...<sup>110</sup>

Comemorando os cem anos do Projeto Freudiano vários livros são lançados sobre o pai da Psicanálise.

Começamos por *Freud para principiantes* de Richard Osborne, ilustrado por Maurice Mehan. O título já diz tudo e o trecho da história em quadrinhos [publicado] nesta página explica melhor (Figura 2). Editado pela Objetiva custa 14,90 reais.



A revista *Letra Freudiana* através da Revinter lança um número especial “100 Anos do Projeto Freudiano”, custa 24 reais. Reunindo textos de psicanalistas de diversas escolas, a revista traz na abertura a explicação de suas intenções: “Se a ideologia pós-moderna propõe a desaparecimento do sujeito, o retorno ao Projeto Freudiano não é para o psicanalista apenas uma comemoração – é a ratificação ética de uma transmissão sustentada no real do inconsciente”.



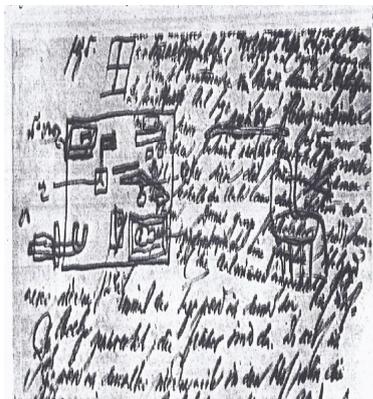
A Imago lança *Projeto de uma Psicologia*, o livro de Sigmund Freud que enseja a comemoração dos 100 anos, custa 20 reais. E lança a segunda edição de outra obra clássica de Freud. *A interpretação dos sonhos* (1902) [1900], em dois volumes ao custo de 50 reais.

Também da Imago é *De volta aos textos de Freud*, de Ilse Grubrich-Simitis. A autora pesquisou os ignorados manuscritos preservados de Freud, e com isso nos dá nova visão ao processo de trabalho do descobridor do inconsciente. A edição traz fac-símiles dos manuscritos estudados e custa 30 reais.

---

<sup>110</sup> XAVIER, Valêncio. Livros que Freud explica... *Gazeta do Povo*. Curitiba, 4 dez. 1995. Caderno G, p. 1.

Como os sonhos funcionam  
Uma das análises clássicas de Freud



Biografias de Freud que não deixam de ser uma “biografia” da Psicanálise. A Escuta lança *Sigmund Freud – O século da Psicanálise*, de Emilio Rodrigué, em dois volumes por 45 reais. Rodrigué explica: “para um psicanalista, historiar Freud significa futurar Freud; significa deitá-lo no divã”.

A Companhia das Letras lança a biografia de Freud que vem causando sensação e é considerada a mais completa *Freud – Uma vida para o nosso tempo*, de Peter Gay com tradução sempre competente da paranaense Denise Bottmann. A edição fartamente ilustrada custa 32 reais.



Dois livros suplementares para o estudo biográfico de Freud saem pela Imago, *Irmão Animal – a História de Freud e Tausk*, de Paul Roazen. É um relato da conflituosa relação entre Freud e aquele que era considerado um de seus mais brilhantes discípulos. Volume ilustrado custa 25 reais.

*As cartas de Sigmund Freud para Eduard Silberstein (1871-1881)*, em edição organizada por Walter Boelich, custa 28 reais. São oitenta cartas de Freud ao seu amigo de juventude. A carta ilustrada em que Freud descreve em palavras e desenhos seu quarto e seu trabalho em Trieste é sublime. Vale a pena mesmo para quem não se ligue à psicanálise.



Tal como a psicanálise, o cinema completa cem anos. O psicanalista Waldemar Zusman aproveita e coloca o cinema no seu *divan* em *Os filmes que eu vi com Freud*. Como Zusman analisa filmes recentes e de sucesso popular – *O Piano*, *Proposta indescendente*, *Nove e ½ semanas de amor*, entre eles – é livro bom de ler e ir comparando nossas opiniões com as dos freudianos. Editado pela Imago, custa 12 reais.

100 anos em  
**100 filmes**

• 7 de dezembro de 1995 •

# Punhos de campeão<sup>111</sup>

(1949)

Eu penso que, como o *western*, o filme de boxe é um gênero essencialmente americano. Da luta Corbett x Fitzsimmons [*The Corbett-Fitzsimmons Fight*] (1897), filmada pela Edson Co., passando por *Carlitos Boxeur* [*The Champion (Campeão no boxe)*] (1915) e *O último round* (1920) de Buster Keaton e chegando aos clássicos do boxe/tragédia *Golden boy* (1937) [1939], de Rouben Mamoulian. *Gentleman Jim* (1942) de Raoul Walsh. *Corpo e alma* (1947), de Robert Rossen. *Réquiem para um lutador* (1962) de Ralph Nelson, da telepeça de Rod Serling, que ele dirigiu em 1956, ao vivo pela tevê, primeira telepeça de 90 min, duração de um longa-metragem. *O campeão* (1949) e *Trágica farsa* (1956) de Mark Robson. *Cidade das ilusões* (1972) de John Huston. Sem nem falar do genial *O touro indomável* [1980], de Martin Scorsese. *Punhos de campeão* é a obra-prima do gênero. Sua duração (72 min) é a mesma do desenrolar da história: um *boxeur* decadente ganha a luta sem saber que seu empresário tinha feito um arranjo com gângsteres para que ele perdesse. Os gângsteres vingam-se inutilizando-o. Um roteiro perfeito, poema cinematográfico de construção precisa e intensa como um verso de T. S. Elliot. A fotografia, a luz, o som, a noção do tempo, a montagem (Robert Wise foi o montador de *Cidadão Kane*), o elenco (Robert Ryan foi *boxeur*), tudo funciona como uma máquina, mas passa o humano, a emoção. Poucas vezes o cinema fez um filme como esse, que não se pode tirar ou acrescentar nada. Um filme perfeito.

PUNHOS de campeão (*The set-up*). [Filme] Direção de Robert Wise. Roteiro de Art Cohn, sobre poema de J. M. [Joseph Moncure] March. Fotografia de Milton Krasner. Música de Bakaleinikoff. Montagem de Roland Gross. Elenco: Robert Ryan, Audrey Totter, George Tobias. USA, 1949 (72 min), P&B, son. Entre outras obras-primas de Robert Wise estão *West side story* e *O enigma de Andrômeda*, disponíveis em vídeo.

---

<sup>111</sup> XAVIER, Valêncio. Punhos de campeão – 1949. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 7 dez. 1995. Caderno G, p. 8.

# Limite<sup>112</sup>

(1930)

Feito em 1930, *Limite*, de Mário Peixoto, teve apenas uma exibição em 1931 e só veio a ser (re)visto no final dos anos 1970, após uma cuidadosa restauração, hoje existente em vídeo. Não exibido nesse período de tempo, influenciou, como hoje continua influenciando, muitos cineastas brasileiros. Um exemplo de vanguarda tardia que persistiu na modernidade. Num barco no mar, um homem e duas mulheres (náufragos?) relembram suas vidas. A Mulher 1 fugiu da prisão e tentava levar uma vida normal numa cidadezinha litorânea, ao ver a notícia de sua fuga num jornal, foge de novo. A Mulher 2, casada com um pianista bêbado, abandona o lar e está desacordada no barco. O Homem teve uma amante casada. Ao visitar o túmulo da amante, o marido revela que ela era leprosa. A história de *Limite* pouco conta. Octávio de Faria diz: “uma série de temas, de situações, de momentos da vida que o realizador registrou, desenvolveu, construiu geometricamente para lograr um todo só, um filme de cinema puro de imagens, de ritmos... toda imagem tem seu ritmo interior bem nítido e faz parte, pela sua duração, de um ritmo de sequência que constitui junto a outros o ritmo geral do filme... É o ritmo que define o limite, é o ritmo que define *Limite*”. Não estaria este texto de 1977, de Octávio de Faria, definindo uma obra do pós-moderno?

LIMITE. [Filme] Direção e roteiro de Mário Peixoto. Fotografia de Edgar Brasil, assistente Rui Santos. Música: trechos de [Erik] Satie, [Claude] Debussy, [Alexander] Borodin, [Maurice] Ravel, [Ígor] Stravinsky, César Franck, [Serguei] Prokofiev. Elenco: Olga Breno (Mulher 1), Taciana Rei (Mulher 2), Raul Schnoor (Homem 1), D. G. Pedrera (Homem 2). Brasil, 1930 (120 min), P&B, son. Disponível em vídeo.

---

<sup>112</sup> XAVIER, Valêncio. Limite – 1930. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 7 dez. 1995. Caderno G, p. 8.

# Cadáveres ilustres<sup>113</sup>

(1976)

Os filmes de Francesco Rosi têm a contundente construção de um inquérito policial. Diferentes apenas pela sua visão político-social, em que a consciência social sobrepõe-se à política. Como num inquérito policial, no confronto dos envolvidos aparecem suas diferenças e semelhanças, os pontos em que eles se unem ou se separam. Foi assim em *O bandido Giuliano* (1962): a Máfia aliada à população partidária do bandido quando lhe convinha. Quando não convinha, massacrava-a. Em *As mãos sobre a cidade* (1963), os políticos se unem para resguardar seus interesses, não importa se o plano urbanístico continuará a provocar desastres pela cidade. Rosi diz que: “o cinema deve provocar um debate de ideias, um debate de mentalidades e um debate de moralidades”. Sob a aparência de um filme policial e mais do que cinema social, *Cadáveres ilustres* é um filme de horror – horror no sentido que Conrad dá ao termo em *Coração das trevas*. O clima é dado pela cor e ambientes. Juízes e cidadãos proeminentes são assassinados. O policial que investiga os crimes (Lino Ventura) irá descobrir que tudo é uma conspiração da Igreja e do Partido Comunista (Rosi é de esquerda), contrários que se unem para se manter no poder. O investigador percebe que não há solução, que eles todos (nós) estão jurados de morte pelos corruptos. Daí o horror.

CADÁVERES ilustres (*Cadaveri eccellenti*). [Filme] Direção de Francesco Rosi. Roteiro de Francesco Rosi, Tonino Guerra, Lino Jannuzzi, sobre a novela *O contexto*, de Leonardo Sciascia. Fotografia de Pasqualino de Santis. Música de Piero Piccioni. Elenco: Lino Ventura, Max von Sydow, Fernando Rey, Alain Cuny, Paolo Bonacelli, Charles Vanel, Tina Aumont. Itália/França, 1976 (120 min), color., son.

---

<sup>113</sup> XAVIER, Valêncio. Cadáveres ilustres – 1975 [1976]. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 7 dez. 1995. Caderno G, p. 8.

# Lanternas vermelhas<sup>114</sup>

(1991)

A maneira aparentemente simples de Zhang Yimou trabalhar com a imagem é extremamente complexa. E dependente de intenso trabalho dos atores, e de uma precisa escolha dos ambientes. Em *Sorgo vermelho* (1989) [1987], quando a moça (Gong Li) está para ser violentada pelo bandido no campo de sorgo, vê-se um primeiro plano dela bem rápido, o tempo necessário para que se perceba pela sua expressão, o que ela espera. A inserção desse plano enquanto o bandido agitado desbasta a plantação preparando o “leito” nos faz ver/antever a cópula sem que ela precise ser mostrada. *Lanternas vermelhas* abre com uma longa tomada da colegial (Gong Li) falando para a mãe (a câmera imóvel), que não é mostrada. Ela fala que a solução para os problemas financeiros da família será ela abandonar os estudos e ser vendida como concubina para um rico senhor. Uma lágrima corre de seus olhos. Essa tomada marca quem ela é, e nos ajudará a entender as mudanças de sua personalidade na luta pelo poder entre as concubinas. O rico senhor será mostrado de costas e de longe. Mas é ele quem conduz as ações das concubinas, igual um mestre de teatro de fantoches que nunca é visto no palco. As imagens dos telhados, mais do que a passagem do tempo, marcam as mudanças das emoções nesta obra-prima do cinema.

LANTERNAS vermelhas (*Raise the red lanterns*) [*Dà Hóng Dēnglong Gāogāo Guà*]. [Filme] Direção e roteiro de Zhang Yimou. Elenco: Gong Li, Jingwu Ma, Saifei He, Cao Cuifen, Jin Shuyuan. China/Hong Kong/Taiwan, 1991 (120 min), color., son. Prêmio Leão de Ouro no Festival de Veneza. *Lanternas vermelhas*, *Amor e sedução* e *A história de Qiu Ju*, de Zhang Yimou estão disponíveis em vídeo.

---

<sup>114</sup> XAVIER, Valêncio. Lanternas vermelhas – 1991. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 7 dez. 1995. Caderno G, p. 8.

# O terceiro tiro<sup>115</sup>

(1956)

O melhor Hitchcock. Sua obra de construção mais complexa, quase abstrata – não é à toa que um dos personagens é um pintor abstrato. Suas acanhadas telas refletem as cores da paisagem outonal de Vermont, onde foi filmado – o único Hitchcock em que a cor tem função narrativa. Seu único filme completamente de humor (negro/colorido). As pitadas do insolente humor que Hitchcock deitava, timidamente, em seus melodramas – o assassino estourando o balão do menino em *Pacto sinistro* – são o recheio maior de *O terceiro tiro*. Hitchcock deixa de se levar tão a sério. Um menino descobre um cadáver no bosque. Um capitão naval aposentado acredita que matou Harry (o nome dado ao cadáver desconhecido) acidentalmente com três tiros. O cadáver é enterrado, transportado e desenterrado várias vezes. Os envolvidos, o menino, um médico míope, uma solteirona, a viúva (depois saberá que o cadáver é de seu marido por uma noite) e o pintor abstrato, seu pretendente. No final descobre-se que Harry morreu de morte morrida. História contada sem qualquer ordem lógica e sem o, às vezes execrável, suspense mecânico de Hitchcock. Truffaut notou: “fala-se do cadáver como se se tratasse de um maço de cigarros”. Hitchcock diz: “um filme que fiz livremente sobre um assunto de minha escolha e, quando ficou pronto, ninguém sabia o que fazer com ele”. Nem mesmo Hitchcock. E nunca repetiu a dose.

O TERCEIRO tiro (*The trouble with harry*). [Filme] Direção de Alfred Hitchcock. Roteiro de John M. [Michael] Hayes, sobre o livro de J. T. [Jack Trevor] Story. Fotografia de Robert Burks. Música de Bernard Herrmann – ao contrário de outros filmes de Hitch [Hitchcock], a música aqui não é apenas incidental, ela participa do humor. Elenco: Edmund Gwenn, John Forsythe, Shirley MacLaine. USA, 1956 [1955] (99 min), color., son. Disponível em vídeo.

---

<sup>115</sup> XAVIER, Valêncio. O terceiro tiro – 1956 [1955]. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 7 dez. 1995. Caderno G, p. 8.

# O sacrifício<sup>116</sup>

(1986)

Ingmar Bergman fala sobre a construção dos filmes de Andrei Tarkovsky: “uma nova linguagem que lhe permite apreender a vida como aparência, a vida como um sonho”. O crítico Fredric Jameson classifica o estilo de Tarkovsky como “realismo mágico”. Essa maneira de ver a vida de Tarkovsky passa ao espectador pelo exasperante realismo da imagem. A imagem entra no momento certo e se detém frente aos olhos do espectador o tempo que for necessário. O início de *O sacrifício* é uma longa tomada com a câmera imóvel, uma arvorezinha em primeiro plano, do carteiro chegando em sua bicicleta. Um escritor isolado na sua casa de verão; é noite de seu aniversário. Sua mulher ignora-o. O filho menino perdeu a voz. O carteiro conta histórias estranhas. A empregada levita – isso é mostrado com a mesma naturalidade que em *Stalker* (1979), a menina movimenta o copo sem tocá-lo, a câmera isenta apenas mostra, não comenta. A tevê anuncia uma catástrofe nuclear. O escritor oferece um sacrifício (a que deus?) e põe fogo em sua casa. Um enorme plano sequência com complicadíssimo movimento de câmera mostra a casa consumindo-se no fogo, os bombeiros chegando e a ambulância vindo buscar o escritor. O filme encerra com uma tomada do menino regando a arvorezinha do plano inicial: O recomeço? A esperança? O filme não precisa responder.

O SACRIFÍCIO (*Offret*). [Filme] Direção e roteiro de Andrei Tarkovsky. Fotografia de Sven Nykvist. Música: trechos de *A paixão de São Mateus* de [Johann Sebastian] Bach, folclore japonês e cantos da Dalecárdia. Elenco: Erland Josephson, Susan Fleetwood, Valérie Mairesse, Allan Edwall. Suécia/França, 1986 (145 min), color., son. *Stalker*, *Nostalgia* e *O sacrifício* estão disponíveis em vídeo.

---

<sup>116</sup> XAVIER, Valêncio. O sacrifício – 1986. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 7 dez. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
**100 filmes**

• 10 de dezembro de 1995 •

## Sinatra 80 anos<sup>117</sup>

Na terça-feira, *The Voice* emplaca os oitenta anos, inteirinho e na ativa.

Sinatra começou sua carreira como vocalista na banda de Tommy Dorsey. Sua carreira solo foi um fenômeno sem precedentes na música popular. Multidões de garotas gritando histericamente a cada aparição sua: desmaios, choros, tentativas de beijar, tocar o cantor, etc.

Eram os anos [19]40, e nunca se vira coisa assim, que só iria se repetir com a explosão dos Beatles nos anos [19]60. Nem Elvis Presley conseguiu repetir a façanha.

Modestamente, Frank Sinatra explica: “Eram os anos da guerra e havia muita solidão. Eu era como o garoto que a gente encontra em cada esquina, o garoto que fora para a guerra”.

É muito mais que isso. Quando Sinatra surgiu o cantor mais popular nos Estados Unidos era o já meio velho Bing Crosby, vozeirão empostado recheado de “bo...bo...bos”. Sinatra era o contrário de tudo isso, moço de aparência indefesa, “zolininhos” azuis, voz natural cantando como quem está conversando – coisas de amor.

No final dos anos [19]40, a espetacular carreira de Sinatra sofre um declínio: cai a vendagem de seus discos, os estúdios de cinema não mais o procuram. As baladas que ele cantava caem de moda. A música popular americana parecia estar começando uma nova fase. Um Sinatra desempregado. Parecia o fim.

Em 1953, uma espetacular virada. A máfia, com quem Sinatra era ligado, força a Columbia a dar-lhe o papel do soldado Maggio no filme *A um passo da eternidade*. Sinatra estoura novamente, filmes, *shows*, discos e tudo o mais.

---

<sup>117</sup> XAVIER, Valêncio. Sinatra 80 anos. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 10 dez. 1995. Caderno G, p. 8.

O excelente Nelson Riddle passa a ser seu arranjador e suas músicas alcançam o ponto de encontro certo da voz com a banda.

De lá para cá você já viu esse filme: o descasamento com Nancy, os casamentos com Ava Gardner, Mia Farrow, etc., e o quase casamento com Lauren Bacall. A espetacular aparição de Sinatra no filme *High society* cantando “You are sensational” para Grace Kelly.

Os escândalos, as músicas, a parceria com Tom Jobim, o grandioso *show* solo no Maracanã e por aí vai.

Sinatra emplaca os 80 cheio de glórias. A badalada *Life* dá-lhe uma capa, que aproveitamos a foto *avec blue eyes*. A mesma *Life* que se enchia de capas de Bing Crosby e só deu a primeira a Sinatra em 1963.

*The Voice* não é mais a mesma coisa. *Duets 2* que o diga. Mas, valeu Sinatra.

100 anos em  
**100 filmes**

• 14 de dezembro de 1995 •

# Casablanca<sup>118</sup>

(1942)

O crítico Andrew Sarris tirou na pinta: “O mais feliz dos acidentes felizes, e a mais decisiva exceção da teoria do filme de autor”. *Casablanca* só deu certo por certo por ter sido feito no sistema de estúdio de Hollywood. Tinha tudo para dar errado. Foi feito a toque de caixa. As páginas do roteiro iam sendo entregues enquanto se filmava improvisadamente, ninguém, nem diretor, nem os artistas sabiam como a história ia terminar. O diretor, o pau para toda obra, Michael Curtiz era competente artesão – responsável por *Êxito fugaz* (1950), um dos filmes em que melhor se usou a fusão com função narrativa. Só para falar em alguém do elenco, Ingrid Bergman era um gigante, os galãs que contracenavam com ela tinham que ficar em lugar mais alto, ou banquinhos. O rosto de Ingrid Bergman só podia ser filmado de ângulos em que ela parecesse bonita e seu nariz não ficasse tão evidente. E cada estúdio tinha suas normas para a escolha da história, do roteirista, do diretor, do elenco, do padrão de produção. Mas até que ponto o diretor, os roteiristas, a equipe técnica, o elenco, o estúdio tiveram alguma coisa a ver com o sucesso de *Casablanca*? Quem foi o responsável pela hábil dosagem do humor, amor, sentimento, e suspense que transformou esse melodrama barato num dos filmes mais belos e amados de toda a história do cinema? Foi um acidente e ninguém teve culpa.

CASABLANCA (*Idem*). [Filme] Direção de Michael Curtiz. Roteiro de Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, da peça não produzida, *Todo mundo vem ao Rick's*, de M. [Murray] Burnett e J. [Joan] Alison. Fotografia de Arthur Edson. Música de Max Steiner. Elenco: Ingrid Bergman, Humphrey Bogart, Claude Rains. USA, 1942 (102 min), P&B, son. Oscar de Melhor Filme, Diretor e Roteiro.

---

<sup>118</sup> XAVIER, Valêncio. Casablanca – 1942. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14 dez. 1995. Caderno G, p. 8.

# Europa<sup>119</sup>

(1991)

Tão real quanto um pesadelo. Usando o banal recurso da *back projection* – o cenário substituído por um fundo projetado – aliado a uma hábil inserção da cor em partes da imagem, *Europa* consegue reproduzir a maneira como vemos nossos sonhos. A montagem inexistente nos sonhos, as imagens se modificam num único plano. Não há cortes, o foco principal vem aos nossos olhos, sem que o resto da imagem deixe de existir e participar (assim é também na vigília). Há cortes em *Europa*, mas o hábil uso da enquadração/encenação, do som e da cor no preto e branco esconde a montagem – talvez a montagem também exista nos sonhos e não a percebemos. Não sentimos quando o plano começa nem quando termina. Num clima de pesadelo, a história gira em torno de uma organização nazista na Alemanha, logo após a guerra. No início uma mansa voz pausada conta até 10 enquanto sugere ordens, como um hipnotizador. Não sabemos se hipnotiza a nós ou ao personagem principal que aparece na imagem. Na verdade em *Europa* nós (o espectador) somos o personagem principal, como num sonho. A voz interfere outras vezes nos sugerindo a ação. No final, enquanto o cadáver submerso do personagem principal é carregado pelas águas, a voz vai falando com ele como se ainda estivesse vivo. Como as vozes de um sonho. *Europa* é o filme mais importante dos anos [19]90.

EUROPA (*Idem*). [Filme] Direção de Lars von Trier. Roteiro de Lars von Trier, Niels Vørrel. Fotografia de Henning Bendtsen, Jean-Paul Meurisse, Edward Klosinski. Música de Joachim Holbek. Montagem de Hervé Schneid. Voz de Max von Sydow. Elenco: Jean-Marc Barr, Barbara Sukowa, Udo Kier. Dinamarca, França, 1991 (96 min), color., P&B, son.

---

<sup>119</sup> XAVIER, Valêncio. Europa – 1991. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14 dez. 1995. Caderno G, p. 8.

# Um condenado à morte escapou<sup>120</sup>

(1956)

Se existe alguma coisa que se pareça com os filmes de Robert Bresson são aqueles velhos cinejornais mudos: a câmera não enfeita, se limita a mostrar o essencial. Cinematógrafo e não cinema, no sentido em que cinema exigiria uma parafernália de efeitos e movimentos de câmera, montagens e exagerada explicitação da mensagem, cinematógrafo seria o cinema em seu estado mais puro. O cinema do essencial. Num questionário sobre seu filme *Mouchette* (1967), baseado no romance de [Georges] Bernanos, Bresson responde: “a ausência de psicologismo e de análise nos seus livros coincide com a mesma ausência em meus filmes. O que me separa dele? A ênfase, às vezes, o pitoresco. O crítico Jean de Baroncelli compara: às seduções formais, à riqueza, à complexidade de *Blow up*, *Mouchette* opõe seu jansenismo e sua pureza”. Os dois filmes foram o sucesso no Festival de Cannes. Bresson não usa atores profissionais, nem o tipo de representação convencional. É como se as pessoas estivessem no filme interpretando a si próprias. *Um condenado à morte escapou* narra a história real de um membro da resistência francesa preso pelos nazistas. O filme mostra desde sua entrada na prisão, seus preparos para a fuga dentro da cela, até sua fuga. Termina com ele, depois de pular o muro da prisão, caminhando pela rua. Só isso? Todo o cinema está contido em *Um condenado à morte escapou*.

UM CONDENADO à morte escapou (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*). [Filme] Direção de Robert Bresson. Roteiro de Robert Bresson sobre o depoimento do tenente André Devigny. Fotografia de L. H. [Léonce-Henri] Burel. Música de trechos do “Requiem” de [Wolfgang Amadeus] Mozart. Elenco: François Leterrier, Roland Monod, Charles le Clainche. França, 1956 (99 min), P&B, son.

<sup>120</sup> XAVIER, Valêncio. Um condenado à morte escapou – 1956. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14 dez. 1995. Caderno G, p. 8.

# E la nave va<sup>121</sup>

(1983)

O filme menos literário, mais cinema, de Federico Fellini. Abre num longo trecho em preto e branco, como se fosse um filme mudo o som e a cor entra aos poucos. Por letreiros e pela fala de um repórter ficamos sabendo que as cinzas de uma cantora de ópera serão transportadas por um luxuoso transatlântico para serem jogadas no mar. A ação se passa em 1914, pouco antes da I Guerra Mundial. Nessa parte inicial tudo é cantado e dançado como numa ópera. Há os solistas e o coro entre os passageiros e tripulantes, os cozinheiros e os náufragos recolhidos dançam como num balé de ópera. Os cenários têm a majestosidade falsa dos cenários do Scala de Milão, a fornalha é o melhor exemplo. Um rinoceronte entra em cena como o elefante nas montagens de *Aída*. Uma ópera do absurdo. Essa será a marcação do filme. Uma galinha será hipnotizada pelo canto. O duelo de vozes na fornalha é pautado pelo som das máquinas. O cinema está sempre presente. Há um cinegrafista a bordo. Enquanto o navio afunda, a água vai cobrindo a tela onde é projetado um filme com imagens da cantora. Como no começo, a cena final nos é mostrada como um filme mudo preto e branco: o repórter agora náufrago e o rinoceronte num pequeno barco salva-vidas. Um filme tão importante para o cinema do absurdo, como foi *A cantora careca* de [Eugène] Ionesco para o teatro do absurdo.

E LA NAVE va (*Idem*). [Filme] Direção de Federico Fellini. Argumento e roteiro de Federico Fellini e Tonino Guerra. Letras das óperas de Andrea Zanzotto. Fotografia de Giuseppe Rotundo. Cenário de Dante Ferretti. Música e adaptação musical de Gianfranco Plenizio. Montagem de Ruggero Mastroianni. Elenco: Freddie Jones, Barbara Jefford, Victor Poletti, Pina Bausch, Peter Cellier. Itália, 1983 (132 min), color. e P&B, son.

---

<sup>121</sup> XAVIER, Valêncio. E la nave va – 1983. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14 dez. 1995. Caderno G, p. 8.

# A balada de Narayama<sup>122</sup>

(1983)

Shohei Imamura diz: “eu quero juntar estes dois problemas: a parte inferior do corpo humano e a parte inferior da estrutura social, na qual se apoia obstinadamente a realidade cotidiana japonesa”. Um cinema da crueldade. Um cinema em que a natureza, o homem, os bichos e a fome se interligam. A ação de *A balada de Narayama* transcorre numa remota aldeia montanhosa. Abre o filme uma tomada aérea de dois minutos percorrendo as montanhas na neve até chegar à aldeia. A fome indica as ações, os velhos têm de subir ao alto da montanha e se deixar morrer, uma boca a menos. A família que roubou a parca comida é enterrada viva. Os ratos que roem a comida, as raposas que comem as galinhas são aceitos, é coisa natural. Quando os corvos atacam a plantação, o lavrador moe o espantalho de pancadas. O sexo é uma necessidade física como o comer e o urinar ao acordar. As cenas de sexo entre os humanos são entremeadas com animais – cobras, insetos – copulando. Risuke, o fedorento, não consegue mulher e tenta se satisfazer na cadela. Seu irmão cede-lhe a esposa para que ele conheça o sexo natural. A natureza faz parte da vida e da morte: o pai que abandonou a família, morto encarna-se numa árvore. O filho dispara um tiro contra a árvore para “matar” o espírito do pai. Nos filmes de Shohei Imamura a vida humana é parte inseparável do universo.

A BALADA de Narayama (*Narayama Bushi-ko*). [Filme] Direção de Shohei Imamura. Roteiro de Shohei Imamura baseado na história de Shichirô Fukazawa. Elenco: Ken Ogata, Sumiko Sakamoto, Tonpei Hidari, Takejo Aki, Nijiko Kiyokawa. Japão, 1983 (190 min), color., son.

---

<sup>122</sup> XAVIER, Valêncio. A balada de Narayama – 1983. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14 dez. 1995. Caderno G, p. 8.

# A ponte do rio Kwai<sup>123</sup>

(1957)

David Lean foi o grão-mestre do cinema convencional. Sua formação como montador na rígida escola de cinema industrial inglês deu-lhe um domínio técnico que lhe permitia caminhar por onde quisesse. Aliado a isso era um grande diretor de atores, sabia criar personagens, tinha a precisa noção da imagem, e sabia passar sua mensagem ao espectador. Trafegava bem tanto na comédia, *Uma mulher do outro mundo* (1945), no drama intimista, *Desencanto* (1945), ou nos épicos como *Lawrence da Arábia* (1962). *A ponte do rio Kwai* não é seu melhor filme. Creio que esse lugar cabe a *Grandes esperanças* (1946), ou *A filha de Ryan* (1970). Meu preferido é *Sem barreira no céu* (1952). Em *A ponte do rio Kwai*, David Lean mostrou que uma superprodução de aventuras não deve ser um desfile circense à la Cecil B. DeMille com figurantes vestindo coloridas roupas Burma. São obrigados a construir uma ponte. O comandante inglês (Alec Guinness) é contra, mas depois adere à ideia. Agentes britânicos tentam destruir a ponte. Dos conflitos interiores do comandante, Lean constrói um épico intimista e uma violenta crítica ao militarismo. David Lean trouxe o lado humano e a crítica social para as superproduções. Outros diretores seguiram seu caminho.

A PONTE do rio Kwai (*The bridge on the river Kwai*). [Filme] Direção de David Lean. Roteiro de Carl Foreman, sobre novela de Pierre Boulle. Fotografia de Jack Hildyard. Música de Malcolm Arnold. Elenco: Alec Guinness, William Holden, Sessue Hayakawa, Jack Hawkins. Inglaterra, 1957 (161 min), color., son. Oscar de Melhor Filme, Diretor, Ator (Guinness), Roteiro, Fotografia, Trilha Sonora e Montagem. Disponível em vídeo.

<sup>123</sup> XAVIER, Valêncio. A ponte do rio Kwai – 1957. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14 dez. 1995. Caderno G, p. 8.

100 anos em  
**100 filmes**

• 21 de dezembro de 1995 •

# Marty<sup>124</sup>

(1955)

Crise no cinema americano nos anos [19]50, as caras produções dos estúdios não se pagavam. O público abandonava os cinemas em troca pela tevê. Hollywood reaje e “inventa” o Cinerama (1952), a 3D (1952) e o *Cinemascope* [1953]. Não adianta muito e o que vai resolver é a própria tevê. *Marty* conta a história do amor entre um feio açougueiro de meia-idade e uma professora “encalhada” sem muitos encantos. Atores desconhecidos, filmado em Nova York, uma história de gente comum, *Marty* é a filmagem de uma telepeça de Paddy Chayefsky levada ao vivo pela tevê. O filme faz sucesso, papa os melhores Oscars e abre caminho para talentosos roteiristas como Chayefsky, Gore Vidal, Reginald Rose, Rod Serling e diretores como Martin Ritt, John Frankenheimer, Sidney Lumet e Delbert Mann. É um novo cinema vindo de telepeças que trará filmes marcantes como *Despedida de solteiro* (1957) e *Crepúsculo de uma paixão* (1959) da mesma dupla Chayefsky e Mann. *No Labirinto do vício* (1956), de John Frankenheimer. E, sobretudo *Doze homens e uma sentença* (1957) de Sidney Lumet sobre uma telepeça de Reginald Rose, uma obra-prima do cinema de câmara. Doze jurados fechados numa sala votam pela condenação de um homem acusado de assassinato. Um deles é contra a condenação e dialogando convence aos outros. Bom cinema e tevê ditando regras para o bom cinema.

MARTY (*Idem*). [Filme] Direção de Delbert Mann. Roteiro de Paddy Chayefsky de sua telepeça. Fotografia de Joseph LaShelle. Música de Roy Webb. Elenco: Ernest Borgnine, Betsy Blair, Esther Minciotti, Joe Mantell, Karen Steele. USA, 1955 (91 min), P&B, son. Oscar de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro e Melhor Ator (Ernest Borgnine). Palma de Ouro no Festival de Cannes.

<sup>124</sup> XAVIER, Valêncio. Marty – 1955. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 21 dez. 1995. Caderno G, p. 10.

# Meu ódio será sua herança<sup>125</sup>

(1969)

Vindo da tevê, onde foi roteirista da série *O homem do rifle*, o diretor Sam Peckinpah, entre outras coisas, trouxe a violência (gratuita talvez) para o faroeste (americano), território puro da calma e bom mocismo dos caubóis de John Ford. Sua inspiração veio não da tevê, mas da violência, a maioria ou todas às vezes gratuita dos banguês-banguês italianos. Violência acrescida pelas cenas das mortes serem filmadas em câmera lenta – imitada depois por George Roy Hill em seu *Butch Cassidy* (1969) e por muitos outros diretores em faroeste ou não. Em Peckinpah, a câmera lenta permite que a violência e a sangueira se perpetuem, propiciando ao espectador se deliciar por mais tempo. “Nós vemos violências sem fim para nos afirmar que a violência não é uma coisa boa”, diz a crítica Judith Crist. A temática de *Meu ódio será sua herança* repete e leva ao paroxismo de *Pistoleiros ao entardecer* (1962): o faroeste está mudando, a violência urbana chegou para ficar. Não há mais lugar para mocinhos e bandidos puros de coração. Para o bando de *Meu ódio será sua herança* a insistência na empreitada representa o suicídio coletivo. Diferente dos faroestes tradicionais em que a insistência do mocinho em cumprir sua “missão” e matar o bandido no duelo final representava livrar o mundo do mal. Peckinpah sepultou o faroeste tradicional. Não teria Clint Eastwood ressuscitado-o em *Os imperdoáveis*?

MEU ÓDIO será sua herança (*The wild bunch*). [Filme] Direção de Sam Peckinpah. Roteiro de Walon Green e Sam Peckinpah. Fotografia de Lucien Ballard. Música de Jerry Fielding. Elenco: William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Edmond O’Brien, Ben Johnson. USA, 1969 (145 min), color., son. No lançamento foi exibido com cerca de 10 minutos cortados, a versão integral é agora disponível em vídeo.

<sup>125</sup> XAVIER, Valêncio. Meu ódio será sua herança – 1969. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 21 dez. 1995. Caderno G, p. 10.

# Zero de conduta<sup>126</sup>

(1933)

A obra-prima do cinema libertário. Talvez ou seguramente o único – ou o melhor – filme visto pelos olhos (e o espírito) infantil, o que não é pouco. É a história de crianças, alunos de um internato. Eles agem com o espírito libertário de crianças que são, e o real se mistura com o irreal: uma cornetinha pode ser tocada pelo nariz e não pela boca. Após batalha noturna dos travesseiros, as penas fazem a neve da fantasia, os meninos sem acordar o vigilante amarram-no para ele não cair e o “crucifixam” na sua cama erguida. Como um cego, o vigia noturno passa sem nada ver, os adultos não têm olhos para ver o que as crianças veem. O diretor da escola é um anão com uma barba postiça. Os adultos se movimentam como bonecos articulados. O inspetor de alunos, querido das crianças, é o único adulto visto como um ser humano, e age como uma criança. Na cena da cerimônia oficial no pátio da escola na tribuna de honra ao lado do diretor e autoridades fardadas estão sentados horríveis manequins. A tomada final em câmera lenta mostra as crianças cantando subindo pelo telhado da escola, subindo, subindo... François Chevassu diz: “uma obra da reivindicação absoluta, questionando todas estruturas sociais. Sua moral é a da liberdade e do amor. É porque ela respeita muito pouca coisa: somente aquilo que é verdadeiramente respeitável... Se nós amarmos Jean Vigo é porque temos o melhor de nós”.

ZERO de conduta (*Zéro de conduite*). [Filme] Roteiro, direção e montagem de Jean Vigo. Fotografia de Boris Kaufman. Música de Maurice Joubert. Elenco: Jean Dasté, Robert le Flon, os meninos Louis Lefebvre, Gilbert Pruchon, Coco Goldstein, Gérard de Bédarieux. França, 1933 (44 min), P&B, son. *Zero de conduta* foi proibido e mutilado pela censura, e somente liberado em 1945.

<sup>126</sup> XAVIER, Valêncio. Zero de conduta – 1933. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 21 dez. 1995. Caderno G, p. 10.

# O unicórnio no jardim<sup>127</sup>

(1953)

A UPA – United Productions of America, criada por desenhistas despedidos numa greve na Disney, provocou verdadeira revolução no desenho animado. Existiam experiências anteriores. Mas a UPA jogou seus inventos no desenho animado comercial hollywoodiano e alcançou sucesso. Trouxe o grafismo moderno aos desenhos animados, ao contrário do pseudonaturalismo de Disney. Contrapondo-se aos bichinhos aviados de Disney que procuram imitar movimentos humanos, a UPA criou uma movimentação mais esquemática. Em vez de filmar quadro a quadro, 24 desenhos por segundo, filmava a seis ou oito quadros. Abriu caminho para Hanna e Barbera e o desenho animado televisivo. O primeiro sucesso da UPA foi *Gerald McBoing Boing* (1951) [1950], a história de um garoto que não podia falar, só fazia *boing-boing* e ganha fama por isso. Seguem-se obras como *O coração delator* de Edgar Allan Poe, *Madeleine*, e os desenhos para a passagem dos anos em *O leito nupcial* (1957) [1952], comédia com Rex Harrison. *O unicórnio no jardim* recria com perfeição os desenhos e o humor da célebre história do caricaturista/escritor James Thurber. É uma obra-prima. Com o personagem Mister Magoo, a UPA alcança grande sucesso popular, mas depois disso perde o pique inventivo que a caracterizava. Não importa, depois da UPA o desenho animado nunca mais foi o mesmo.

GERALD McBoing Boing (*Idem*). [Filme] Direção de Robert Cannon. Produção Executiva de Stephen Bosustow. Roteiro de Dr. Seuss (Theodor Geisel). Design de John Hubley. Música de Gail Kubik. USA, 1953 (70 min), color., son. Dou a ficha técnica de *Gerald McBoing Boing* por não ter em mãos a de *O unicórnio no jardim*, e por Robert Cannon ser o diretor das obras de peso da UPA.

---

<sup>127</sup> XAVIER, Valêncio. O unicórnio no jardim – 1955 [1953]. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 21 dez. 1995. Caderno G, p. 10.

# Madre Joana dos Anjos<sup>128</sup>

(1961)

Pelo começo dos [anos 19]60, o cinema do leste europeu teve um ressurgimento, liberando-se dos grilhões do realismo socialista/stalinista. Talvez na Polônia foi onde esse movimento libertário alcançou melhores resultados. Lembrar os filmes de Andrzej Wajda, Aleksander Ford, Wanda Jakubowska, Andrzej Munk e Roman Polanski. *Madre Joana dos Anjos* é a obra-prima desse período libertário, se bem que meu coração se divide com *Faraó*, do mesmo Jerzy Kawalerowicz. A história das freiras possuídas pelo demônio em Loudon, França, no século XVII, é transportada para uma paisagem desértica, onde há somente o convento e uma hospedaria. Num país católico e ainda sob o domínio soviético tratar desse tema dando conotação de repressão sexual e sadomasoquista às pseudopossessões demoníacas foi um corajoso ato de integridade intelectual de Kawalerowicz. Raras vezes a imagem e o uso do som se completam como neste filme. As brancas paredes do convento e hábitos brancos das freiras possuídas em contraste com o hábito negro do padre exorcista criam o clima. Quando Madre Joana para provocar o exorcista passa a mão por baixo do seu hábito e esfrega o negro sangue menstrual na parede branca é a cena mais intrigante do cinema. Os guinchos das freiras possuídas são arrepiantes. Depois de consumada a tragédia, a tomada final mostra os sinos badalando sem som.

MADRE Joana dos Anjos (*Matka Joanna od Aniolów*). [Filme] Direção de Jerzy Kawalerowicz. Roteiro de Tadeusz Konwicki e Jerzy Kawalerowicz. Fotografia de Jerzy Wójcik. Música de Adam Walacinski pelo coro da Rádio Polonesa. Elenco: Lucyna Winnicka, Mieczyslaw Voit, Anna Ciepielewska, Maria Chwalibóg. Polônia, 1961 (95 min), P&B, son. *Faraó* de Kawalerowicz está disponível em vídeo.

<sup>128</sup> XAVIER, Valêncio. Madre Joana dos Anjos – 1961. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 21 dez. 1995. Caderno G, p. 10.

# Medeia, a feiticeira do amor<sup>129</sup>

(1969)

Pasolini busca um real da imagem e som, que acaba se transmutando no irreal, na fantasia, mais poderosa e mais real do que o real. Filma *As mil e uma noites* (1974) no Yemen, Eriteia, Nepal e Irã, e aliando esses cenários “reais” aos coloridos figurinos recria a fantasia das lendas orientais. Em vez de filmar em Israel nos cenários “autênticos” onde a ação acontece, filma em preto e branco *O evangelho segundo São Mateus* (1964) no sul da Itália. Escolhe camponeses da região para representar os personagens do Novo Testamento. Veste-os com túnicas de tecidos artesanais, grosseiros como deveriam ser os do Cristo nazareno. Nada parecido com o Cristo das pinturas renascentistas, das litografias populares e os do cinema que estamos acostumados a ver. Neste “real” passa toda a santidade e o mistério dos evangelhos. Em *Medeia, a feiticeira do amor*, vai buscar na Ásia Menor a paisagem e construções primitivas para filmar a tragédia grega. Aqui, Pasolini usa a cor. Os áridos cenários naturais, as vestes coloridas, as máscaras africanas, tão diferentes da exuberância da escultura grega e da pintura neoclássica são contudo mais reais e passam o clima da tragédia de Eurípedes. Os letreiros de *Gaviões e passarinhos* (1965) [1966] são cantados e não escritos. Maria Callas em seu único filme não canta em *Medeia*: a grande ópera muda do cinema. O grande cinema de Pasolini.

MEDEIA, a feiticeira do amor (*Medea*). [Filme] Direção de Pier Paolo Pasolini. Roteiro de Pasolini, baseado na tragédia de Eurípedes. Fotografia de Ennio Guarnieri. Elenco: Maria Callas, Giuseppe Gentile, Laurent Terzieff, Massimo Girotti. Itália, França, Alemanha, 1969 (118 min), color., son. *A pocilga e Decameron* de Pasolini estão disponíveis em vídeo.

<sup>129</sup> XAVIER, Valêncio. *Medeia, a feiticeira do amor* – 1970 [1969]. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 21 dez. 1995. Caderno G, p. 10.

# Ensaaios

críticos

# 100 anos em 100 filmes de Valêncio Xavier: o museu imaginário de um amador

Ângela Maria Dias

A pequena coletânea dos artigos de Valêncio Xavier sobre filmes do século XX comprova a vocação do cinema para conceber um tipo de história que, liberta da camisa de força do encadeamento e da articulação causal entre acontecimentos, é capaz de manifestar a própria potência comunitária a partir de novos pactos entre visibilidade e significação.

Essa “imageria”<sup>1</sup> crítico-artística do último século estabelece um discurso autônomo, no qual a história do dispositivo recria a história de um tempo, a partir do relacionamento intensivo das imagens, em diversificadas combinações.

No entender do filósofo francês, “uma arte nunca é apenas uma arte; sempre é, ao mesmo tempo, uma proposta de mundo” (RANCIÈRE, 2012b, p. 49). Por isso mesmo, o agenciamento operado pela perspectiva de Valêncio, em cada narrativa crítica no enalço dos filmes selecionados, teima em aliar o fascínio voyeurístico da imagem do mundo ao seu

---

<sup>1</sup> A palavra é a tradução de um neologismo conceitual do francês (*imagéité*), criado por Jacques Rancière, e significa “um regime de relações entre elementos e funções” (RANCIÈRE, 2012b, p. 12).

tratamento como signo, capaz de inusitadas associações na tessitura das frases-imagens.

Nesse sentido, a multiplicidade dos cinemas no cinema, compreendida como “coisas que levam o mesmo nome sem serem membros de um mesmo corpo” (RANCIÈRE, 2012b, p. 14) emerge bem capturada pelas lentes apaixonadas do escritor-cineasta que, em sua versatilidade seletiva, elege diversificadas produções de faturas distintas, relacionando-as com entusiasmo, argúcia crítica e sensibilidade teórica.

Se o cinema, em seu padrão proteico de campo de atividades entre indústria e criação artística, plantado numa encruzilhada de saberes, fazeres e visões de mundo, pode ser espetáculo, lembrança sedimentada, fonte produtora de imagens de reconhecimento social, tema filosófico, ou ainda utopia de uma arte revolucionária, um crítico apaixonado jamais poderá ser apenas um especialista.

Nessa direção, o ponto de vista adotado por Valêncio consubstancia a posição assumida explicitamente por Rancière (2012a, p. 16), que é a do amador. A própria postura do escritor curitibano, a partir da experiência do filme individualizado para uma ampla viagem intelectual e afetiva, constitui um vívido testemunho do seu entusiasmo. O investimento num percurso informal, tecido a comentários descontraídos e a divagações despreziosas, processa o enlace do cinema com a reflexão sobre a história do século, por meio da paixão das imagens e do comentário de suas técnicas e procedimentos.

Cada filme configura um núcleo e um ponto de partida para as vias e desvios do discurso amador, em suas manobras imprevistas e atalhos peculiares. Assim, são várias as possibilidades de conjugação entre as imagens como formas, palavras e sons, e a história como tempo partilhado.

Podemos capturar, ao menos, algumas vias de confluência, por meio das quais os filmes se transformam em encruzilhadas e aludem a universos relacionais vinculando vida sociocultural, arte e história. As conexões se fazem da mais diversa maneira: pelo relacionamento entre planos ou sequências de filmes, ou ainda pela alusão a romances, quadros, músicas, ou a outras linguagens de reprodução técnica para, por fim, sugerirem o esboço de um quadro do tempo histórico.

A intertextualidade do cinema, seu híbrido regime – capaz de combinar indústria e técnica, interesse econômico e vida social com arte –,

pode consistir num primeiro patamar de associações e relacionismos. Por exemplo, *O mensageiro do diabo*, de Charles Laughton (1955), um filme classe B de Hollywood, suscita múltiplas correlações: desde o comentário sobre o tema, compatível com Faulkner e Mark Twain, e o reconhecimento da conjunção entre “o feérico horror do expressionismo alemão, a fantasia surrealista e o realismo gótico hollywoodiano”, passando pela apreciação das imagens entre o “‘neorrealismo’ de Edward Hopper, o verismo dos desenhos de Norman Rockwell e o realismo poético das fotos de Walker Evans”, até o reconhecimento final de que “o resultado é uma obra-prima, o mais americano dos filmes americanos, mas que vai antecipar por três anos a *Nouvelle Vague* francesa” (p. 62). Como se percebe, o comentário é rico em referências e faz do filme uma espécie de grande rio acolhedor, pródigo em afluentes.

Inúmeras películas recebem esse tratamento exuberante: *Cidadão Kane*, de Orson Welles (1941), pela reinvenção do “que o cinema havia avançado como linguagem até então”, e pela destruição definitiva da “interpretação teatral no cinema”. *Ivan, o terrível* de Eisenstein (1944), porque “realizou o sonho perseguido por muitos cineastas: transformar o cinema na súpula de todas as artes” (p. 66). *Ladrões de bicicleta*, de Rossellini (1948), que, ao tratar seu personagem “como um herói de Shakespeare, vivendo no mundo cruel da pobreza”, torna-se “um dos 10 melhores filmes dos 100 anos” (p. 67). *Entreato*, de René Clair (1924), na medida em que constitui “uma coleção de gags e efeitos visuais, à moda das comédias mudas de então, temperadas com o *nonsense* do dadaísmo” (p. 72). *Eraserhead*, de David Lynch (1977), no que apresenta a potência de um “mundo surreal” (p. 140). *Ritmo 21*, do pintor Hans Richter (1921), porque “ligado ao movimento dadaísta, inaugura o filme abstrato” (p. 145). *M, o vampiro de Dusseldorf* que, sendo o primeiro filme de Fritz Lang (1931), já consegue um nível de “interação dramática som/imagem através da montagem atinge um grau de perfeição jamais igualado” (p. 169) e por isso cria o audiovisual moderno e sepulta definitivamente o cinema mudo. *Limite*, de Mário Peixoto (1930), ao fazer emergir o “toda imagem tem seu ritmo interior bem nítido” (p. 181) e ao constituir o filme como ritmo, ou seja, o ponto de fuga para o qual apontam a dialética (entre a emoção das imagens) e o jogo (entre o dizível e o visível). *O sacrifício*, de Tarkovsky (1986), que, ao capturar a vida entre a aparência e o sonho engendra o cinema em estilo de “realismo mágico” (p. 185).

*E la nave va*, de Fellini (1983), ao representar “um filme tão importante para o cinema do absurdo, como o foi *A cantora careca*, de Ionesco [1950], para o teatro do absurdo” (p. 193).

Por sua vez, a história do cinema, em suas técnicas e gêneros e no diálogo de suas redes de influência, implementa também uma sucessão de entrelaçamentos, capazes de relacionar imprevisíveis parceiros e, simultaneamente, distanciá-los pelo crivo das divergências.

Assim, a aproximação inusitada entre *Short cuts*, de Robert Altman (1993), e *Intolerância*, de Griffith (1916), toma em consideração tanto a solução narrativa das histórias entrelaçadas quanto a importância de ambas as realizações para “o desenvolvimento da narrativa cinematográfica”. Não obstante, o escritor sublinha a irônica divergência entre ambos, já que o clássico de Griffith apresenta um tema em comum, “com personagens históricos, heroicos, míticos e romantizados vivendo situações extremas de muita ação” e suspense, enquanto que a obra de Altman, ao contrário, trata de “gente feia sem nada em comum, a não ser o nada de suas vidas vendo a vida acontecer na telinha da TV” (p. 53).

Também a comparação entre *Zelig*, de Wood Allen (1983), e *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis (1994), exhibe a dupla moeda da afinidade temática e da diferença na fatura e na invenção. De um lado, ambos os personagens-tema são homens que acham mais seguro “ser como os outros”. De outro, justamente porque *Zelig* “resulta numa das melhores críticas à sociedade do espetáculo” e “é uma obra-prima do cinema”, vai distanciar-se significativamente do filme de Zemeckis. É que, “com suas singelas, mas eficientes trucagens cinematográficas, o filme de Wood Allen” será considerado “pai de outro *fake* célebre, este feito com modernos recursos da computação gráfica, o papador de Oscar *Forrest Gump*” (p. 54).

Igualmente *Cabiria*, de Giovanni Pastrone (1914), aparece bem cotado, em suas várias qualidades inovadoras e, sobretudo, aparece bem avaliado quanto ao “realismo da direção das interpretações dos atores e figurantes, especialmente nas cenas de multidão, que serviriam de modelo para Griffith, Eisenstein e o cinema soviético” (p. 57).

Por outro lado, no que tange à filmografia de David Wark Griffith, Valêncio seleciona *O nascimento de uma nação* (1915) e obviamente *Intolerância* (1916). Quanto ao primeiro, sublinha a absorção dos avanços da linguagem cinematográfica, operados por Méliès e Porter, e o seu desenvol-

vimento, sobretudo na dinamização da montagem, com alternância de planos, ao invés da tomada em um único plano, característica da visão teatral. Enfatiza também a utilização do *close* com função narrativa e as acusações de racismo que o filme recebeu, para, por fim, reconhecer, adversativamente, o quanto a obra consolida a maioria do cinema (p. 42).

A crítica sobre *Intolerância*, além de uma detida notação sobre seus avanços técnicos, pela complexidade da montagem, conclui-se com o duplo registro de uma incongruência típica da história das produções humanas significativas: de uma parte, o fracasso de bilheteria, já que o público da época estava desacostumado à complexidade da montagem alternada de quatro histórias; de outra, a menção à ousadia do filme e à sua influência em todo o desenvolvimento posterior da narrativa cinematográfica (p. 50).

Em *Kagemusha*, de Kurosawa (1980), Valêncio, ao rever a produção do criador japonês, aproxima-o de Eisenstein, na admiração aos caubóis de John Huston, para mais adiante ratificar o cotejo com uma hipótese sobre a possibilidade da obra de Kurosawa, em sua complexidade de recursos, efeitos e aportes, encarnar o sonho do cinema total ambicionado pelo russo (p. 69). Sem dúvida, trata-se mais uma vez de contar uma história por linhas de força e correspondências, sem a preocupação com um encaideamento previsível entre fundadores e acólitos.

O comentário sobre *O encouraçado Potemkin*, de Eisenstein (1925), a par da observação da influência exercida pela montagem de Griffith e pelos faroestes americanos de John Ford, chama atenção sobre uma afinidade insuspeita, engendrada numa espécie de diagonal anacrônica: visto hoje, o filme, por algumas propriedades estruturais (cenas em bloco, interpretação teatralizada, raleamento da ação, etc.), parece ter sido feito para a tevê. Mas tal reconhecimento, característico do olho crítico do cineasta, não impede a exaltação do cinéfilo: “Mas é um dos mais belos filmes jamais feitos” (p. 73).

A preocupação com as novas linguagens audiovisuais, em seu relacionamento com o cinema tem um espaço significativo nessa coletânea de eleições. Assim, surgem, na seleção, seriados como *Nova Iorque contra o crime* de Steven Bochco (1993-2005), em seu ritmo fluente, de cortes exatos, para contextualizar o realismo fantasioso da narrativa (p. 86). Ou ainda, *Além da imaginação*, de Rod Serling (1959-1964), que, por conta do “hábil uso das enquadrações, da iluminação e do posicionamento dos personagens” (p. 141), é igualmente celebrado pelo autor.

Mas estas escolhas encontram outros ecos, como a excelente resenha sobre as relações entre HQ e cinema (p. 115), com menções a vários filmes. Ou a seleção de *A TV Dante*, uma minissérie de Peter Greenaway e Tom Phillips (1990) que se utiliza de todos os “efeitos possíveis de obter com os recursos da computação gráfica” e resulta, segundo Valêncio, numa “obra-prima” capaz de suscitar o comentário sobre a relação contemporânea entre o vídeo, o computador e o som digitais, e o “vir a ser” do cinema (p. 110).

Na mesma linha, pode-se acrescentar a escolha de *Now!*, do cubano Santiago Álvarez (1965), como um filme que “inventou o *clip* musical, antes que a televisão inventasse” (p. 109) e, somou a vocação técnica à uma grande qualidade, como obra política.

Ainda no que tange à técnica, a apresentação de *Blade Runner*, de Ridley Scott (1982), caracteriza o visual criado pelo diretor como o “‘neon-realismo’, estilo imitado *ad nauseam* por um sem-número de filmes e vídeos, principalmente publicitários” (p. 132). Mas, além disso, Valêncio, por conta do brilho lúgubre da atmosfera, compara também o filme ao romance de George Orwell – na utilização reflexiva da ficção científica – e às produções do diretor de cinema Alain Resnais.

Por sua vez, o cinema de animação do canadense Norman McLaren também merece um caloroso elogio pelos arranjos técnicos, como excelência artística, já que o seu *Ballet Adagio* (1972) produz “movimentos de dança impossíveis de se conseguir na vida real, nos quais os bailarinos fluam num espaço-tempo exclusivamente cinematográfico” (p. 149).

A anotação crítica sobre *Paris, Texas*, de Wim Wenders (1984), retoma a importância de Eisenstein para esclarecer a peculiaridade da montagem som/imagem assumida por Wenders, como uma releitura da tradição, no desenvolvimento da narrativa filmica (p. 172).

É esse duplo papel dos cineastas, como artesãos-criadores e como cinéfilos amadores, que alimenta, na história do cinema, o cinema na história. Assim, um metafilme como *Cinema Paradiso* (1988), de Giuseppe Tornatore, segundo a bela resenha de Valêncio, brilha em sua singularidade diante da sucessão comentada de “grandes filmes sobre cinema”. É que, como explica o escritor-cineasta, “nenhum deles apontou diretamente duas figuras imprescindíveis para que o cinema exista: o espectador e o projetor”. Daí a óbvia ilação, que, entretanto, é uma fundamental verdade enunciada ao final da resenha, como uma espécie de ovo de Colombo: “quem faz o cinema é quem vê cinema” (p. 163).

Por isso mesmo, a história do cinema ilustra a própria ideia de história, à medida que reinventa um tempo, ao traçar nele novas correspondências, fazendo surgir insuspeitas realidades.

A história no cinema, na coletânea do Valêncio-cinéfilo, não aparece apenas tratada nos documentários ou nos filmes explicitamente políticos, mas se infiltra, sinuosa e desviante, nas mais variadas produções sobre os mais diversos temas: a fome, a guerra, a paixão, o feminino, a doença, como uma espécie de antologia da espécie humana, em seus autorretratos, no século XX.

Os filmes sobre a guerra, documentários ou não, são exemplares como demonstração da potência histórica do cinema. Especificamente sobre a Segunda Guerra Mundial, dois documentários são fundamentais para manifestar o poder desconcertante das imagens.

*Le chagrin et la pitié* (1971), de Marcel Ophüls, registra a ocupação da França pelos nazistas, misturando depoimentos dos mais variados personagens que viveram aqueles anos terríveis com fotos da época, documentos, cinejornais, discursos, num emocionante panorama do quanto as verdades são peculiares e divergentes. O escritor comenta, então, que o filme “descobriu uma nova maneira de escrever a História” (p. 118). Pode-se acrescentar, a propósito, que a largueza do enfoque, dando voz à pluralidade de quem viveu, reescreve, sem qualquer dogmatismo, uma razão antagonica à pauta militarista.

Essa mesma postura emerge curiosamente de outro documentário encomendado pelo exército americano a John Huston, *A batalha de San Pietro* (1945). O filme trata da reconquista de uma pequena aldeia italiana, durante a campanha da Itália. O diretor, por sua vez, foge dos padrões previsíveis e busca captar o sofrimento dos soldados, o desperdício de suas mortes e o medo da população aflita, dominada pelo horror. O filme foi cortado e liberado apenas ao final da guerra (p. 120).

Dois outros filmes sobre a guerra, sem serem documentários, receberam um tratamento digno de nota. *M\*A\*S\*H* (1970), um filme humorístico de Robert Altman sobre a guerra da Coreia, ganha um elogioso enfoque, diante de sua habilidade de denunciar os embustes do militarismo. E *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, em que o espantoso efeito das imagens, concebidas para recriar o clima tenebroso do romance de Joseph Conrad, recebe um tratamento severo e pouco acolhedor, não só pela distância ambígua que guarda das declarações e entrevistas do autor,

abertamente antimilitaristas, mas, sobretudo, pela influência de um texto de Glauber Rocha, que Valêncio considera o único verdadeiramente crítico no Brasil. Nele, o cineasta baiano trata o filme irônica e impiedosamente, ao apontar seus ingredientes de “melodrama colonialista” (ROCHA, 1983, p. 106-110), pronto a identificar os *vietcongs* com o “horror inexplicável” e o “Mal Puro”.

Sua inteligente argumentação vai tecendo uma rede de desvendamentos para penetrar nas ambivalências de um discurso em que as frases-imagens grandiosas e opressivas terminam por enredar o espectador num clima de irrealidade característico dos vilões ficcionais mais excessivos. É como se todos os horrores da guerra fossem parte de uma alucinação poderosa e impositiva, habilmente dirigida contra os inimigos dos americanos, sem qualquer álibi reflexivo.

A propósito, Tom Gunning em longo artigo sobre cinema e história, sublinha o potencial mítico do cinema que se quer “uma perfeita ilusão do mundo real em som, cor, relevo” (BAZIN apud GUNNING, 1996, p. 39) e observa como, no início da história do cinema, houve um tipo de recepção que se ressentia justamente desse efeito “irreal e fantasmagórico” da imagem tomada pela obsessão realista. É como se o delírio da semelhança com o real surgisse aos espectadores do século XIX como impostura.

Nesse sentido, o articulista argumenta com um conto de Edgar Allan Poe (1981, p. 278-282), “O retrato oval”, escrito em 1842, ou “três anos depois das primeiras discussões públicas do daguerreótipo e dois anos depois de ele mesmo ter escrito vários artigos curtos sobre a nova invenção” (GUNNING, 1996, p. 40). A história ilustra a “perseguição da representação realista” como uma empreitada trágica e, de certa forma, antecipa a aproximação barthesiana entre a fotografia e a morte. Embora não se trate especificamente de fotografia, mas de um retrato pintado, o fato é que, enfeitado pela própria arte, o pintor retém a esposa amada todo o tempo numa torre e termina por esgotar as suas forças e faná-las até a morte. É como se as cores e a vida da mulher se tivessem gradativamente transferido para o quadro que, com a conclusão, só poderia abandonar o seu modelo à morte.

Diante da situação contemporânea, o articulista se pergunta se, hoje em dia, este afã realista não poderia ser uma resposta a “uma sensação constantemente crescente de perda da realidade compartilhada” (GUNNING, 1996, p. 41).

De acordo com Rancière (2012b, p. 44), essa sensação pode ser revirada por um regime de imagem que produza uma “potência desvinculadora”, um “puro *páthos*”, capaz de desconstruir a concepção de história como causalidade – ou encadeamento de ações por necessidade ou verossimilhança – em nome de uma correspondência entre o dizível e o visível, que jogue, simultaneamente, com a sua analogia e a sua dessemelhança, para a reinvenção de “uma história comum”, de um mundo de inter-relações e compartilhamento.

Tais imagens podem ser encontradas sempre que a produção social da semelhança for desestabilizada pelo jogo artístico da dessemelhança, para desestruturar o fluxo midiático e, com o estranhamento, suscitar um olhar mais desperto para conexões insuspeitas e soterradas pela “imageria” dominante.

Assim, tanto nos documentários citados quanto no *Corações e mentes* (1974), de Peter Davis, o cruzamento de imagens filmadas com imagens de cine ou telejornal, desconstrói a lógica do convencionalismo militarista em nome da relação contrapontística entre imagens divergentes, que favoráveis ou glorificadoras, ou hostis e revoltantes, em sua perspectiva pluralista, reinventam a cifra de uma história, tecida por singularidades e solidariedades insuspeitas. Além da guerra, a seleção de Valêncio também privilegia a evolução da mulher como personagem no cinema – ao viver as emoções do corpo, do desejo, e ao liberar os próprios sentimentos – por meio do comentário de filmes como o alemão *A caixa de Pandora* (1929), de Pabst, ou ainda o tcheco *Êxtase* (1933), de Machatý, e o italiano *A sedução da carne* (1954), de Visconti. Aqui o cinéfilo abraça o crítico e enlaça o entusiasmo das imagens e dos entrecchos com a agudeza do diagnóstico, voltado ao sentido político das obras que dão a ver cenas e situações pouco antes inteiramente improváveis ou tidas como pornográficas.

A doença, em seus modos de apresentação, também é tratada como tema histórico por Valêncio, que busca assinalar a distância entre a arquitetura inerente a uma obra artística e o arranjo engenhoso, característico da “imageria” do espetáculo. A obra escolhida é *Gritos e sussurros* (1972), de Ingmar Bergman, no qual o câncer de uma jovem, na casa da família, mobiliza as irmãs e a criada, em cenas cruciais de sofrimento. Em seu comentário, o escritor confronta a diferença da lírica crueza das imagens do diretor sueco em relação aos “insensíveis filmes sobre a Aids que

abundam por aí, transformando a doença numa virtude” (p. 173), numa espécie de edulcoração avessa ao mergulho nos abismos mais sombrios de nossa condição.

Por seu turno, a ótica do amador, em seus momentos de entusiasmo e admiração pelo jogo sensível das imagens e seus efeitos surpreendentes, também provê o dinamismo das associações entre obras distantes, cenas singulares e gêneros similares. Assim, se tomarmos filmes como *Os vampiros* (1915), de Louis Feuillade, *Nosferatu* (1922), de Murnau, *Pinóquio* (1940), dos estúdios Walt Disney, *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais, e *O anjo exterminador* (1962), de Luis Buñuel, podemos esboçar o tipo de correspondências atuantes que talvez tenha presidido o século de cinema, segundo Valêncio.

Duas obsessões de concepção e gênero, de início, saltam aos olhos, ao observarmos a enumeração acima. Caso fiquemos, primeiramente com Buñel, Resnais e Feuillade, vamos constatar uma espécie de relacionismo ilógico entre ações e motivações nas tramas sem linearidade, além de um clima onírico, de simbologia surrealista, em que a materialidade dos cenários, figurantes e elementos privilegia conexões despidas de razoabilidade. Por outro lado, a preferência por motivos expressionistas, enredos sombrios, povoados por ameaças e tensionados de horror, pode fazer o nexo entre o último diretor francês citado, o filme de Murnau, e o de Walt Disney, em sua animação de terror para crianças.

O século de cinema, segundo Valêncio, certamente que é presidido pelo mesmo tipo de construção alegórica que concebe todos os seus livros. A lógica dessa coleção de filmes compõe um peculiar museu imaginário, digno de um colecionador, que como alegorista relaciona suas peças por afinidades secretas, desligando-as do seu contexto, em nome de um voluntarismo associativo “que é verdadeiramente uma das formas primitivas e mais naturais da poesia” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 2007, p. 240).

O quebra-cabeça alegórico, ao constituir o modo de produção da obra literária, instaura uma concepção de autor que, como autêntico colecionador *bricoleur*, na tessitura de sua rede intersemiótica, se apropria das mais diferentes relíquias, para combiná-las numa semioestética, disposta em livros-objeto de acabamento primoroso e sofisticado.

Assim, da mesma forma que numa montagem híbrida os livros contrapõem imagens e textos a ilustrações de todo tipo, para sugerir um

constante deslocamento do sentido mais óbvio, nesta história de *100 anos em 100 filmes*, uma nova ordem é inventada, à medida que os verbetes de cada obra atravessam os anos e as filiações e estabelecem diálogos e parcerias inusitadas.

Por outro lado, a obsessão da morte, do sexo e da violência, expressa na entusiasmada celebração da “beleza do horror” do cinema expressionista alemão e de suas ramificações em Hollywood, rebate-se na constante de uma obra pautada integralmente pelos mesmos temas. Num tom entre o cinismo e a ironia, os narradores de Valêncio Xavier brincam habitualmente com o *fait divers* midiático, em seus textos e imagens, misturando-o a outros materiais de procedência mais nobre, numa dinâmica lúdica de frases-imagens que, frequentemente, não dão a falar o que mostram, ou recusam-se a mostrar o que falam, porque voltadas à construção do *nonsense* e ao cultivo do disparate e da derrisão.

O obstinado empenho da coleção minimalista de fragmentos escritos e visuais aponta para uma constante fetichista em que o apagamento da procedência de cada um, em proveito de uma combinatória imprevisível, deságua na lógica cifrada da alegoria. Em consonância a essa mesma inclinação, *100 anos em 100 filmes* explora o fetiche das imagens e das formas na criação de um museu imaginário ou ainda de uma “enciclopédia mágica”, em que as relações funcionais das histórias são abandonadas em favor de um novo regime de distâncias e correspondências.

Benjamin (2007, p. 241), num de seus fragmentos das *Passagens*, diz que os “colecionadores são fisiognomistas do mundo das coisas”. De nossa parte, poderíamos considerar essa coletânea como uma coleção fetichista, em que cada filme, considerado como um corpo diverso, ou um objeto em si, como numa dança, passa a deslizar em novos enlacs e deslocamentos.

A delícia dos deslocamentos operados pelo ponto de vista do Valêncio-cinéfilo-amador certamente tem a ver com a sua capacidade de apoderar-se dos múltiplos cinemas que existem e com eles nos oferecer uma coleção que, sem dúvida, reflete suas preferências e parâmetros críticos.

Ao refletir sobre a possível afinidade entre os colecionadores e os alegoristas, Benjamin, num dos fragmentos, enfatiza o seu comum afã de presentificação. Certamente, por essa via, podemos supor o caminho escolhido por Valêncio para conceber o seu século de cinema:

O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas). (Assim procede o colecionador e também a anedota.) As coisas, assim representadas, não admitem uma construção mediadora a partir de “grandes contextos”. Também a contemplação de grandes coisas do passado – a Catedral de Chartres, o Templo de Paestum – (caso ela seja bem-sucedida) consiste, na verdade, em acolhê-las em nosso espaço. Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida. (BENJAMIN, 2007, p. 240).

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Willi Bolle (Org.), Olgária Matos (Colab.), Irene Aron (Trad. alemão), Cleonice Mourão (Trad. francês), Patrícia Camargo (Revisão técnica). Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

GUNNING, Tom. Cinema e história: “fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Tadeu Capistrano (Org.). Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tadeu Capistrano (Org.). Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, Embrafilme, 1983.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Oscar Mendes (Org., Trad. e Anotações). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

XAVIER, Valêncio. Crônicas de 11 de agosto de 1995 até 21 de dezembro de 1995. In: BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005. 2 v.

# Onde o Valêncio crítico?

Luiz Felipe G. Soares

Em meio à heterodoxia geral do trabalho de Valêncio Xavier, há uma quebra, uma cisão a desafiar o crítico – a me desafiar, na verdade. De um lado ele faz filmes e livros diferentes, desprendidos, sem o menor compromisso com a maior parte das convenções formais dos gêneros próximos. Contrapõe-se corajosamente a eles. De outro lado, ele faz, por exemplo, em 1991, o filme *História do cinema paranaense* para a Cinemateca do Museu Guido Viaro, fundada por ele, e a série *100 anos em 100 filmes*, de pequenos textos publicados pela *Gazeta do Povo*, em alusão ao “centenário” do cinema. Em ambos Xavier é didático (extremamente, em particular, no filme), e adota solenemente pressupostos autonomistas e historicistas (a cronologia vazia, a totalização, o culto à personalidade, o triunfalismo, etc.), alinhando-se a teorias da imagem as mais convencionais. Mais do que representar um enigma na vida de um grande vulto da cultura, essa cisão aponta para uma complexidade de Valêncio Xavier que me parece ainda não suficientemente investigada.

Seria indicado investigar procedimentos criativos de Valêncio em filmes como *Pinturas rupestres do Paraná* (1992) ou *O corvo* (1975), ou mesmo em seu trabalho com imagens nos romances, buscando verificar ali sua atitude crítica. Muito provavelmente uma investigação como essa vai mostrar um crítico mordaz, talvez antropofágico, da cultura. Em *Pinturas rupestres*, por exemplo, a figura de um rosto de perfil é literalmente

riscada na pedra de um sítio arqueológico. O traço é fino, sua cor é viva em contraste com o cinza-escuro da pedra, o movimento é rápido, intenso, quase nervoso. O objeto pontiagudo que faz a incisão na pedra, aos nossos olhos, não é caneta, pois a fere, mas não é algo cortante, pois desliza sem de fato machucar a pedra. Além disso, o traço é brincalhão, não para, continua mesmo depois que o rosto é formado, fazendo volutas malucas, sarcásticas. Criança brincando de constelação e desfazendo a solenidade dos milênios, no próprio monolito em que a solenidade se inscreveu. Este sim, um gesto crítico.

Minha hipótese, para esse possível trabalho futuro, é que o Valêncio crítico pode estar aí, nessas pedras, e definitivamente fora do lugar em que normalmente se inscreveria, ou seja, na chamada “crítica de cinema”. Por ora, aqui, pretendo apenas mostrar, como que num primeiro passo, que aquele que escreve a série *100 anos em 100 filmes* para a *Gazeta do Povo*, de Curitiba, em 1995, torna-se, eticamente, o extremo oposto da crítica. Imagino que essa proposta possa, de quebra, chamar atenção para um problema muito grave e muito comum na crítica de cinema brasileira em geral (e não só nela), representado aqui pelo trabalho de um escritor e suposto crítico/cinéfilo respeitado, em um grande jornal igualmente respeitado.

Para quem conhece *O mez da gripe e outros livros* ou *Pinturas rupestres*, é realmente estranho o simplismo da enunciação desses trabalhos do Xavier reconhecido como “crítico” ou “homem de cinema”. Em primeiro lugar, a atitude geral é não tomar partido. Aquele Valêncio às vezes identificado às vanguardas, de quem se admira a erudição, perde-se em meio a um didatismo anódino e a uma superficialidade própria a oficinas irresponsáveis para iniciantes. Ele simplesmente se retira de cena diante de Godard. Ao comentar *Acosado* (1960), por exemplo, ele simplesmente indica: “Alguns teóricos definem o cinema moderno como aquele em que o espectador sabe que está vendo um filme”. O único comentário que faz ao filme, a partir daí, é que “Godard inaugura, ou reinaugura, o cinema moderno” (p. 76) – como se, dentro dessa definição absurda, o tal “cinema moderno” não pudesse ser encontrado já em William Kennedy-Laurie Dickson.

A mesma esQUIVA aparece no comentário ao *Empire*, de Andy Warhol (1964). Em vez de propor alguma leitura, Xavier dá trela à norma mercadológica e levanta a velha objeção do senso comum, dialogando com o leitor (presumido, portanto, não só como leigo, mas também

como inevitavelmente submisso à norma): “Você perguntará: ‘Tudo bem, concordo, mas e a emoção?’”. Em seguida, como que num discurso indireto livre com o mesmo leitor, ele faz uma segunda pergunta reforçando o apego à norma, agora sem aspas. “Não tem um filme que transmitir alguma emoção, um sentimento, um interesse ao espectador?” Então apenas fornece uma resposta do diretor, aquela em que Warhol oferece o filme como “Uma ereção de oito horas”. Em vez de se posicionar, Xavier apenas completa: “Sei lá! Coisas do pós-modernismo de Andy Warhol” (p. 36). Com a mesma vagueza, encontra um certo “pós-modernismo” no comentário que Octávio de Faria faz ao *Limite* de Mário Peixoto (1931) – comentário, por sua vez, altamente questionável, indicando uma leitura de *Limite* justamente como obra clássica, que harmoniza ritmicamente o todo e as partes (p. 181).

Do mesmo modo, quando parece decidido a tomar posição, Xavier logo relativiza sua atitude. Apresenta *Apocalypse Now* (1979), por exemplo, contrapondo-se ao antibelicismo alegadamente oferecido pelo autor e pela publicidade do filme. Questiona-o inserindo no discurso um “Será?”. Então argumenta dando exemplos do belicismo americano no filme, e busca respaldo em Glauber Rocha, que, segundo Xavier, considerou, no *Jornal do Brasil*, o filme “belicista, colonialista e racista”. Em seguida, para terminar, repete: “Será?” (p. 122).

Num momento raro (talvez único) no material dos *100 anos* em que de fato toma posição, Xavier o faz a partir do mesmo olhar aparentemente desviado da imagem em sua potência, da imagem em vias de significar, um olhar aparentemente acostumado com a superficialidade do icônico. Trata-se de sua leitura prevenida de *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927), focando apenas a narrativa, descartando toda a dimensão irônica da arquitetura e da teatralidade do filme, descartando todos os detalhes paradoxais, como o relógio de 10 horas, toda a denúncia da moral do rebanho. O veredito (de gênero) é realmente simplista: “Essa confusa fábula de Fritz Lang, além de outras, deixa esta moral: mulher tem de ficar quietinha no seu lugar e não sair perturbando por aí. Historiadores afirmam que *Metrópolis* era dos filmes favoritos de Hitler: não é para menos” (p. 129).

Ainda na recusa do posicionamento e do rigor, Xavier evita até mesmo apontar um caminho próprio de leitura para *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha (1964), preferindo usar uma indicação, de resto absolutamente anódina e vaga, de Randal Johnson, como se este, com sua suposta autoridade, tivesse sido feliz na *definição*: “O crítico americano

Randal Johnson define: ‘*Deus e o diabo na terra do sol* trata com o real enquanto renega o realismo como meio de representação’. *Deus e o diabo na terra do sol* é obra marcante dos anos [19]60” (p. 68).

Mais estranho ainda do que essa atitude no Valêncio Xavier mais conhecido é seu moralismo, que aparece principalmente em relação à pornografia, quando ele comenta *O império dos sentidos* (OSHIMA, 1976). Mais uma vez o olhar para a imagem é icônico e, além disso, a remissão icônica é moralmente determinada:

Nagisa Oshima derruba tabus não só do cinema japonês, como do cinema ocidental. Em alguns chamados filmes de arte o sexo explícito é mostrado sempre com sentido erótico, e sem explicar detalhes de penetração, etc. Nagisa Oshima não busca o erótico, nem excitar o espectador, o que mostra no filme é para demarcar a personalidade dos personagens, conduzir e dar sentido à história. Quando mostra o amante introduzindo um ovo de galinha no sexo de Abe, não é para chocar, é para estabelecer a relação sexo/comida, evidentes no sexo oral, antessala da relação sexo/morte na visão de Nagisa Oshima. Não há razão de atacar *Império dos sentidos* como pornográfico. É um dos mais belos filmes de amor já feitos. (p. 44).

Mas é quando fala de Eisenstein que Xavier demonstra o extremo da arbitrariedade e do recurso a clichês. Embarca por exemplo no suposto “doutrinal esquematismo cerebral de Eisenstein, Kulechov e Pudovkin” (p. 128). Considera que Eisenstein só enxergou a montagem interna ao plano depois de *Que viva México!* (1979) (p. 172), ignorando portanto um dos textos mais famosos de Eisenstein, “A dramaturgia da forma do filme”, de 1929, em que isso já aparecia, ignorando *O velho e o novo*, também de 1929, e mesmo negligenciando o fato de os rolos de *Que viva México!* não terem sido sequer vistos pelo diretor. A falta de rigor chega a ser absurda no texto sobre *O encouraçado Potemkin* (1925), que vale por isso ser citado por inteiro:

Eisenstein realiza *O encouraçado Potemkin* influenciado pela montagem de Griffith, e pelo esquema dos faroestes americanos, especialmente os de John Ford, de quem se confessava admirador. Um filme seu posterior, *Alexandre Nevski* (1939), é construído como um faroeste, tem desde o amigo do mocinho impoluto para fazer a

parte crômica, a mocinha pura e bela, até o suspense do duelo final com os bandidos, no caso a batalha no lago gelado. No *Potemkin* há só o suspense final, o duelo não acontece, o encorajado revoltado passa sem que os navios da armada russa atirem contra ele. A invenção em *Potemkin* é que o herói é a multidão, e os marinheiros. Eisenstein aqui põe em prática suas teorias da montagem que chegariam ao extremo em *Outubro* (1928), simplificando: uma tomada é a tese, a seguinte é antítese, e a síntese se formaria na cabeça do espectador. Apesar de proibido em muitos países, *O encorajado Potemkin* com seus conceitos de montagem, nem sempre muito bem compreendidos, irão influenciar o desenvolvimento do cinema. Visto hoje, *O encorajado Potemkin* parece ter sido feito para a tevê: cenas em bloco estanques, interpretação teatralizada, o ralentamento da ação, enquadrações esquemáticas facilitando a visão na telinha. Mas é um dos mais belos filmes jamais feitos. (p. 73).

O conservadorismo do olhar de Xavier ainda se aprofunda no provincianismo. No texto sobre Annibal Requião, pressupostos autonomistas e heroicistas corriqueiros (glorificação do pioneirismo, supervalorização da natalidade, cinema como registro, distinção rígida entre ficção e documentário, etc.) se intensificam com o tom francamente paroquial: “O paranaense Annibal Requião foi um dos grandes pioneiros do cinema. De 1907 a 1912 deixou um registro precioso da gente e [da] terra do Paraná” (p. 34). No filme feito para a Cinemateca em 1991, sobre a *História do cinema paranaense*, Xavier aparece em plano fechado (a partir do peito) falando frontalmente para a câmera, assumindo o didatismo, contando efemérides. Ali o tom paroquial já aparecia, sendo até intensificado pelo vocabulário reverente e antiquado: “Bom gráfico que era, [Annibal Requião] executava com rara beleza os letreiros explicativos de suas películas mudas”.<sup>1</sup>

Todo esse simplismo aparece na estrutura comum aos pequenos textos da série dos *100 anos*. Os comentários sobre os filmes são brevíssimos, como normalmente convém a um projeto em jornal impresso, e mesmo assim a maior parte de cada fragmento é ocupada pela respectiva sinopse. Além dela, Xavier opta por pretensas explicações sobre procedimentos nos *sets* ou nas finalizações, ou ainda por eventuais curiosidades das produções,

---

<sup>1</sup> Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=kHSpx3q3YsA&list=PLkmNykiJK8vlep7P0MRByn8V\\_-d2qrUdT](http://www.youtube.com/watch?v=kHSpx3q3YsA&list=PLkmNykiJK8vlep7P0MRByn8V_-d2qrUdT). Acesso em: 16 jul. 2017.

geralmente localizando inovações na tal “linguagem cinematográfica” ou apontando as tais “influências” em um ou outro cineasta.

Com isso, transbordam os convencionalismos, a começar pela valorização da intenção do autor e do pressuposto ontológico da verdade do filme:

O que quis dizer Stanley Kubrick com essa parábola espacial rica em efeitos especiais, lançada na época da rebeldia dos jovens, do movimento *hippie*, das drogas, da guerra do Vietnã? Seria *2001* a bíblia psicodélica daqueles/destes tempos conturbados? Ele mesmo responde: “Todos são livres para pensar o que quiser da mensagem do filme”. (p. 38).

Essa atitude chega ao paroxismo no comentário sobre *A paixão de Joana d’Arc* de Dreyer (1929): “A precisa geometria das enquadrações leva o espectador a olhar para onde o diretor quer que ele olhe” (p. 105). Num filme em que os desenquadramentos são justamente geométricos, em que os rostos se desgrudam dos quadros, desafiando as composições, essa suposição absurda de controle do olhar só pode estar associada às costumeiras atribuições (elogiosas) de capacidade de controle ao gênio do mal e de genialidade heroica ao cineasta canônico.

O caráter didático do empreendimento contribui ainda para o acúmulo de clichês em circulação no campo da história do cinema. A proposta parece ser a introdução do leitor pressuposto, absolutamente ignorante sobre o assunto, não a um conjunto de leituras rigorosas, mas ao conjunto dos próprios clichês. Assim, por exemplo, Xavier reproduz os comentários mais conhecidos sobre as heroicas inovações técnicas de *Cidadão Kane*, ou sobre a genialidade de Griffith. De vez em quando recorre – algo também comum ao didatismo da imprensa – a uma autoridade desconhecida e não referida, que tem o poder de *considerar*: “Edwin S. Porter é considerado o pai da narrativa cinematográfica e o descobridor dos princípios da montagem” (p. 40). Nesse caso, ficam faltando também os detalhes quanto à paternidade de narrativas, à singularidade de uma suposta “narrativa cinematográfica” e aos supostos “princípios da montagem”. Claro que a arbitrariedade se deve à obediência, própria a esse universo simplista, a um padrão de produção que comporta esses elementos como premissas faltantes de entimemas supostamente muito conhecidos.

Essa arbitrariedade, por sua vez, permite frases de efeito, em vários comentários, como complementos estruturais às sinopses, que de quebra constroem aos olhos incautos a figura de um crítico espirituoso e firme (procedimento estranhamente mais frequente no fim da série dos *100 anos*). Coisas como: “Com *M, o vampiro de Dusseldorf*, nasce o audiovisual moderno. O cinema mudo está definitivamente sepultado” (p. 169), “Todo o cinema está contido em *Um condenado à morte escapou*” (p. 192), “O filme [*E la nave va*] menos literário, mais cinema, de Federico Fellini” (p. 193), “David Lean foi o grão-mestre do cinema convencional” (p. 195), “A obra-prima do cinema libertário [*Zero de conduta*]” (p. 199).

Como em qualquer procedimento de canonização – e esse empreendimento do jornal paranaense é emblemático nesse sentido –, há sempre ausências injustificadas. No caso de Valêncio Xavier, são especialmente estranhas as de Mankiewicz, Solanas, Cozarinsky, Duras, Syberberg, Straub, Jodorowsky, Hugo Santiago, Gavras, Debord, Torre Nilsson, Hugo del Carril, Leonardo Favio, Luis Ospina, Candeias (com quem Xavier trabalhou), Humberto Mauro, Fassbinder, Tati, Ivens, Zanussi, Brackhage, Hawks.

O principal modelo do suposto crítico, nesse material dos *100 anos*, parece ser Inácio Araújo, na *Folha de S. Paulo*, autor, também, de pequenos textos lidos com prazer por alguns cinéfilos, que admiram sua capacidade de síntese. Em um dos textos dos *100 anos*, em que sugere livros recém-lançados, Xavier explicita sua admiração por Araújo, deixando clara a aprovação de seus gestos:

Com conhecimento profundo do assunto, Inácio Araújo dá uma visão didática da história e técnica do cinema, aberta tanto para os leigos quanto para os estudiosos ou profissionais. Faz isso graças a seu estilo acessível e ao seu conhecimento do fazer cinematográfico: roteirizou, dirigiu e montou alguns curtas, foi montador de *Curitiba, uma experiência de planejamento urbano*, de Sylvio Back. Passa seus conhecimentos de maneira que qualquer pessoa possa entender, seja leigo ou não; a parte sobre roteiro, direção e fotografia é exemplar. Raras vezes vemos alguém explicar assuntos tão complexos de maneira tão incisiva e tão simples. (p. 47).

Curiosamente, Xavier faz uma ressalva em Araújo quanto à visão conservadora que este tem do documentário. Mas conclui mantendo a orientação ao consumidor favorável ao crítico admirado: “Nem por isso

deixe de ler *Cinema, o mundo em movimento*, de Inácio Araújo, ele sabe o que faz” (p. 47).

Nota-se que a admiração aqui se refere justamente ao didatismo de Araújo, que Xavier reproduz nos textos dos *100 anos* (junto com frases de efeito). O didatismo, a simplicidade com que se pode explicar ao leigo coisas complexas como procedimentos cinematográficos, é claramente um valor para Xavier – pelo menos para este dos *100 anos*. Essa valorização pressupõe, na imagem do cinema, não algo a ser discutido, examinado em sua complexidade, questionado, talvez destruído, enfim, explorado em sua potência. Não, também, lembraria Benjamin, algo capaz de escapar da tradição fascista. Ela pressupõe, na técnica, algo a ser *explicado*, literalmente dobrado para fora, algo interno a um domínio, uma verdade instrumental a ser desvendada, a ser *ex-posta* para os não iniciados. Valorização, portanto, *democrática*, que corresponde à valorização, acima de tudo, da vida da comunidade, para a qual trabalharão os *exegetas*. Em uma palavra, o didatismo (em geral, e o de Xavier em particular) destrói a crítica ao pressupor (e respeitar) a ignorância do leitor.

Mesmo no extremo do questionamento da possibilidade de valorização insuspeitada da vida da comunidade, ou seja, mesmo diante de *Noite e neblina*, de Resnais (1955), Valêncio mantém a superficialidade didática: “Não é uma reportagem, documentário, cinejornal, ou filme de contra-propaganda, é a imagem e a voz da memória, a verdade vista na tela, todo o horror, a poesia da verdade” (p. 55). É justamente o olhar do senso comum, absurdo especialmente diante do que é textualmente, claramente, enunciado pelo filme, ou seja, que não há como *mostrar* o horror, não há imagem, não há a verdade – muito menos como poesia!

Mais do que superficialidade, negligência. Xavier demonstra admirar Resnais, e o faz, ainda do modo mais superficial possível, recorrendo aos clichês da “linguagem cinematográfica”: “Em *Marienbad* [Resnais, 1961] rompe com a linguagem tradicional do cinema. Filma ao pé da letra o roteiro literário de Alain Robbe-Grillet, mas o filme passa a não ter mais nada a ver com o roteiro, é cinema matematicamente nascido da direção, um novo cinema” (p. 82). Xavier chega até a fazer uma indicação absurda quanto ao método: “limitando-se a câmera a registrar o espetáculo sem usar os *travellings*, uma das características de Resnais”. Isso é surpreendente, porque Resnais não só usa *travellings*, inclusive em *Mélo* e em *Marienbad*,

flagrantemente, como também construiu alguns dos mais ousados e belos *travellings* do cinema, em vários filmes. Em *Hiroshima, mon amour*, por exemplo, um dos procedimentos mais impressionantes são justamente aqueles *travellings* longos e lentos, em função dos quais Resnais acompanhava o câmara Michio Takahashi ao longo de seu movimento no trilho, como que ditando o ritmo. Trata-se de um dos procedimentos de estilo mais marcantes em Resnais, que já provocaram debates aprofundados.<sup>2</sup>

O uso de uma informação tão equivocada (“Resnais não usa *travellings*”) pode indicar aquele costume mais ou menos comum entre muitos “críticos” de assumir informações vagas sem qualquer esforço de verificação. Nesse caso, o equívoco parece indicar algo como a circulação, entre os “cinéfilos” de Curitiba, de uma vaga reprovação moral dos *travellings*, vinda, quem sabe (como que via telefone sem fio), de alguns debates franceses sobre o assunto, transmitidos assim mesmo, vagamente. Acontece muito na “crítica”. Essa possibilidade, ainda que inverificável, nos faz ver um outro modelo, além de Inácio Araújo. Modelo ausente cuja força emana assim mesmo, vagamente. Modelo negativo, talvez, principalmente quanto ao rigor e à disposição ao posicionamento, negados, às vezes, em nome de um republicanismo equivocado, que privilegia a comunicação com o leigo imaginado. O paradigma ausente (quase óbvio) a que me refiro é Serge Daney.

Para caracterizar a emanação é preciso lembrar uma cena primitiva – relativa a *travellings*, a Resnais e aos *travellings* de Resnais. Em 1959 os editores da revista *Cahiers du Cinéma* promoveram uma *table ronde* sobre *Hiroshima, mon amour*, com Domarchi, Doniol-Valcroze, Godard, Kast, Rivette e Rohmer. Na ocasião, Godard propôs que “*les travellings sont affaire de morale*” (DOMARCHI et al., 1959, p. 5).<sup>3</sup> Ele concorda com Rivette e Doniol-Valcroze que, ao privilegiar a montagem, tanto quanto Eisenstein, Resnais promove uma sensação de busca de resolução de contradições, inclusive morais. Rivette se refere a um procedimento que

[...] *fait que l'univers est devenu lui-même une accumulation de contradictions. Il faut d'abord résoudre ou surmonter ces contradictions*

<sup>2</sup> Cf. Neyrat (2007), Domarchi et al. (1959, p. 118), De Baecque; Tesson (1999, p. 36-62).

<sup>3</sup> “Os *travellings* são uma questão moral.” (DOMARCHI et al., 1959, p. 5, tradução nossa).

locales en en prenant conscience et, en même temps, montrer qu'il n'y a pas accumulation, mais série, organisation, construction. (DOMARCHI et al., 1959, p. 12).<sup>4</sup>

enquanto Doniol-Valcroze dá uma precisão técnica ao procedimento:

*Les longs travellings avant de Resnais donnent en fin de compte un grand sentiment de permanence et d'immobilité. Alors qu'au contraire, ses champs contre-champs, en plans fixes, donnent une sensation d'insécurité, donc de mouvement. Son truc de monter côte-à-côte des travellings faits à la même vitesse, c'est une certaine manière de rechercher l'immobilité.* (DOMARCHI et al., 1959, p. 12).<sup>5</sup>

Comparando Resnais com Stravinsky, Rivette acrescenta: “*A l'intérieur du contraste des plans fixes et des travellings, il essaie de trouver ce qui les réunit. C'est-à-dire qu'il cherche à la fois un effet d'opposition et un effet d'unité profonde*” (DOMARCHI et al., 1959, p. 13).<sup>6</sup>

Obviamente não existe nesse debate sobre Resnais, ou na frase de Godard, qualquer condenação ao *travelling*. Dois anos depois, portanto em 1961, também nos *Cahiers*, Rivette, aí sim, condena um *travelling*, mas um *travelling* específico, de 6 ou 7 segundos, aquele do suicídio da personagem de Emmanuelle Riva em *Kapo*, de Gillo Pontecorvo.<sup>7</sup> O texto de Rivette (1961, p. 54-55), “De l'abjection”, cita não só a frase de Godard, mas uma outra, anterior, no mesmo sentido, de Luc Moullet, em texto sobre Sam

---

<sup>4</sup> “[...] faz com que o universo tenha se tornado ele mesmo uma acumulação de contradições. É preciso resolver ou superar de vez essas contradições, assumindo-as, e ao mesmo tempo mostrar que não há acumulação, mas série, organização, construção” (DOMARCHI et al., 1959, p. 12, tradução nossa).

<sup>5</sup> “Os longos *travellings* para frente de Resnais trazem, no fim das contas, um grande sentimento de permanência e imobilidade. E, ao contrário, seus campos-contra-campos, em planos fixos, dão uma sensação de insegurança, portanto de movimento. Essa coisa de montar lado a lado os *travellings* feitos na mesma velocidade é como que um modo de pesquisar a imobilidade” (DOMARCHI et al., 1959, p. 12, tradução nossa).

<sup>6</sup> “Dentro do contraste entre planos fixos e *travellings*, ele tenta encontrar aquilo que os reúne. Ou seja, ele busca ao mesmo tempo um efeito de oposição e um efeito de unidade profunda” (DOMARCHI et al., 1959, p. 13, tradução nossa).

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Z692pXSDBM>. Acesso em: 16 jul. 2019.

Fuller, que saiu na mesma revista quatro números antes da mesa-redonda sobre Resnais: “*La morale est affaire de travellings*” (MOULLET, 1959, p. 14).<sup>8,9</sup> Sobre ambas as frases, Rivette aponta que elas já vinham sendo muito citadas, a torto e a direito, “‘à gauche et à droite’, *et le plus souvent assez sottement*” (RIVETTE, 1961, p. 54).<sup>10</sup>

Mais uma vez Rivette elogia a montagem em Resnais, dizendo que a força de *Noite e neblina* – usado como paradigma para a leitura de *Kapo* – está mais na montagem do que nas imagens enquanto documentos – pode-se, diz ele, se acostumar às imagens, mas não se pode acostumar à *Noite e neblina*. Ele esclarece seu pressuposto de que não existe realismo absoluto, “*De même qu’il ne peut y avoir d’absolu de la mise en scène, car il n’y a pas de mise en scène dans l’absolu*” (RIVETTE, 1961, p. 55).<sup>11</sup> Daí que qualquer busca de *realismo* no caso dos campos de concentração será frustrada, *inachevée*, e, aí sim, imoral – o mesmo, ele acrescenta, para qualquer tentativa de reconstituição, qualquer abordagem tradicional do *espetáculo*. A partir disso Rivette condena Pontecorvo: “[...] *l’homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contreplongée, en prenant soin d’inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n’a droit qu’au plus profond mépris*” (RIVETTE, 1961, p. 54).<sup>12</sup> Note-se o despudor do crítico ao declarar nada menos do que seu *profundo desprezo* pelo diretor que decide, sem o mínimo autoquestionamento, adotar um procedimento assim dramático, convencional, ainda que discreto, muito curto, mas de qualquer modo comprometido com esse realismo espetacular da morte. Sua posição enquanto crítico, assim como a de alguns colegas, é politicamente apaixonada, um mergulho de corpo e alma no debate político a partir de cada filme.

---

<sup>8</sup> “A moral é um caso de *travellings*” (MOULLET, 1959, p. 14, tradução nossa).

<sup>9</sup> É tentador ler a frase de Godard já como citação da de Moullet.

<sup>10</sup> “‘à esquerda e à direita’, frequentemente de modo muito tolo” (RIVETTE, 1961, p. 54, tradução nossa).

<sup>11</sup> “De modo que não pode haver o absoluto na *mise-en-scène*, porque não há *mise-en-scène* no absoluto” (RIVETTE, 1961, p. 55, tradução nossa).

<sup>12</sup> “[...] o homem que decide, nesse momento, fazer um *travelling*-adiante, para enquadrar o cadáver em *contreplongée*, tomando cuidado de inscrever exatamente a mão levantada sob um ângulo de seu enquadramento final, esse homem merece nada mais do que o mais profundo desprezo” (RIVETTE, 1961, p. 54, tradução nossa).

Esse tipo de crítica pode ser definido pela linhagem francesa sugerida por Godard, que vai de Diderot a Daney: “[...] *to me Daney was also the end of criticism, as I had known it, which I think started with Diderot: from D to D, Diderot to Daney, only the French make real critics. It’s because they’re so argumentative*” (GODARD; ISHAGHPOUR, 2005 apud WITT, 2013, p. 9).<sup>13</sup> Esse cenário é desenhado também na(s) *Histoire(s) du cinéma*:

*il y a pas eu d’histoire  
histoire de l’art  
un tout petit peu  
par des français  
pas par des autres  
Diderot, Baudelaire,  
Malraux  
je mets tout de suite après  
Truffaut  
une ligne directe  
Baudelaire parlant de Edgar Poe  
est pareil que Malraux  
parlant de Faulkner  
est pareil que Truffaut  
parlant de Edgar Ulmer  
ou de Hawks  
il n’y a que les français  
qui ont fait  
de l’histoire  
ils se sont doutés  
qu’ils étaient dans une histoire  
ils ont voulu savoir  
quelle histoire c’était  
la leur dans la grande  
la grande dans la leur  
(GODARD, 1998, p. 40-42).<sup>14</sup>*

<sup>13</sup> Citado por WITT, Michael. *Jean-Luc Godard: cinema historian*. Indiana: IUP, 2013, p. 39.

<sup>14</sup> Tradução livre, sem considerar sonoridades, ritmos ou complexidades semânticas: “não houve história / história da arte / só um pouquinho / para os franceses / não para os outros / Diderot, Baudelaire, / Malraux / eu insiro logo em seguida / Truffaut / uma linha direta / Baudelaire falando de Edgar Poe / corresponde a Malraux / falando de Faulkner

Exageros de francofilia à parte, podemos aproveitar a sugestão de Godard para localizar nosso paradigma ausente em um dos extremos da linhagem: morto em 1992, Daney é modestamente apontado como último exemplar dessa crítica argumentativa, ou melhor, dessa crítica apaixonada e rigorosa, que despreza fronteiras entre o que haveria de próprio ou impróprio na(s) história(s). Prefiro ver esse extremo, para além do fim da linhagem, no próprio Godard, por exemplo, ou em outros que virão, mas Daney não deixa por isso de ser paradigmático aqui, justamente por se construir, a partir da cena primitiva traçada por Rivette, como aquele que confunde crítica com modo de vida.

Seria útil uma pesquisa (da qual não tenho notícia) do modo como Serge Daney foi lido no Brasil. O fato é que, em 1991, sai na *Trafic*, revista de Daney, o texto dele sobre sua própria formação como crítico, cujo principal fundamento ele localiza justamente no mencionado texto de Rivette sobre *Kapo*, que ele leu trinta anos antes, aos 17. Daney declara que a identificação com Rivette foi imediata, a ponto de levá-lo a dar rumo a sua vida. O mais importante aqui é o caráter visceral dessa afinidade.

*Abrupt et lumineux, le texte de Rivette me permettait de mettre des mots sur ce visage-là de l'abjection. Ma révolte avait trouvé des mots pour se dire. Mais il y avait plus. Il y avait que la révolte s'accompagnait d'un sentiment moins clair et sans doute moins pur la reconnaissance soulagée d'acquérir ma première certitude de futur critique. Au fil des années, en effet, "le travelling de Kapo" fut mon dogme portatif, l'axiome qui ne se discutait pas, le point-limite de tout débat. Avec quiconque ne ressentirait pas immédiatement l'abjection du "travelling de Kapo", je n'aurais, définitivement, rien à voir, rien à partager. (DANEY, 1992, p. 5-6).<sup>15</sup>*

---

/ corresponde a Truffaut / falando de Edgar Ulmer / ou de Hawks / só há os franceses / que fizeram / a história / eles suspeitaram / estar dentro de uma história / eles quiseram saber / que história era essa / a deles dentro da grande / a grande dentro da deles.”

<sup>15</sup> “Abrupto e luminoso, o texto de Rivette me permitiu colocar palavras sobre aquele rosto da abjeção. Minha revolta encontrou palavras para serem ditas. Mas aconteceu algo mais: a revolta se fez acompanhar de um sentimento menos claro e sem dúvida menos puro: o reconhecimento aliviado de adquirir a primeira certeza de meu futuro crítico. Ao longo dos anos, com efeito, ‘le travelling de Kapo’ foi meu dogma portátil, o axioma que não se discutia, o ponto-limite de todo debate. Com qualquer um que não sentisse

Daney desenha no texto uma relação antiga e apaixonada com os *Cahiers*, que me faz lembrar aquela do sonho do protagonista de *A noite americana*, ainda criança, roubando cartaz na entrada do cinema – o personagem de Truffaut em sua obsessão com filmes, o de Daney com a revista, com textos sobre cinema. Daney conta que, mesmo sendo leitor ardoroso, nunca pensou em assinar os *Cahiers*, pelo prazer que tinha em verificar, através da vitrine da livraria, o lançamento de um número novo da revista pela foto que mudava na capa amarela. Ele começou a escrever na revista em 1972 e assumiu sua direção, mudando-lhe o rumo, em 1974.

Nesse mesmo texto de 1991, Daney propõe ainda um conceito apaixonado de cinefilia que me interessa especialmente aqui, tanto pela paixão quanto pelo rigor, ou seja, pela assunção de seu teor ético-político. Daney conta a história de sua própria cinefilia, começando pelo mesmo ano da mesa-redonda sobre *Hiroshima*, 1959, no Liceu Voltaire. Vale notar que ao contar essa história ele usa o mesmo termo do mestre Rivette, *mépris*, com relação aos que debochavam dos *nerds*, ratos de cinemateca.

*Le mot “cinéophile” était encore guilleret mais déjà avec la connotation maladive et l’aura rance qui le discréditeraient peu à peu. Quant à moi, je dus mépriser d’emblée ceux qui, trop normalement constitués, se gaussaient déjà des “rats de cinémathèque” que nous allions devenir pour quelques années, coupables de vivre le cinéma comme passion et leur vie par procuration.* (DANEY, 1992, p. 6).<sup>16</sup>

A cinefilia em Daney é, portanto, proposta como um modo de vida. Uma entrega corajosa (ou sem juízo) ao século, uma vontade de reapropriação da história em outro mundo. O *ciné-monde* do início dos anos 1960 na França é inclusive descrito como um mundo encantado, e mesmo como uma *contracultura paralela*, intensificada pelas guerras entre as revistas.

---

imediatamente a abjeção pelo ‘travelling de Kapo’, eu não tinha, definitivamente, nada a ver, nada a compartilhar” (DANEY, 1992, p. 5-6, tradução nossa).

<sup>16</sup> “O termo ‘cinéfilo’ ainda era vago, mas já tinha a conotação meio doentia e a aura rançosa que pouco a pouco o levariam ao descrédito. Quanto a mim, eu desprezava logo aqueles que, ortodoxos demais, já zombavam dos ‘ratos de cinemateca’ que nos tornaríamos em alguns anos, culpados de viver o cinema como paixão e a vida deles por procuração” (DANEY, 1992, p. 6, tradução nossa).

*Les guerres étaient presque finies et nous arrivions certes un peu tard, mais pas assez pour ne pas nourrir le projet tacite de nous réapproprier toute cette histoire qui n'avait pas encore l'âge du siècle. [...] il y avait bien là un monde à découvrir et peut-être rien de moins que le monde à habiter. (DANEY, 1992, p. 6-7).<sup>17</sup>*

Sob esse mesmo olhar, ele formulou uma bela pergunta norteadora da cinefilia nascente: “*Sur quel fond d'absence au monde la présence aux images du monde sera-t-elle plus tard requise?*” (DANEY, 1992, p. 8).<sup>18</sup>

Através de uma imagem que atribui a Jean-Louis Schefer, aquela dos “*films qui ont regardé notre enfance*”,<sup>19</sup> Daney diz que foi *olhado* pelos corpos de *Noite e neblina* e *Hiroshima, mon amour*, mais do que tais corpos por ele – e esse segundo filme ele viu com a mãe, compartilhando com ela a sideração do “*Tu n'as rien vu à Hiroshima*”.<sup>20</sup> Diz ainda que assim foi sendo construído seu próprio conhecimento de si – inevitavelmente cinéfilo.

*Ces moments de “pas vu pas pris” sont la scène primitive de l'amateur de cinéma, celle où il n'était pas alors qu'il ne s'agissait que de lui. [...] Le cinéphile? Celui qui écarquille en vain les yeux mais qui ne dira à personne qu'il n'a rien pu voir. Celui qui se prépare une vie de “regardeur” professionnel. Histoire de faire son retard, de “se refaire” et de se faire. Le plus lentement possible. (DANEY, 1992, p. 8-9).<sup>21</sup>*

Olhador profissional e obcecado, que se faz e se refaz, lentamente, ao olhar. Eis o cinéfilo – de fato na linhagem que vem de Diderot, em que

---

<sup>17</sup> “As guerras estavam quase no fim e nós chegamos certamente um pouco tarde, mas não tanto para não nutrir o projeto tácito de nos reapropriar toda essa história que ainda não tinha um século. [...] havia todo um mundo a descobrir, e talvez nada menos que o mundo a habitar” (DANEY, 1992, p. 6-7, tradução nossa).

<sup>18</sup> “Sobre qual fundo de ausência no mundo a presença de imagens do mundo será requisitada?” (DANEY, 1992, p. 8, tradução nossa).

<sup>19</sup> “filmes que marcaram nossa infância”.

<sup>20</sup> “Você não viu nada de Hiroshima”.

<sup>21</sup> “Esses momentos de ‘não viu, não pegou/não segurou’ são a cena primitiva do amador do cinema, aquela na qual tudo o que havia tinha a ver com ele. [...] O cinéfilo? Aquele que em vão arregala os olhos, mas que nunca dirá a alguém que não conseguiu ver nada. Aquele que prepara para si uma vida de ‘olhador’ profissional. História do fazer de sua espera, de ‘se refazer’ e de se fazer. O mais lentamente possível” (DANEY, 1992, p. 8-9, tradução nossa).

sua própria história se confunde, absolutamente, despudoradamente, com a história deles. Nessa confusão corajosa entre sujeito e história, Daney localiza em Resnais o ponto zero de sua vida. Se Resnais revolucionou alguma coisa, sugere Daney, foi o fato de levar a sério sua subjetividade, a ponto de “[...] reconnaître ce sujet au milieu de tous les autres: rien de moins que l’espèce humaine telle qu’elle était sortie des camps nazis et du trauma atomique: abîmée et défigurée” (DANEY, 1992, p. 9).<sup>22</sup> Daney vê em *Noite e neblina* uma relação constitutiva entre espetáculo e espectador construída sobre um sujeito que (lacanianamente) “manque à sa place”, sendo absolutamente suspenso em sua ausência, enquanto o filme continua.

*La sphère du visible a cessé d’être tout entière disponible: il y a des absences et des trous, des creux nécessaires et des pleins superflus, des images à jamais manquantes et des regards pour toujours défaillants. Spectacle et spectateur cessent de se renvoyer toutes les balles.* (DANEY, 1992, p. 11).<sup>23</sup>

Assim, ao intuir a suspensão, *l’arrêt sur l’image*, mais do que como *cinéfilo* [*cinéophile*], Daney se define como *cinéfago* [*cinéphage*] – o que eu leio mais como referência à deglutição súbita do que à mastigação ou ao processo digestivo. Do mesmo modo, o cinéfilo-cinéfago se define – principalmente em relação a esse Resnais, que lhe deu a noção eticamente sofisticada da subjetividade histórica – como *cinéfilho* [*cinéfils*]. Junto com essa cinefilia rigorosa, essa cinefiliação aponta para o futuro político: o cinefilho acusa, com gravidade, a perda do sentido de *abjeção* impresso na cena primitiva: “*Héritier consciencieux, ciné-fils modèle, avec ‘le travelling de Kapo’ comme grigri protecteur, je ne laissai pas filer les années sans une sourde appréhension: et si le grigri perdait son efficace?*” (DANEY, 1992,

---

<sup>22</sup> “[...] reconhecer esse sujeito entre milhares de outros: nada menos que a espécie humana do modo como saiu dos campos nazistas e do trauma atômico: abismada e desfigurada” (DANEY, 1992, p. 9, tradução nossa).

<sup>23</sup> “A esfera do visível deixou de ser totalmente disponível: há ausências e buracos, ocos necessários e completudes supérfluas, imagens que nunca desaparecem e olhares sempre perdidos. Espetáculo e espectador deixam de se corresponder” (DANEY, 1992, p. 11, tradução nossa).

p. 14).<sup>24</sup> O perigo já estava anunciado em *Noite e neblina*, quando a montagem e a voz em *off* de Michel Bouquet alertam que nada daquilo foi excepcional em relação à vida humana, ou seja, que não estamos protegidos de sua repetição – Daney considera que, parodiando Adorno, poderia ter dito “*Pas de fiction après Resnais*”.<sup>25</sup> E já em 1979 (vinte anos depois de *Noite e neblina*), Daney constatou o quanto o axioma que herdou de Rivette já precisava ser revisitado, reforçado, e o fez precisamente diante da minissérie americana *Holocaust*, de Marvin Chomsky (1979), com Meryl Streep e James Woods – que aliás foi ao ar também no Brasil.

*Incapables de “traiter” cette histoire qui, après tout, n’était pas la leur, les entrepreneurs de spectacles américains l’avaient provisoirement abandonnée aux artistes européens. Mais ils avaient sur elle, comme sur toute histoire, un droit de préemption et tôt ou tard, la machine télé-hollywoodienne oserait raconter “notre” histoire. Elle le ferait avec tous les égards du monde mais elle ne pourrait pas ne pas nous la vendre comme une histoire américaine de plus. Holocauste serait donc le malheur qui arrive à une famille juive, qui la sépare et qui l’anéantit: il y aurait des figurants trop gras, des performances d’acteur, un humanisme à tout crin, des scènes d’action et du mélo. Et l’on compatirait.* (DANEY, 1992, p. 17).<sup>26</sup>

Daney reafirma sua ética de cinéfilo, cinéfago e cinefilho em oposição ao que vê acontecer nos meios (principalmente a TV), e anos mais tarde, já em 1991, reforça sua posição e seu alerta quanto à banalização industrial da catástrofe, diante do famoso *clip* *We are the world*, em que

---

<sup>24</sup> “Herdeiro consciente, ‘cinefilho’ modelar, com ‘o *travelling* de Kapo’ como amuleto protetor, eu não deixei passar os anos sem uma apreensão surda: e se o amuleto perdesse sua eficácia?” (DANEY, 1992, p. 14, tradução nossa).

<sup>25</sup> “Não há ficção depois de Resnais.”

<sup>26</sup> “Incapazes de ‘tratar’ esta história que, depois de tudo, não era a deles, os produtores de espetáculos americanos os abandonaram provisoriamente aos artistas europeus. Mas eles tinham sobre ela, assim como sobre qualquer história, um direito de preempção e cedo ou tarde a máquina tele-hollywoodiana ousaria contar ‘nossa’ história. Ela o faria com todo o respeito, mas não poderia deixar de nos vendê-la como uma história americana a mais. O holocausto seria assim a infelicidade que chegaria a uma família judia, que a desestrutura e desfaz: haveria figurantes gordos, *performances* de ator, um humanismo enérgico, cenas de ação e de melodrama. E teria sucesso” (DANEY, 1992, p. 17, tradução nossa).

imagens de cantores ricos e de boa vontade se sobrepõem às de miseráveis esqueléticos da África. Sempre se remetendo a sua própria adolescência na cena primitiva rivetiana, Daney ainda espera poder imaginar pelo menos *um* adolescente capaz de interromper o processo:

*Fondant et enchaînant stars et squelettes dans un clignotement figuratif où deux images essaient de n'en faire qu'une, le clip exécutait avec élégance cette communion électronique entre Nord et Sud. Voici donc, me dis-je, le visage actuel de l'abjection et la forme améliorée de mon travelling de Kapo. Ceux dont j'aimerais bien qu'elles dégoûtent ne serait-ce qu'un adolescent d'aujourd'hui ou qu'au moins elles lui fassent honte. Pas seulement honte d'être nourri et nanti, mais honte d'être considéré comme avoir à être esthétiquement séduit là où rien ne relève que de la conscience même mauvaise d'être un homme et rien de plus.* (DANEY, 1992, p. 18).<sup>27</sup>

Fica clara, portanto, a dimensão paradigmática da ética da cinefilia em Daney. Em primeiro lugar pela diferença abismal que ele faz aparecer entre o cinéfilo/cinefilho e o “homem de cinema”. Este se define por sua relação, geralmente gloriosa, com as instituições – as cinematecas, a grande imprensa. O didatismo torrencial de Xavier, apontado acima, corresponde, a meu ver, àquele do homem de cinema, fundador da cinemateca e coautor de histórias historicistas do Paraná, separadas da subjetividade – alheias ao cinéfilo, ao olhador compulsivo que se refaz a cada olhada. O paradigma ausente de Daney se reafirma, em segundo lugar, pela própria cinefagia, principalmente quanto a uma outra linhagem crítica possível no Brasil, aquela, claro, da antropofagia.

Nesse caso, do olhar para Xavier, tendo Daney como paradigma, a cinefagia e a antropofagia, juntas, propõem uma complexidade eticamente inevitável. O que está em jogo é a possibilidade de adotar a cinefilia radical

---

<sup>27</sup> “Fundindo e encadeando estrelas e esqueletos num lampejo figurativo em que duas imagens tentam se tornar uma, o *clip* executava com elegância essa comunhão eletrônica entre norte e sul. Ai estava, portanto, eu me dizia, o rosto atual da abjeção e a forma melhorada do meu *travelling* de Kapo. Eu preferiria que eles rejeitassem simplesmente *um* adolescente de hoje ou ao menos um de quem eles tivessem vergonha. Não somente vergonha de ser bem nutrido e rico, mas vergonha de ser considerado como tendo que ser eticamente seduzido justamente onde nada importa além da consciência, ainda que fragilizada, de se ser um homem, nada mais” (DANEY, 1992, p. 18, tradução nossa).

como modo de vida contra a catástrofe, sob o ponto de vista da colonização. Enquanto o cinefilho de Resnais e Rivette se afasta radicalmente do cortejo triunfal da humanidade, falando a partir do centro irradiador desse cortejo, o homem de cinema de Curitiba, pelo menos na série dos 100 anos de cinema na *Gazeta do Povo*, alimenta irresponsavelmente o mesmo cortejo ao adotar o historicismo e o didatismo – e o faz praticamente na mesma época em que Daney reafirma sua cena primitiva. Eticamente, a radicalidade cinefágica está na coragem, na disposição para o enfrentamento e no rigor relativo a conceitos e informações.

Alguns *travellings* promovem debates produtivos sobre a catástrofe humana. Afastada desses debates devido ao costumeiro constrangimento determinado pela própria situação colonial (os textos, entre tantas outras coisas, não chegavam, não circulavam por aqui), a produção na colônia se conforma radicalmente com essa situação e a reafirma solenizando friamente o cortejo ao dispensar a coragem e o rigor. Afirma solenemente, num grande jornal, que Resnais não usa *travellings*, e isso não provoca a menor consequência... E o didatismo participa da solenidade, dirigida, entre outros, a adolescentes imaginados que muito provavelmente não lerão o jornal, e que, se o lerem, em vez de se sentirem enojados, ficarão felizes com as informações oficiais que receberão, mesmo as equivocadas.

Não seria o caso de procurar o Valêncio crítico, por exemplo, nos *travellings* de *O corvo*? Não sei.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORBA, Maria Salete. *A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009. 1 v.
- BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005. 2 v.
- DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- DANEY, Serge. Le travelling de Kapo. *Trafic*, n. 4, p. 5-19, automne 1992.
- DE BAECQUE, Antoine; TESSON, Charles (Edit.). *La Nouvelle Vague*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999. (Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma).

- DOMARCHI, Jean et al. Hiroshima, notre amour (table ronde). *Cahiers du Cinéma*, n. 97, p. 1-18, juillet 1959.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard, 1998.
- GODARD, Jean-Luc, ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinema: the archaeology of film and the memory of a century*. Oxford: Berg, 2005.
- MOULLET, Luc. Sur les brisés de Marlowe. *Cahiers du Cinéma*, n. 93, p. 11-19, mars 1959.
- NEYRAT, Cyril. *Alain Resnais: Hiroshima, mon amour*. Paris: Cahiers du Cinéma/CNC, 2007.
- O CORVO (de Edgar Allan Poe). Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier. Fotografia e câmera: Ican Bittencourt. Gravuras: Gustave Doré. Fotografia das gravuras: Pedro Mereço Filho. Som: Audisom (Curitiba) e Álamo (SP). Imagem: Flick e Líder. Tradução: Reinaldo Jardim e Marilu Silveira. Voz: Paulo Autran. 1975. (25 min).
- PINTURAS RUPESTRES DO PARANÁ. Cor. VHS. Valêncio Xavier, Jussara Locatelli, Fernanda Morini. Realiza vídeo. Fotografia e câmera: Ozualdo Candeias. Assistente geral: Fernando Bourges. Participam das gravações: Bráulio Carollo (IBPC), Jorge Bittencourt, Adélia Lopes. Direção musical: Padre José Penalva. Música original: Ney Rodrigues. Procução e gravação: Gramophone. Produtora de áudio: Curitiba – PR. Técnico de gravação: Luiz Carlos Farias. Traduções: O tigre: Valêncio Xavier. Dito por: Paulo Biscaia Filho; Inglês/Espanhol: Paulo Camargo, Paulo Biscaia Filho. Casla Latino-Americana, Curitiba – PR. 1992. (23 min 3 s)
- RIVETTE, Jacques. De l'abjection. *Cahiers du Cinéma*, n. 120, p. 54-55, juin 1961.
- SOARES, Luiz Felipe G. Jean-Luc(s). *Crítica Cultural*, v. 4, n. 1 (jan./jun. 2009). Florianópolis: Unisul, 2009.
- SOARES, Luiz Felipe G. O mez da gripe: montagem de tempos. In: BORBA, Maria Salete (Org.). *Valêncio Xavier: contatos e contágios*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- WITT, Michael. *Jean-Luc Godard: cinema historian*. Indiana: IUP, 2013.

# Valêncio Xavier: quem faz o cinema é quem vê cinema

Keli C. Pacheco

No decorrer do segundo semestre de 1995, Valêncio Xavier nos deixou um presente: uma série de crônicas em que se propôs reunir e comentar 100 títulos em homenagem ao centenário da considerada primeira sessão pública do Cinematógrafo dos Irmãos Lumière, em 1895, quando se exibiu o renomado *A chegada do trem na estação*. Xavier, na segunda crônica, escreve sobre essa sessão, que não seria de fato a primeira – tanto na sua seleção quanto na própria história do cinema. Várias exibições ocorreram antes, mas essa foi a primeira sem um público restrito, a primeira na qual o único critério para ter-se o direito de assistir à película era pagar a entrada, e foi essa a mais bem-sucedida das sessões da época – “o filme provocava emoção: os espectadores da época, não acostumados com a novidade, pulavam das poltronas, assustados pela locomotiva que avançava em sua direção” (p. 33). Mercado, técnica e emoção, tripé da instituição da arte cinematográfica, estão aí presentes na sessão considerada marco da fundação. A partir daí muitas transformações aconteceram nesses três âmbitos. Acompanhando-as, Xavier monta seu panorama, mas a tela dessa montagem será a crônica, veiculada na *Gazeta do Povo*, no Caderno G, no qual contribuiu quase diariamente até o ano de 2003.

Gênero que Davi Arrigucci Júnior (1987) define como “registro da vida escoada”, as crônicas de Xavier sobre o cinema exercitam uma espécie de ablução e libação do passado dessa arte que também escoo, morre e renasce. O cronista, já nos ensinou Walter Benjamin (1994), é o narrador da história, livre do ônus da explicação verificável à qual se prende o historiador, sua atividade está mais próxima da exegese, remetendo-nos a um tempo de conexão da história com o sagrado, base historiográfica da crônica. O cronista se conservou no narrador (seja sedentário ou nômade), em sua figura primitiva conectada à comunicabilidade artesanal de uma experiência. Nas crônicas de Xavier estão transmitidas algumas de suas experiências de cinéfilo, mas, ao mesmo tempo, percebemos o olhar atento ao seu relógio, ao seu presente, e testemunhamos na leitura dessas crônicas o fim de uma técnica, de uma emoção, de um estilo cinematográfico e o surgimento de outros a partir das inovações que desencadeiam novas sensibilidades, e desse olhar arguto para o tempo irrompem saltos que permitem ao cronista exercitar suas previsões para o futuro da arte.

No cronista primordial, Arrigucci Júnior (1987, p. 52) vê “um hábil artesão da experiência, transformador da matéria-prima do vivido em narração, mestre na arte de contar histórias”. Como escritor de literatura, Xavier é reconhecido por seu trabalho manual, artesanal, de pesquisa. Desde *O mez da gripe e outros livros*, o autor fez uso de estratégias narrativas de recorte e bricolagem entre texto e imagem, inserindo no exercício romanesco fragmentos da vida cotidiana do passado retirado dos mais diferentes meios populares de linguagens visual e verbal, ler e ver passam a ser atividades simultâneas. Sobre isso, Miguel Sanches Neto já observara, em crônica na mesma *Gazeta do Povo*, de 1998, que Xavier “vem embrulhando os verbos ver/ler, de tal modo que, agora, eles já se interpenetraram, autorizando-nos a criar um neologismo para definir a leitura desse tipo de escrita: vler” (SANCHES NETO, 1998).

Maria Salete Borba, em sua tese de doutorado intitulada *A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento*, realiza uma contundente leitura em que verifica a presença das estratégias do anacronismo e do deslocamento na poética do autor: “Entendemos por anacronismo a leitura que traz à tona o que sempre esteve presente, mas que ainda não tinha sido abordado, materializado ou consolidado pela experiência” (BORBA, 2009). Em relação ao deslocamento, a pesquisadora percebe uma estratégia que aproxima imagens distintas e provoca um leitor ativo, exegético “que, ao

ler os ‘sinais’, os ‘vestígios’, cria sua própria versão da poética de Valêncio Xavier” (BORBA, 2009, p. 12-13, grifo da autora). Com isso, Borba visualiza na presença da temporalidade plural e de um *corpus* heterogêneo uma força.

Nessa perspectiva, a poética de Valêncio Xavier parece solicitar ao leitor que escreva ao mesmo tempo que lê, e essa escrita deriva, ou nasce, dos espaços vazios, dos cortes narrativos, dos saltos entre ficção e não ficção. São esses interstícios que o leitor precisa necessariamente ouvir e deixá-los falar. Esse processo de escuta exigida do leitor funda o testemunho.<sup>1</sup> Parece-nos que as crônicas de Valêncio são uma ordenação do resto, ou uma constelação do resto, e ao mesmo tempo que dão testemunho, solicitam um testemunho dessa ordenação. Nesse sentido, parece-nos que Xavier funda uma espécie de poética primitiva em que as coisas falam.

Da mesma forma que o romance está atrelado ao seu suporte, o livro, a crônica também deve ser pensada em sua relação com a imprensa. Arrigucci Júnior destaca a singularidade do gênero em contexto brasileiro. A crônica foi influenciada em sua origem pela Europa, florescendo com relativa autonomia e dimensão estética literária, com uma história específica e expressiva, pois a sua prática era, muitas vezes, exercida por escritores de renome, sendo que alguns deles despontaram no gênero e só depois praticaram outras formas narrativas. Como fato moderno, ela registra a ebulição e a fugacidade da vida, mas quando combinada com seu “mérito literário intrínseco”, ela sai vitoriosa à passagem do tempo. “Ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 53).

Em relação à relativa autonomia do gênero em nosso contexto, esta pode ser atrelada ao lugar que os editores dos jornais brasileiros muitas vezes legavam à atividade literária. Lima Barreto, por exemplo, foi um dos autores que manteve o exercício da crônica durante a vida, escreveu em semanários como o periódico *A.B.C.*, de ideologia republicana, e manteve em sua coluna críticas ao mesmo regime. Em recente dissertação, Henrique Corrêa estuda a cena do *A.B.C.* e nos revela a relação próxima do hebdomadário com o Itamaraty, instituição que moldava a visão dos

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben (2008, grifo do autor) coloca a testemunha justamente nesse não lugar da articulação entre ser e linguagem, é na não coincidência que está o lugar do testemunho. “*O testemunho em lugar no não lugar da articulação.* No não lugar da Voz não está a escritura, mas a testemunha.”

jornalistas do periódico, com exceção de Lima Barreto. O argumento para essa liberdade dada ao escritor estava no motivo de o periódico acreditar que Lima Barreto “exercia atividade estritamente literária”, atribuindo ao exercício do cronista uma neutralidade que, para nós, leitores do passado, será justamente responsável pela potência do gênero.<sup>2</sup>

E essa potência do gênero também salta na leitura continuada das crônicas de Xavier. Não será gratuita a opção de começar pelo que o autor nomeia conto,<sup>3</sup> intitulado “MCMXLII” (1942), montando passagens do filme *A estranha passageira*, do mesmo ano, acontecimentos históricos e, no entremeio, um crime urbano envolvendo uma criança. Nessa crônica-conto, intitulada com um anagrama da data de chegada de Cristóvão Colombo à América, acontecimento fundador do processo colonial latino-americano, temos na descrição do narrador também um navio que faz escala no Rio de Janeiro, em que uma cena de amor secreta acontece e se interrompe, pois à parte o filho da amante está enjoado e adoecido, refugiado na solidão da cabine abafada e escura, em que o mundo pára de girar. Como não pensar aqui no espectador de cinema? O menino pode ter dormido, sonha ou possivelmente tem pesadelos. “Sonho com bichos, feras que nos atacam na floresta africana. Ou com um feiticeiro africano que nos ameaça com bruxedos...”. E Xavier pergunta: “Quem sabe? Quem saberá jamais?” (p. 30).

---

<sup>2</sup> Sabe-se que na Grécia Clássica a arte poética, ou o que posteriormente se chamou de literatura, era considerada uma construção distinta da arquitetada pela história. É reconhecida a passagem em que Aristóteles observa no poeta uma superioridade por estar no universo “daquilo que poderia acontecer”, diferente do historiador, que está preso e limitado ao contexto, “aquilo que de fato aconteceu”. Com o passar dos anos os valores inverteram-se. Ao jornalista sério, limitado “ao que de fato aconteceu”, como o historiador da Antiguidade, é dado o traço documental; ao ficcionista renomado, a literatura e, por consequência, à crônica, restará o espaço da neutralidade. Porém não será justamente essa inversão de valores responsável por garantir liberdade, resultando também à crônica um discurso mais potente para aqueles que se dedicam a ler do passado?

<sup>3</sup> Maria Salete Borba (2005) em sua dissertação de mestrado observa que, a partir da década de 1970, Valêncio Xavier utiliza suas pesquisas anteriores como fonte e recurso para a fabricação de suas ficções, bem como de suas crônicas. Mesmo nos momentos em que usa uma linguagem mais próxima do jornalismo, seu texto não se afasta do exercício da narrativa, e incorpora a linguagem literária e cinematográfica.

Ainda no mesmo conto, um corte e um salto para acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, no qual um submarino alemão ataca um navio brasileiro. Outro corte, mais uma cena, um menino anda pelo calçadão na praia do Flamengo, “a capa jogada para trás como a do Zorro galopando no Silver, seu cavalo branco” (p. 30).

Com dinheiro para comprar um gibi, o garoto logo é assaltado e assassinado com uma facada. “Caído o menino olha e vê, já tudo embaçado, os prédios janelas fechadas na manhã fria. Vê o sangue jorrando, as tripas para fora, sente o cheiro de carne de dentro e a dor insuportável”. Mais um corte e na imagem final subintitulada “alguns militares mortos nos navios torpedeados”, o narrador retoma o assunto da Segunda Guerra Mundial e avisa que, por um bom tempo, muitos acreditaram que a frota brasileira tinha sido torpedeada pelos americanos, “jogando a culpa nos alemães para forçar o Brasil a entrar na guerra ao lado dos aliados. Depois da guerra, documentos encontrados no almirantado alemão provaram ser mesmo o U-507 que torpedeou os cinco navios brasileiros” (p. 30-31).

Refugiado do giro incessante dos acontecimentos no mundo, coletivos e singulares, o espectador de cinema é aquele que empreende um esforço para fugir do seu tempo e do seu espaço, e para tal se isola na cabina escura, fecha os olhos para não ver o mundo girar, não sentir a dor do aqui e agora, mas o que Xavier nos diz em seu primeiro conto, da série de crônicas em homenagem ao cinema, é que a solidão e a fuga, o fechar os olhos para não sentir a dor ou o giro do mundo, é um esforço vão, ou espécie de esforço edípico, pois é justamente nessa fuga que se dá a caminhada e o encontro com o seu destino.

No fim, é na própria cabina que a verdade/realidade se revela, quando lemos o conto de Xavier sobre *Uma estranha passageira* voltamos para o ano de 1942, no cinema está projetado o filme em que vemos um navio americano atracado no porto na cidade do Rio de Janeiro; deixa-se a cabine e vamos para as ruas repletas de meninos vestidos como uma personagem de cinema americano, ao mesmo tempo que o Brasil resolve entrar na Segunda Guerra Mundial ao lado dos americanos. É certo, os navios brasileiros foram torpedeados pelos alemães, sim, nos diz Valêncio Xavier. Mas, ao mesmo tempo, nesse conto Xavier também diz, em absconso, o que isso importa? Além do real ataque alemão, não podemos negar que a nossa imaginação também fora torpedeada seguidamente pelo imaginário americano, e justamente no momento em que tentávamos escapar da dor,

amar, sonhar, nos divertir, e aí está a faceta cruel do cinema, o seu caráter imperialista, o seu golpe de lâmina na barriga, o ataque que ninguém vê. “A dor rasgante dói demais, porém o susto e a rapidez do golpe não deram tempo de gritar. Ninguém viu” (p. 30), escreve Xavier na passagem em que o menino, incorporando uma personagem de cinema, é atacado sem perceber e sem ser percebido.

Walter Benjamin já avisara, e Valêncio Xavier de certa forma repete em suas crônicas: o cinema é a arte da recepção através da distração. Portanto, não sejamos ingênuos, alerta Valêncio Xavier nesse primeiro conto que abre o seu projeto de 100 crônicas sobre o cinema. A arte sem aura, a arte da era da reprodutibilidade técnica, como define Benjamin (1994), é a nova forma de percepção do século, e o modo pelo qual ela se organiza é o cinema, observar a sua transformação é um meio de perceber a expressão das convulsões sociais. No cinema a criação está atrelada à reprodução, a sua difusão, e diferentemente da arte antiga, em que o original tinha valor (e este era ritual, inicialmente mágico, depois religioso), a arte na era da reprodutibilidade afasta-se do ritual e funda-se na política. Seu caráter é coletivo (para ser rentável um filme precisa de grande público), seu valor é de exposição, seu efeito é de choque – não contemplamos uma imagem, mas milhões delas atravessam a tela – nesse sentido, o cinema é a forma que expressa os perigos existenciais pelos quais passou o homem do século XX, nos diz Benjamin (1994).

Enquanto nos tempos primitivos os espetáculos eram ofertados aos deuses olímpicos, Benjamin visualiza, no século XX, e no espelhamento das massas no cinema, a sociedade se transformando em “espetáculo para si mesma”. Na tragédia de Édipo, Tirésias, o oráculo – que Benjamin (1986) define como uma instituição política destrutiva –, revela o destino de Édipo através da leitura do voo dos pássaros; no século XX o que voa como pássaro, e lê as massas, é uma câmera, escreve Benjamin (1994, p. 195): “Multidões de milhares de pessoas podem ser captadas mais exatamente numa perspectiva a voo de pássaro”. Sai de cena a percepção natural para dar lugar à percepção técnica, ao antinatural, que parte do céu para a terra, do olhar de uma câmera. Ao deixar a câmera planar, o homem alçou a técnica à posição que antes cabia à natureza.<sup>4</sup> Nesse jogo, o comportamento

---

<sup>4</sup> Nessa troca de papéis, a técnica incorporou o antigo papel e pode exigir dos humanos a expiação, através das guerras. Benjamin vê as guerras no século XX – seu texto foi

das massas não está simplesmente espelhado no cinema, mas adapta-se ao aparelho do mesmo modo como antigamente não se escapava do destino.

Nesse sentido o cinema, para Benjamin, apesar de emancipar-se de muitos pressupostos da arte antiga, cuja técnica mesclava-se ao ritual, ainda mobiliza energias presentes na Antiguidade, pois “se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas” (BENJAMIN, 1994, p. 174). Por tal motivo, observar as transformações das técnicas de captação da imagem é uma forma de captar o próprio futuro, o que ainda se desenhará na paisagem, e Valêncio Xavier percebe que as novas sensibilidades são, de fato, moldadas pela técnica, e em alguns lampejos críticos ensaia captar o homem do futuro, e aí podemos apontar um caráter oracular de seu trabalho crítico.

Quando Xavier (p. 35) escreve sobre o clássico filme *Viagem à lua*, de Georges Méliès, visualiza na pureza das palavras do astronauta Gagarin, o primeiro homem a ver a Terra do espaço, a mesma poesia e pureza das imagens das personagens cientistas na Lua, testemunhando dela a Terra nascer. Aí está o cinema compreendido como a arte da antevisão e da previsão. Em *O grande roubo do trem*, de Edwin Porter (p. 40), além de apontá-lo como fundador do gênero faroeste, o cronista vê no aviso do diretor aos gerentes de cinema para que estes optassem pela ordem da projeção de um tiro em direção ao espectador, que poderia vir tanto no início ou no final do filme, a fundação da montagem interativa que, em 1995 começava a ser buscada pela TV e *videogames*, recurso que hoje está em pleno uso e desenvolvimento. Em crônica sobre *A TV Dante*, de Peter Greenaway e Tom Phillips, Xavier (p. 110) antevê os rumos da arte cinematográfica e conclui que o cinema pode ser definido como uma metamorfose arquitetada pela evolução técnica do vídeo, computador e som digitais.<sup>5</sup>

---

escrito no entreguerras, não como uma revolta dos homens, mas como “uma revolta da técnica, que cobra em ‘material humano’, o que lhe foi negado pela sociedade. Em vez de usinas energéticas, ela mobiliza energias humanas, sob a forma de exércitos” (BENJAMIN, 1994, p. 196).

<sup>5</sup> Xavier não se limita a comentar filmes *cul* – filmes populares como *O Máskara* (p. 157), dirigido por Charles Russel, é considerado obra-prima da comédia cinematográfica. O cronista aparece entusiasmado com o novo cinema apresentado nele, quando aponta um equilíbrio entre a computação gráfica e o homem.

Sobre o filme *Empire*, de Andy Warhol, com duração de oito horas, Xavier (p. 36) lê na imobilização da câmera uma forma de deixar o tempo ocupar o seu verdadeiro papel, o tempo é o personagem atuando, o tempo incorpora a ação. Já em *A marca da maldade*, de Orson Welles, está uma lição de como deve ser a atuação cinematográfica (p. 37), lição esta que, para Xavier, se radicaliza em *Cidadão Kane*, em que Welles também ousa no uso do *flashback* e cria a ação na própria imagem através do uso de enquadramentos com distorções (p. 65). Percebe que *2001: uma odisseia no espaço* dialogava com a rebeldia dos jovens dos anos 1960 nos EUA, mas que reflete sobre qualquer tempo conturbado, ressaltando o caráter anacrônico do filme (p. 38). Nesse passo, algumas de suas seleções privilegiam o aspecto libertário nos enredos, em outras a transformação da técnica, mesmo em enredos repletos de preconceitos, mas o cinéfilo nada distraído, Valêncio Xavier, sempre os aponta.<sup>6</sup>

Em outras crônicas propõe uma revisão crítica e indica como criador do plano-sequência, técnica narrativa que marca o nascimento do cinema moderno, o paranaense Annibal Requião, em *Panorama de Curitiba*, de 1909 (p. 34). Nesse mesmo espírito lembra que o inventor do cinema foi Thomas Edison com *A dança do ventre de Fátima*, filme de onde nasceu também a censura – foi exibido com tarjas brancas tapando os remexos da personagem-título. Destaca o uso da iluminação como elemento dramático em *Cabíria*, de Giovanni Pastrone, de 1913 (p. 57), também inventor do *carrelo*, carrinho que levava, aproximava e afastava a câmera da ação, aumentando a sua dramaticidade. Percebe em *O encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein (p. 73), enquadramentos esquemáticos, entre outras formas que seriam exploradas mais tarde pela TV.

Em relação às transformações técnicas, assim como Cristo simboliza a renovação das religiões monoteístas, o aparecimento de uma nova sensibilidade desconectada da antiga tradição judaica, por exemplo, as representações da Paixão de Cristo no cinema destacam-se, uma vez que

---

<sup>6</sup> Como exemplo, quando Xavier comenta *Apocalypse Now* (p. 122), em crônica de 12 de outubro de 1995, parece concordar com a visão crítica de Glauber Rocha, e destaca o aspecto belicista, colonialista e racista, não assumido por Coppola. Também, em outra crônica, atentamente destaca a presença do terror voltado para o público infantil, para a sua doutrinação violenta, nos filmes da Disney. Em *Pinóquio* está o que Xavier considera “uma das cenas mais horripilantes jamais mostrada pelo cinema” (p. 87).

“tiveram grande importância no desenvolvimento da linguagem cinematográfica”, pois o episódio da ressurreição sempre exigiu o desenvolvimento de trucagens, que Xavier enumera em crônica de 9 de setembro de 1995. Nela, o autor destaca *A vida e a Paixão de Jesus Cristo*, de Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet, de 1903, “colorizada, mesclando paisagens naturais com cenários contruídos, interpretações realistas e hábeis trucagens” (p. 64).

Nos textos de Xavier, a presença da guerra no cinema sempre surge de forma comovente. Em *Noite e neblina*, de Alain Resnais, o cronista ecoa o papel político do cinema, notadamente, quando este não deixa a memória apagar-se e projeta a verdade do horror de Auschwitz na tela (p. 55). Comovente também, para Xavier, é a projeção da realidade da construção de Brasília. Sobre o documentário *Conterrâneos velhos de guerra*, de Vladimir Carvalho, Xavier observa uma forma que não deixa desaparecer os “escravos” do mundo depois da obra finda, e designa seus verdadeiros construtores, não os homens da elite, nem um Niemeyer alheio ao massacre no acampamento Pacheco Fernandes, mas aqueles outros que foram “para a fome, a doença, a miséria, a morte” (p. 61). Em *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sica, está em cena outro escravo do mundo, escravo de seu próprio instrumento de trabalho, que quando lhe retiram, perde sua vida. Considerado por Valêncio Xavier “um dos 10 dos 100 melhores filmes”, traz um tema que o cronista define muito bem, e que pode também pertencer aos que elencamos neste parágrafo: “E o que é a vida de um homem sem sua vida?” (p. 67).

Será uma pergunta similar a essa que guiará posteriormente os estudos de Giorgio Agamben (2008) em *O que resta de Auschwitz*. Para o filósofo, esse homem sem vida, o sobrevivente de qualquer situação traumática – e Auschwitz será para ele o paradigma político moderno – é que justamente, e paradoxalmente, funda a possibilidade de vida, “verdadeiramente humana é aquele cuja humanidade não foi integralmente destruída”. E isso que resta, essa vida sem vida, que é indestrutível. “A testemunha é esse resto” (AGAMBEN, 2008, p. 136).

A presença do resto, dos *freaks* [aberrações] no cinema, de igual modo, é temática de algumas das crônicas de Xavier. No filme de Tod Browning, *Freaks*, o cronista destaca a dignidade com que ele retrata as personalidades de um circo, sem explorá-los como “fenômenos de feira” (p. 138). Em *busca do ouro* desponta um retrato da fome, Xavier nos lembra de que na comédia de Chaplin tudo é marcado pela pobreza e fome, entre o riso e o sério, o

cronista destaca o verismo cênico que passa ao espectador a ideia de que aquilo é vida (p. 153). A fome também está em *Terra sem pão*, documentário de Buñuel, sobre os habitantes de uma região estéril e atrasada da Espanha, e no narrador, que diz pouco, pois não há necessidade, as imagens falam, transparece a visão científica justificando a vida dos habitantes (p. 159). No documentário de Herzog, *Lições da escuridão*, o cronista destaca a cena de um menino mudo por testemunhar a violência da guerra que ainda ecoa nas palavras de sua mãe, e finalmente diz: “mamãe, eu não quero aprender a falar” (p. 162).

Quando o filme procura testemunhar a pergunta “o que é a vida de um homem sem vida?”, Xavier destaca pouco os aspectos técnicos, demonstrando que o filme entrou em sua seleta pela presença, em seu enredo, do testemunho do resto. Porém, mesmo comentando as novidades técnicas, em relação aos seus avanços, o cronista revela optar pela economia no uso. Quando Xavier seleciona *Um condenado à morte escapou*, na crônica do dia 14 de dezembro de 1995, finalmente torna claro o que pensa ser o cinema (p. 192). Para Xavier no verdadeiro cinema não há trucagens:

[...] a câmera não enfeita, se limita a mostrar o essencial. Cinematógrafo e não cinema, no sentido em que cinema exigiria uma parafernália de efeitos e movimentos de câmera, montagens e exagerada explicitação da mensagem, cinematógrafo seria o cinema em seu estado mais puro. (p. 192).

Nesse filme dirigido por Robert Bresson está, para Xavier, todo o cinema.

E o cronista encerra seu projeto com o filme *Medeia, a feiticeira do amor*. Entre os que considera cinema puro, será este o seu preferido? Não sabemos, mas esse filme foi o escolhido para encerrar o seu projeto, a sua cena final, e tal escolha pode encerrar um significado. Quem era Medeia? Pasolini nos diz que ela era deusa sagrada para a comunidade primitiva, coordenava os rituais de sacrifício e guardava com os seus o Velocino de Ouro, a pele cobiçada por Jasão para tomar a posse do trono de seu tio, o rei. Depois de longa viagem, Jasão encontra Medeia e ambos apaixonam-se, esta, por amor, rompe com a comunidade, com o sagrado, com sua terra e família, matando inclusive seu irmão em uma das cenas da fuga do casal.

Depois da viagem e da entrada de Medeia na nova comunidade, Jasão leva o Velocino de Ouro, que o faria alcançar o poder e a glória, ao rei, mas este não o deseja mais. O que era antes o sagrado, para Medeia, nas mãos de Jasão e aos olhos do rei torna-se um nada. Ao atirar o Velocino de Ouro ao chão, Jasão desvaloriza a comunidade primitiva e seus significados sacros – tal desvalor será transferido futuramente para a bárbara Medeia e, conseqüentemente, para seus filhos.

Para Pasolini vivemos em uma época moderna, e o moderno é sinônimo de profano. Nos tempos modernos o homem não reconhece seu passado sacro e se encerra em uma vivência funcionalista, consumista e excludente. Pasolini, com esse filme, conclui um itinerário de descrença no progresso que nos afasta de nosso passado sacro. Aposta no irracional, no pré-gramatical e no pré-histórico.<sup>7</sup> E o cinema para ele é essa aposta: uma tentativa de nos fazer lembrar de que existe uma distinta lógica: sacra, primitiva e infantil, que insistimos em não ouvir – como também não ouvimos a bela voz de Callas no filme. Nesse filme temos o gesto de volta ao

---

<sup>7</sup> Inicialmente marxista, Pasolini ficou abalado ao conhecer as atrocidades do regime stalinista e logo percebeu que seus filmes não deveriam se submeter ao esquematismo da estética marxista. Seus primeiros filmes já apresentam seu distanciamento em relação ao neorealismo, que foi a corrente predominante no cinema de seu país. Adotou componentes míticos que superam o caráter documental do neorealismo italiano. E o cinema entra em seu projeto justamente pelo seu caráter pré-gramatical, por sua capacidade de permitir uma comunicação primitiva, bárbara e violenta. No livro sobre cinema de sua autoria *Empirismo herético*, Pasolini (apud PEREIRA; ATIK, 2008) dirá que o código de comunicação do cinema seria a própria realidade. Tinha verdadeira aversão à massificação da cultura. Na segunda metade dos anos 1960, próximo à produção de *Medeia*, declarou-se assustado e incomodado com a invasão da cultura de massa: “não quis continuar fazendo filmes simples, populares, porque, caso contrário, seriam de certo modo manipulados, mercantilizados e desfrutados pela civilização de massa. E então fiz filmes difíceis, começando com *Gaviões e passarinhos*, *Édipo rei*, *Teorema*, *Pocilga*, *Medeia*, filmes mais aristocráticos e difíceis, que seriam, portanto, dificilmente desfrutáveis” (PASOLINI apud PEREIRA; ATIK, 2008, p. 210). *Medeia* está nessa categoria de filmes que dificilmente seriam manipulados para o consumo da massa. Nesse sentido entende-se o ritmo do filme, o silêncio e a preferência pelos planos abertos, com belas imagens da Capadócia, Turquia, norte da África, em uma paisagem primitiva, com atores em figurinos totalmente estranhos à própria cultura grega, a solidão cósmica do protagonista estrangeira exilada, depois de romper com sua comunidade original, tudo isso sendo encaminhado ao seu destino trágico – compôs assim uma obra artística refratária a qualquer investida convencional, precavendo-se contra o risco da mercantilização e massificação.

passado mítico, arcaico, primitivo. Xavier destaca a busca do diretor pelo real, mas um real mítico. “Neste real passa toda a santidade”, escreve Xavier, ao comentar *O Evangelho Segundo São Mateus*, nessa mesma crônica. No filme *Medeia*, em determinado momento Jasão ouve: “só o que é mítico é realista, só o que é realista é mítico” (p. 202).

Nesse sentido o cinema, inventor de mitos, pode ser compreendido como uma arte realista. Dar conta de parte desses mitos, notadamente àqueles de caráter questionador do humano e do seu próprio tempo, sem deixar de lado o aspecto técnico e a transformação desse meio pelos quais novos e antigos mitos se comunicam e se estabelecem, foi tarefa de Valêncio Xavier. Aí entra o papel do espectador, do cinéfilo, daquele que põe à prova. Quando comenta o clássico *Cinema Paradiso*, Xavier observa que Tornatore aborda o espectador e o projetorista, este último em vias de desaparecimento, e ecoa a mensagem implícita no filme: “quem faz cinema é quem vê cinema” (p. 163).

Ao se encerrar a leitura das crônicas de Xavier isso se atesta, quem faz um filme sobreviver à história é o espectador de cinema em sua solidão, solidão esta que pode ser compartilhada. E Xavier compartilhou-as, primeiramente em suas crônicas publicadas na *Gazeta do Povo*, e agora nessa edição organizada por Maria Salete Borba, em um testemunho que se dispõe e se abre às novas e infinitas leituras.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARISTÓTELES. A arte poética. In: \_\_\_\_\_. *A poética clássica*. 12. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: \_\_\_\_\_. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51-66.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica & O narrador. Considerações sobre Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia, técnica, arte e política*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. O caráter destruidor. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

- BORBA, Maria Salete. *A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0361-T.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2009.
- BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2005. Disponível em: <http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0188.pdf>. Acesso em: 28 set. 2005.
- BORGES, Jorge Luis. Sobre os clássicos. In: \_\_\_\_\_. *Outras inquisições*. Rio de Janeiro: Globo, 1998.
- CORRÊA, Henrique Sérgio Silva. *O A.B.C. de Lima Barreto (1916-1922)*. 2012. 328 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/99621>.
- MEDEIA. Direção e Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: San Marco SpA (Roma), Le Films Number One (Paris) e Janus Film und Fernsehen (Frankfurt). Produtores: Franco Rossellini; Marina Cicogna. Itália, 1969, 110 min.
- PEREIRA, Helena; ATIK, Maria L. Da dramaturgia ao cinema: Édipo Rei. *Revista Eutomia*, ano 1, n. 2, p. 185-199, dez. 2008.
- SANCHES NETO, Miguel. O poder corrosivo (crônica). *Gazeta do Povo*. Curitiba, 26 out. 1998. Disponível em: [http://miguel.sanches.com.br/publicacoes/detalhes/283/o\\_poder\\_corrosivo#.U0HWuflDVHs](http://miguel.sanches.com.br/publicacoes/detalhes/283/o_poder_corrosivo#.U0HWuflDVHs). Acesso em: 1 mar. 2014.
- SOFOCLES. Édipo rei. In: \_\_\_\_\_. *A trilogia tebana*. Trad. Mario Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- XAVIER, Valêncio. *Maciste no inferno*. Racconto. Curitiba: Edições Criar, 1983.
- XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

# Potências da ficção: cinema e literatura em Valêncio Xavier<sup>1</sup>

Mario Cámara

Em 1995 celebrou-se o centenário da invenção do cinema. Dentre os muitos panoramas, alguns deles célebres, como a(s) *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, o escritor curitibano Valêncio Xavier, também cineasta e um dos criadores da Cinemateca de Curitiba,<sup>2</sup> publicou no jornal *Gazeta do Povo* sua própria homenagem ao cinema por meio de uma série de pequenos textos dedicados a 100 filmes. Com um critério entre o temático e o genérico, seus artigos foram aparecendo entre agosto e dezembro daquele ano. Esse conjunto de textos, que foram reunidos por Maria Salete Borba (2005) sob o título *100 anos em 100 filmes*, seria algo assim como os cem filmes que fizeram história e que ninguém deveria deixar de assisti-los.

Os comentários são breves, com uma extensão rigorosa, 15 ou 16 linhas em todos eles. Para um leitor da produção literária de Valêncio Xavier, para o leitor de *O mez da gripe* ou de *Maciste no inferno*, ou para quem assistiu aos seus curtas, como *O corvo* (1983) ou *Caro signore Fellini* (1979),<sup>3</sup> todos representativos de um universo ínfimo e abjeto, os

---

<sup>1</sup> Tradução de Nilcéia Valdati, doutora em Literatura, professora de Literatura Brasileira da Universidade Estadual do Centro-Oeste – PR.

<sup>2</sup> Valêncio criou a Cinemateca de Curitiba em 1975 com Francisco Alves dos Santos.

<sup>3</sup> *Caro signore Fellini* se encontra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v4DiId9CVhI>; *O corvo* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VkJGsBbvgofQ>. Acesso em: maio 2019.

textos destinados ao cinema parecem escritos por um autor diferente. O leitor de suas ficções esperaria encontrar outra seleção de filmes, talvez mais enquadrados dentro da categoria “malditos” e “bizarros”. Apesar de figurar um grande número deste tipo de filmes, que naturalmente seriam considerados mais próximos a sua estética, por exemplo, *Freaks*, *A mulher pantera*, *Os vampiros*, *Eraserhead*, ou Hâsan: *a feitiçaria através dos tempos*, entre os cem selecionados estão *O máskara* e *No tempo das diligências*. Essa amplitude é, em princípio, desconcertante, com presenças surpreendentes e ausências difíceis de se explicar. Além disso, se as homenagens realizadas ao cinema em seu centenário implicavam uma definição do que havia sido e era o cinema, de seu papel histórico e/ou social, do que ele significou como arte, ao percorrer a seleção de filmes escolhidos por Valêncio nos perguntamos um pouco perplexos: qual é a sua ideia de cinema? O que representa para ele o cinema? O que ele busca e espera?

Uma primeira pista importante é que Valêncio não se refere do mesmo modo aos cem filmes selecionados. Em alguns casos se limita a uma descrição da trama do filme, sem envolver-se em demasia, salvo um ou outro elogio solto no texto.<sup>4</sup> Em outros, seus textos contêm alguma referência negativa ou, ao menos, ambígua: *Empire*, de Andy Warhol, *2001: uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick, ou *E o vento levou*, de Victor Fleming, para dar alguns exemplos.<sup>5</sup> Já os filmes que mais lhe agradam

---

<sup>4</sup> Em seu texto sobre *Entreato* assinala: “Feito para ser projetado no Théâtre des Champs-Élysées durante o intervalo do balé *Relâche*, da Companhia de Balé de Rolf de Mare. O roteiro – apenas anotações escritas no papel de cartas do restaurante Maxim’s – é do pintor dadaísta Francis Picabia, que diz ser uma explosão de gargalhadas a única pretensão do filme” (p. 72).

<sup>5</sup> Sobre *Empire* sustenta: “Em *Empire*, como na vida, a ação é o lento transcorrer do tempo. O tempo é o personagem num cenário único: o céu da cidade com seu (então) maior edifício destacando-se. Você perguntará: ‘Tudo bem, concordo, mas a emoção?’ Não tem um filme que transmitir alguma emoção, um sentimento, um interesse ao espectador? O diretor do *Empire* diz o que sente em relação ao seu filme: ‘Uma ereção de oito horas!’ Sei lá! Coisas do pós-modernismo de Andy Warhol” (p. 36); de *2001: uma odisseia no espaço* afirma: “O que quis dizer Stanley Kubrick com essa parábola espacial rica em efeitos especiais, lançada na época da rebeldia dos jovens, do movimento *hippie*, das drogas, da guerra do Vietnã?” (p. 38); E sobre *E o vento levou* coloca o seguinte: “O roteiro de Sidney Howard explora muito bem os conflitos da novela de Margareth Mitchell. Os três bons diretores que passaram pelo filme, Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood deixaram suas marcas. A direção de arte de William Cameron Menzies,

ganham destaque pela adjetivação utilizada. Por exemplo, usa a categoria “obra-prima” nos seguintes filmes: *A marca da maldade*, de Orson Welles; *No tempo das diligências*, de Jonh Ford; *Zelig*, de Woody Allen; *Nanook, o esquimó*, de Robert Flaherty; *O mensageiro do diabo*, de Charles Laughton; *Ivan, o terrível*, de Sergei Eisenstein; *Os vampiros*, de Louis Feuillade; *A TV Dante*, de Tom Phillips e Peter Greenaway; *A terra*, de Alexander Dovjenko; *A caixa de Pandora*, de G. W. Pabst; *Freaks*, de Tod Browning; *Diabo a quatro*, de Leo McCarey; *O Máskara*, de Chuck Russel; *Lola Montès*, de Max Ophüls; *Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore; *O ladrão de Bagdá*, de Michael Powell e outros; *Punhos de campeão*, de Robert Wise; *Lanternas vermelhas*, de Zhang Yimou; *Zero de conduta*, de Jean Vigo; *Gerald McBoing Boing*, de Robert Cannon e John Hublely; e *Madre Joana dos Anjos*, de Jerzy Kawalerowicz. “Obra-prima”, no entanto, não é a única categoria-chave de seu entusiasmo. Para outros filmes, alguns de Charlie Chaplin, os primeiros de Jean-Luc Godard, ao menos três de Carl T. Dreyer, *E la nave va*, de Federico Fellini, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, propõe definições tais como: “inovação radical”, “precursores”, “obras singulares”. Trata-se, no total, de um conjunto de 35 a 40 filmes que, apesar de tudo, continuam sendo heterogêneos entre si. São filmes que provêm de diversas cinematografias, filmados em diferentes períodos históricos e com estéticas muito distintas. Como relacionar *O Máskara* a *Zelig*?

Porém, se a lista é heterogênea, se se detectam ausências impactantes, como a do neorealismo italiano,<sup>6</sup> há, apesar disso, alguma conexão entre todos os filmes mencionados que fazem com que sejam esses e não outros os verdadeiramente apreciados por Valêncio? Que tipo de conexão pode-se pensar para todos eles? Uma leitura que prescindia das particularidades genéricas ou nacionais encontrará duas características constantemente ressaltadas: habilidade técnica (no entanto, não é qualquer habilidade) e produção de emoção (porém não é de qualquer emoção). Essas duas

---

jogando com o contraste de luz e cor entre os interiores e os exteriores bem explorados pela fotografia em *tecnicolor*, dá o clima das cenas e cria algumas das mais belas imagens do cinema. A tomada em grua partindo do *close* de Scarlett até mostrá-la, do alto, entre centenas de soldados feridos é comovente e inesquecível. Apesar disso, Chaplin dizia: ‘Com apenas alguns *closes* de poucos corpos, Griffith conseguiu o mesmo efeito em *O nascimento de uma nação*’ (p. 45).

<sup>6</sup> A única exceção é *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sica, colocado entre os dez melhores filmes dos últimos cem anos.

características devem sempre estar integradas, caso contrário, corre-se o risco de cair em um mero formalismo ou em uma superficial e lacrimogênea história. E ainda que pareça uma tautologia, pode-se afirmar que a Valêncio interessa um cinema que trabalhe com recursos puramente cinematográficos, ou seja, um cinema que abandonou suas dívidas com o teatro e a literatura, que inventou e desenvolveu seus recursos técnicos e que fez uso exaustivo deles na hora de filmar e na sala de montagem; que produziu um tipo específico de atuação e que pode construir uma linguagem visual própria, composta por uma gramática povoada por primeiros planos, contraplanos, profundidades de campo, planos-sequência, entre outros. Ou seja, o contrário de colocar uma câmera fixa diante de um conjunto de atores para que se movam e interatuem. Enquanto esse conjunto de técnicas constituiu o cinema é que Valêncio pode prescindir de um gosto orientado para um determinado gênero ou cinematografia. Parte de sua pluralidade se encontra em uma apreciação da técnica cinematográfica.

Para Valêncio, o cinema não só é a antítese do teatro, senão, talvez mais profundamente, é da literatura. Quando a literatura, certa literatura é necessário precisar, invade o cinema, o destitui. O cinema deve operar a zero de qualquer psicologismo porque uma de suas características essenciais é a ação. Porém, o que Valêncio entende por ação? Em primeiro lugar, a ação é movimento. Nesse sentido, se algo distingue o cinema de outras artes visuais, como a fotografia e a pintura, é que ele propõe imagens em movimento.<sup>7</sup> No entanto, de que tipo de movimento se trata? Pois não se trata de qualquer tipo de mobilidade. Isto é, sem movimento não há cinema, mas nem todo movimento é cinema. As imagens em movimento consideradas adequadas são o resultado de uma composição por meios visuais (montagem, enquadramento, iluminação) e sonoros (trilha sonora, ruídos); sempre é coreografia, disposição de corpos e objetos de maneira intencional. A Valêncio interessa, portanto, um cinema de encenação como o entendeu a geração da *Nouvelle Vague* em relação a certos diretores de

---

<sup>7</sup> Essa questão pode ser pensada em relação ao conceito que Deleuze criou de “imagem-movimento”: “O cinema opera por meio de fotogramas, isto é, de cortes imóveis, 24 imagens/segundo (ou 18 no início). Mas o que ele nos oferece, como foi muitas vezes constatado, não é o fotograma, mas uma imagem média a qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence à imagem-média enquanto dado imediato” (DELEUZE, 1985, p. 3). / Optou-se por colocar a tradução brasileira do trecho citado em vez da espanhola. (N.T.)

Hollywood como Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, Fritz Lang e Orson Welles. “A noção de encenação que circula nesses anos é dialética. O ponto central é a forma de executar uma história (posição de câmera, iluminação, direção de atores, montagem)” (CHOI, 2009, p. 51).

Se Valêncio se aproxima da *Nouvelle Vague* na concepção de encenação, distancia-se relativamente daquilo que poderíamos chamar de certa ética baziniana do filmável, central para essa geração. Para os membros da *Nouvelle Vague*, o filmável, em uma tradição que André Bazin tomou do neorealismo italiano, não por causalidade ausente na seleção de Valêncio, era o acontecimento produzido ao rodar o filme. Para Valêncio, ao contrário, o acontecimento é o resultado da encenação, que é de responsabilidade do diretor.<sup>8</sup> O cinema é uma arte que em nada deve ser livre do acaso. Diferentemente da famosa máxima de Rossellini: “as coisas estão aí, por que manipulá-las?”<sup>9</sup> Valêncio sustenta que “no cinema o hábito faz o monge”.<sup>10</sup> Para Rossellini, como também para Bazin, o cinema nos revela o real, se a câmera sabe como capturá-lo. O acontecimento se encontra ali para ser capturado pelo dispositivo técnico, para Valêncio, em troca, o que este capta primeiro deve ser produzido no *set* de filmagem e na sala de montagem.<sup>11</sup>

Sua concepção de encenação não deve ser pensada em termos formais, pois deve sempre estar em função de algo, e esse algo é a emoção do espectador, que constitui a outra faceta da essência do cinema. A emoção como resultado da encenação também permite a Valêncio não se

---

<sup>8</sup> É interessante assinalar que tanto Bazin quanto Valêncio, embora partam de um enfoque diferente, têm em comum Orson Welles. A Bazin interessa o trabalho de Welles com o plano-sequência, enquanto que a Valêncio interessa mais o trabalho que Wells faz com a montagem.

<sup>9</sup> A citação completa é a seguinte: “A montagem não é mais essencial. As coisas estão aí, e sobretudo neste filme (*Índia*). Por que manipulá-las?” (ROSSELLINI, 1959 apud XAVIER, I., 2005, p. 74).

<sup>10</sup> Para se referir a *Rua da paz*, de Chaplin, Valêncio afirma: “Carlitos é o personagem mais consistente e, portanto, o mais célebre do cinema. Ao contrário do ditado, no cinema o hábito faz o monge” (p. 60).

<sup>11</sup> Com relação a Bazin e sua concepção de cinema, Ismail Xavier (2005, p. 83) lembra as palavras do mestre da *Nouvelle Vague*: “a ele [cinema] cabe manter-se fiel à sua dimensão ‘ontológica’: testemunhar uma existência, respeitá-la em si mesma e deixar assim que ela revele o que tem de essencial”.

estereotipar em um gênero ou cinematografia determinada. Ação e emoção estão em função de um espectador.

A emoção atua como o equivalente do acontecimento baziniano, ou da necessidade de “capturar” o espectador, como exigia Eisenstein para o cinema soviético. Porém, como é possível a emoção se tudo está determinado pela encenação? Precisamente ela é a única capaz de garantir uma emoção genuína e verdadeira. Nesse sentido, a emoção, que também pode ser chamada de afeto,<sup>12</sup> é o resultado, em princípio, de uma capacidade construtiva, conseqüentemente da adequada ênfase dada a essa construção com o objetivo de ver e transmitir um determinado sentimento, qualquer que seja, ao espectador.

A intriga, o suspense, o medo, a simpatia e toda a gama de afetos que pode ser capaz de gerar um filme se produzem não no roteiro, nem em nenhuma obra literária que sirva de fonte, senão no manejo da câmera e na montagem. Por isso, Orson Welles pode tomar “um medíocre romance policial”<sup>13</sup> e filmar *A marca da maldade*, cujo início Valêncio o descreve da seguinte maneira:

O filme começa com um longo plano-sequência de 3 minutos. Na noite, detalhe de mão acionando uma bomba-relógio, a câmera se afasta e mostra um homem colocando a bomba num carro, e fugindo para não ser visto por um casal que chega. A câmera, numa grua, sobe e mostra o carro na rua de uma cidadezinha da fronteira Estados Unidos-México, desce e acompanha um casal que caminha na calçada, emparelhado com o carro do outro casal. Chegam na aduana, os guardas reconhecem o policial mexicano Vargas (Charlton Heston) e sua esposa americana (Jane Leigh), falam sobre Vargas estar investigando traficantes de drogas. O casal do carro é liberado também, a moça queixa-se de ouvir um tique-taque. A câmera está com Vargas e sua esposa; são recém-casados, enquanto se beijam ouvem a explosão do carro que passou por eles. (p. 37).

---

<sup>12</sup> É o mesmo sentido daquele em que o espectador é afetado pela história que está vendo.

<sup>13</sup> O romance em que Orson Welles se baseia chama-se *Bad geofevil*, escrito por Whit Masterson. No outro comentário, embora não vá definir o romance *O ano passado em Marienbad*, de Alain Robbe-Grillet, como medíocre, ele conferirá a Alain Resnais a capacidade de reinventar a história de modo puramente cinematográfico.

Nesse sentido, o cinema para Valêncio não é representação da realidade, nem do imaginário, é uma máquina de produzir emoções-afetos-afeições. O verdadeiro cinema, e é aqui que se distingue sua ética cinematográfica, deve ser capaz de produzir figuras visuais, tramas inteiras em torno das paixões humanas, por meio de uma gramática afetiva produzida pela montagem e pelo manejo da câmera. Não é por acaso que em seu primeiro texto, dedicado ao filme *A chegada do trem na estação*, de Lumière, Valêncio destaca a emoção que produziu tal projeção nos assistentes, e quando escreve sobre *Empire*, de Andy Warhol, se pergunta: “tudo bem, concordo, mas e a emoção?” (p. 36). Portanto, quando se refere ao uso da câmera em *Napoleão*, de Abel Gance, enfatiza seu uso em função de transmitir emoções.<sup>14</sup>

Sustentar essa posição supõe uma determinada crença na potência da ficção. Nesse sentido, em relação à montagem, o pensamento de Valêncio está mais próximo ao de realizadores como: León Kulechov, para quem não somente o especificamente cinematográfico é o momento da organização do material filmado, senão que a justaposição de planos pode expressar o que esses têm de essencial ao produzir um significado de conjunto;<sup>15</sup> Sergei Eisenstein, que denominou “montagem de atrações” o procedimento destinado a romper com o ilusionismo naturalista.

A atração [...] é todo momento agressivo em si, ou seja, todo elemento que desperte no espectador aqueles sentidos ou aquela psicologia que influenciam em suas sensações, todo elemento que pode ser comprovado e matematicamente calculado para produzir certos choques emotivos em uma ordem adequada dentro de um conjunto. (EISENSTEIN, 2010, p. 172).

---

<sup>14</sup> Valêncio afirma o seguinte: “Para traçar sua visão de *Napoleão*, Abel Gance parte para o exagero na imagem. Fixa a câmera no peito de um tenor para dar sua visão, e emoção, dos deputados ouvindo-o cantar a *Marsellesa*. A câmera montada num cavalo para dar a visão do galope” (p. 107).

<sup>15</sup> Para Kulechov (1961), o plano é um signo que se encadeia com outro signo na montagem. Um esclarecimento importante, para o autor, a montagem deve produzir uma narração perfeitamente fluida, já para Valêncio, mais que a fluidez, o importante é a emoção que a montagem produz, seja contínua, fluida ou descontínua.

Embora também Valêncio se interesse, sem dúvida, pela montagem ao modo de Griffith, de quem resenha dois de seus filmes e o coloca como um dos grandes diretores de todos os tempos. De *O nascimento de uma nação*, por exemplo, sustenta:

Griffith absorve os avanços feitos por Méliès e Porter na linguagem cinematográfica e, com seu talento, desenvolve-os. Filma as cenas alternando os planos, dando ritmo e fluência na montagem. Nos filmes da época todas as cenas eram rodadas num único plano, uma visão teatral. Não foi o primeiro a usar o *close*, mas foi o primeiro a usá-lo com função narrativa [...] *O nascimento de uma nação* fez grande sucesso. Acusado de racista, foi boicotado em vários lugares, mas com ele o cinema atinge a maioridade e está pronto para seu desenvolvimento posterior. (p. 42).<sup>16</sup>

Ética do filmável e potência da ficção para construir a *verdade* das emoções/afeições. O cinema é um dispositivo que produz imagens que não reproduzem o mundo, senão afeições e sensações no espectador.<sup>17</sup> Uma epígrafe enigmática, com a qual abre seu texto mais famoso, descreve com perfeição essa confiança:

Vê-se um sepulcro cheio de cadáveres, sobre os quais se podem observar todos os diferentes estados da dissolução, desde o instante da morte até a destruição total do indivíduo. Esta macabra execução é de cera, colorida com tanta naturalidade que a natureza não poderia ser, nem mais expressiva, nem mais verdadeira. (SADE apud XAVIER, 1998, s. p.).<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Sobre *Intolerância*, Valêncio afirma: “Nunca antes um filme ousara tanto” (p. 50).

<sup>17</sup> As imagens estão sempre destinadas a um espectador.

<sup>18</sup> A epígrafe pertence ao livro *O mez da gripe e outros livros*. Por outro lado, a epígrafe de *13 mistérios mais O mistério da porta aberta* é igualmente reveladora: “Uma mentira minha vale por dez verdades tuas. Dito por um criminoso no programa de Algaci Túlio” (XAVIER, 1998, s. p.).

## Desfecho literário: o salto experimental

A epígrafe anteriormente citada funciona como um manifesto de seu projeto literário e de sua visão sobre o cinema. A ficção, seja cinematográfica ou literária, por meio de seus encadeamentos expressa uma verdade sempre mais potente que qualquer imagem ou palavra da realidade, que afeta o espectador e o leitor. Porém, somente uma imagem verdadeira, quer dizer, obtida por uma rigorosa encenação, é capaz de produzir uma afeição genuína. Sua predileção por um conceito forte de encenação e por uma montagem que produz afeições não só definem o cinema que lhe interessa, mas também são os princípios a partir dos quais compôs sua literatura. Trata-se de uma influência, de um diálogo, de um uso? Como pensar essa relação? Valêncio utiliza a montagem em *Mimi-Nashi-Oichi* pelo uso de citações montadas; *Maciste no inferno* é construído com fotogramas do filme homônimo,<sup>19</sup> são breves relatos de sua história, a narração do personagem que ingressa no cinema; em *O minotauro* a montagem é produzida a partir da relação aleatoriamente construída entre narração e numeração; em *O mez da gripe*, o texto mais explicitamente montado de sua produção, as páginas contêm narrações em primeira e em terceira pessoa, recortes de diários, discursos estatais, cartões-postais.<sup>20</sup> Porém, qual é o objetivo dessas montagens? O mais visível aponta para a produção de descontinuidades espaciais e temporais no material narrativo que Valêncio nos apresenta, acentuadas por materiais linguísticos e visuais (fotografias, fotogramas, cartões-postais, recortes de jornal) com os quais trabalha. Essas descontinuidades, por sua vez, devem motivar o leitor a construir uma leitura crítica dos materiais em função de sua proximidade. Porém há outros dois que se pode mencionar, mais ligados à ideia de emoção e afeto que lhe interessa no cinema. Um consiste em criar *zonas de incertezas* e isso se percebe claramente nos testemunhos contrapostos do *O mez da gripe* ou nos percursos do personagem de *O minotauro*, para dar dois exemplos; o outro aponta para produzir *narrativas pulsionais*, presentes em

---

<sup>19</sup> O nome Maciste corresponde a um personagem menor da mitologia grega, filho de Atamante. No cinema italiano gozou de grande êxito e foi representado, igualmente a outros personagens como Hércules ou Ursus, como um ser bondoso que luta pelos desprotegidos por meio de sua força sobre-humana.

<sup>20</sup> Sobre tais questões, Borba (2005) e Corona (2011) trabalharam em suas dissertações de mestrado.

quase todos os seus textos, de *O mez da grippe* a *O mistério da prostituta*. Ambos, zonas de incertezas e narrativas pulsionais, parecem colocar em tensão a encenação literária cuidadosamente montada. O sexo, como pulsão clandestina, solitária e, frequentemente, descontrolada, e a morte, como evento violento e não calculado, compõem as narrativas pulsionais,<sup>21</sup> enquanto que as interferências do sentido, os desafios às tentativas do leitor em percorrer uma linearidade – já quebrada pelo dispositivo da montagem – conformam as zonas de incertezas. Esses dois elementos são colocados para funcionar em relatos cujo protocolo de leitura é sempre o realismo, os quais, ao contaminá-los, produzem a emanação de sentidos inesperados a partir de situações ou cenários que em princípio foram apresentados sob a roupagem da familiaridade.<sup>22</sup> Portanto, um dos afetos que constrói e transmite sua literatura é o da *inquietação*. Sem dúvida, o que Valêncio persegue em seus textos é a construção de um *fio literário*, que induza o leitor – e que o angustie – a construir interpretações que encaixe os fios soltos na trama, que ele astutamente dissemina em suas narrações. Outro aspecto importante é que Valêncio constrói esse *fio literário*, em grande medida, com materiais da indústria cultural: imprensa marron, crimes sem solução, casos aparentemente inexplicáveis, rumores. Nesse sentido, Wolff (2013, p. 240) o definiu como “um saqueador contumaz da cultura do espetáculo”, especialmente de suas arestas mais sexualizadas e violentas.

Nos textos esparsos sobre a sua vida que se pode consultar na internet, da Wikipedia ao esboço biográfico de Solange Straube Stecze e Ana Pellegrini Costa (2015), lê-se a profusa produção escrita de Valêncio e sua relação com o cinema, não somente como produtor mas também como gestor e difusor. Seus breves textos sobre cinema aqui reunidos acrescentam ainda mais a essa faceta, além de servir para iluminar certos aspectos de sua literatura, permitem reimaginar uma figura do autor. Propor, em primeiro lugar, o conceito de *encenação literária*, para pensar seus relatos

---

<sup>21</sup> A epígrafe de Sade também deve ser lida nesse sentido, como uma citação que revela um diálogo, uma afinidade com o autor francês.

<sup>22</sup> Algumas narrações podem ser pensadas como o relato de um sonho vivido com o máximo realismo, porém nele ocorrem situações que nos surpreenderiam na vigília, por exemplo, em *O mistério da prostituta japonesa*, em que a prostituta fala em japonês com seu cliente, e este não somente aceita a situação, como também compreende perfeitamente o que a mulher está falando.

matematicamente calculados a fim de produzir uma desfamiliarização, e depois o conceito de *gesto cinematográfico*, que permitiria evitar a ideia de influência (do cinema sobre a literatura), de hibridex (o cinema e a literatura como linguagens que se cruzam) e enfatizar as *potências da ficção*, que Valêncio persegue no cinema, na literatura e nas artes em geral.

## Referências

- BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005. 2 v., 1 CD-ROM.
- CHOI, Domin. *Transiciones del cine: de lo moderno a lo contemporáneo*. Buenos Aires: Antiago Arcos, 2009.
- CORONA, Joana Pagliosa. *A literatura de Valêncio Xavier encontra o outro: os espaços do estrangeiro e o trânsito entre as linguagens*. 2011. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Cinema 1).
- EISENSTEIN, Serguei. *El sentido del cine*. México: Siglo XXI Editores, 2010.
- KULECHOV, León. *Tratado de realización cinematográfica*. Buenos Aires: Futuro, 1961.
- STECZ, Solange Straube; COSTA, Ana Pellegrini. As muitas vidas de Valêncio Xavier. *Blog do CPCB* (Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro), sem data. Disponível em: <http://www.cpcb.org.br/artigos/as-muitas-vidas-de-valencio-xavier/>. Acesso em: 10 maio 2015.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- XAVIER, Valêncio. *O mez da grippe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- WOLFF, Jorge. Valêncio Xavier: o autor como profanador. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (Org.). *O futuro pelo retrovisor*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

# 100 anos em 100 filmes: a montagem enquanto dispositivo de reflexão, interação e jogo

Maria Salete Borba

*montage:*

*ne voir que ce qui  
peut être vue  
(non dit  
non écrit)*

*l'explosion atomique en  
haut de la colline de ceux  
qui ne vivent qu' une fois*

*rejoindre*

*le ciel et les fourrés de ceux  
qui suivent la règle du jeu  
avant que n'explose la guerre  
mondiale*

*(les photos comme radio  
de la maladie)*

(GODARD, 1989, p. 144)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> montagem: ver apenas aquilo que / pode ser visto / (não dito / não escrito) / a explosão atômica no / alto da colina daqueles / que só vivem uma vez / alcançará / o céu e os bosques daqueles / que seguem a regra do jogo / antes que ecloda a guerra /mundial / (as fotos como radiografia / da doença) [tradução de Antonio de Pádua Danesi].

Georges Didi-Huberman (2013), em *Diante da imagem*, apresenta-nos uma leitura de um afresco de Fra Angelico e centra a sua análise no anacronismo citando, ao menos, três tempos que se relacionam na imagem desse afresco. Reconhecendo nas imagens os tempos heterogêneos e como eles convivem, Didi-Huberman ensina a ler o presente com o passado, demonstrando que a arte está nas relações estabelecidas, nos contatos possíveis. Desse modo, Georges Didi-Huberman lê no *trompe-l'oeil* [fraude] de Fra Angelico o mimetismo moderno e as marcas da perspectiva albertina do século XV, assim como lê no caráter memorativo algo além, ou seja, os traços da escritura bíblica e as repetições litúrgicas em torno da Encarnação, que é o motor da imagem de Fra Angelico. O autor francês torna visível a plasticidade da imagem que só vem à tona numa montagem *a posteriori*. E, nessa montagem, o que fica evidente é a leitura do muro, da imagem, como espaço de memória. Nas palavras do escritor: “O espaço foi reduzido a um puro lugar de memória.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 22).

Portanto, não se trata de momentos separados no tempo. O espaço da memória, como nos demonstra Didi-Huberman, é constituído por um tempo heteróclito e anacrônico. Esse tempo anacrônico atravessa todas as temporalidades como o filósofo enfatiza num outro estudo dedicado ao tempo: *Diante do tempo*.

Ladino não foi anacrônico a Fra Angelico somente na diferença de tempo e de cultura que, com toda evidência, os separava; mas, sobretudo, o próprio Fra Angelico parece ter sido anacrônico a seus contemporâneos mais imediatos, se quisermos considerar como tal Leon Battista Alberti, por exemplo, que teorizava sobre a pintura no mesmo momento, e a algumas centenas de metros do corredor onde superfícies vermelhas se cobriam de manchas brancas projetadas a distância. Nem mesmo o *De pictura* poderia – ainda que “eucrônico” – dar conta adequadamente da exigência pictural dos afrescos de São Marcos. Portanto, ficamos com a impressão de que os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21).

Nesses termos, o anacronismo nos é apresentado como uma maneira de trazer à tona essa temporalidade ímpar e ao mesmo tempo plural, que sempre esteve presente, mas que ainda não tinha sido tocada, lida e transformada em experiência.

De modo semelhante, podemos afirmar que Valêncio Xavier em sua obra vem, através da montagem enquanto método, fazendo com que a experiência da repetição retorne como outra possibilidade de leitura do presente, pela leitura da história com a literatura e com o cinema. Portanto, em Valêncio Xavier, além da memória e do tempo que ganham relevo a partir da tese em torno do anacronismo, a montagem é outro fator determinante, não somente em *100 anos em 100 filmes*, mas em toda obra valenciana.

O presente ensaio tem por objetivo realizar uma leitura na qual a montagem é tida como método intrínseco da poética de Valêncio Xavier, em especial da série *100 anos em 100 filmes*. Portanto, serão apresentadas algumas considerações sobre o conceito de montagem, na sequência, adentrar-se-á na análise de alguns fragmentos dessa série dedicada ao cinema.

Leitora de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss (2002, p. 97) em *Dialética do olhar* 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”.

Em *100 anos em 100 filmes* Valêncio Xavier – ao optar pela forma fragmentária, pela diversidade de filmes analisados, assim como pela diversidade temática, além de fazer uso do conceito de montagem – propõe, sutilmente, ao leitor da série uma sorte de interação. A interação reivindicada por Valêncio consiste em recortar o jornal e, assim, cada leitor poderia montar seu arquivo de filmes comentados, ou mesmo um livro ou um pós-filme da sua história do cinema. A proposta como foi afirmado é sutil, não há registro escrito com instruções feito pelo autor. Há, sim, no topo das páginas da série, o desenho de uma tesoura, que sugere a realização do recorte como podemos conferir no detalhe da imagem que segue.

19

**100 ANOS**  
★ EM 100 FILMES ★

Valêncio Xavier

**MARTY - 1955**

**O UNICORNIO NO JARDIM - 1955**

Como se costuma acontecer nos anos 50, as cenas produzidas nos estúdios não se pagaram. O público abandonava os cinemas ao invés de ir ao teatro. Hollywood exigiu o "sistema" do CinemaScope (16:9) e o CinemaScope não admitia muito o que vai mostrar é a própria tela. Marty conta a história da amor entre um cão, apaixonado de uma cidade e uma professora "frenética" sem muitos recursos. Ambos desconfiados. Filmes em Nova York, uma história de amor comum. Marty é o protagonista de um telefilme de Paddy Chayefsky, levado ao vídeo pela UFA. O filme foi sucesso, após os melhores filmes de Martin Rait, John Frankenhofner, Sidney Lumet e Delbert Mann. É um novo cinema vindo de televisão que inclui filmes, montagens como *Doze Anos e Sete Semanas* (1971) e *No Coração da Noite* (1974) de mesmo dupla Chayefsky e Lumet sobre uma telefilme de Reginald Rose, sobre obra prima do cinema de câmara. Dois grandes fechados numa sala, volume pela coordenação de um homem apaixonado de suas coisas. Um delírio é cinema a combinação e dialogando conveniência cinema. Bom cinema e teve ótimo registro para o bom cinema.

**MARTY (idem), USA, 1955, 98, 91 min. Dir. Delbert Mann. Rot. Paddy Chayefsky de sua telefilme. Fono: Joseph Le Sinelli. Mús. Roy Webb. Elenco: Ernest Borgnine, Betty Ross, Esther Minciotti, Joe Bonomo, Robert Strauss. Câmbio de Melhor Filme, melhor diretor, melhor roteiro e melhor ator, Ernest Borgnine. Palma de Ouro no Festival de Cannes.**

A UFA United Productions of America, criada por desambas depois numa greve na Disney, provocou verdadeira revolução no desenho animado. Existem experiências anteriores. Mas a UPA cria seus inventos no desenho animado comercial industrial e abrange sucesso. Tendo o grafismo moderno aos desenhos animados, ao conceito do grande narrativo de Disney. Confronto-se aos trabalhos avulsivos de Disney que procuram imitar movimentos humanos, a UPA criou uma nova maneira de expressão. Em vez de fazer quadro a quadro, 24 desenhos por segundo, fixamos a um ou dois quadros. Abriu caminho para Hanna e Barbera e o desenho animado televisivo. O primeiro sucesso da UPA foi *Go Go Gophers* (1951), a história de um gophers que não podia falar de forma bem feita e grande fama por isso. Seguem-se obras como *O Coração da Noite* de Edgar Allan Poe, *Maktoob*, e no desenho para a passagem dos anos em *O Livro Negro do Sr. Zerkow* com Rex Harrison. *O Unicorno no Jardim* trata com perfeição os desenhos e o humor da melhor história do caricaturista James Thurber. É uma obra prima. Com o personagem Mister Magoo, a UPA atingiu grande sucesso popular, mas depois disso perde o papel inventivo que a caracterizou. Não importa, depois da UPA o desenho animado nunca mais foi o mesmo.

**Gerald McBoing Boing (idem) USA, 1955, 70 min. Produtor Executivo: Stephen Bosustow. Direção: Robert Cannon. Roteiro: Dr. Seuss (Theodore Geisel). Design: John Hubley. Mús. Joel Rubin. Dou o filme. História de Gerald McBoing Boing por não ter um irmão a ele. *O Unicorno no Jardim*, o por Robert Cannon ser o diretor das duas obras de peso da UPA.**

Além da tesoura, que convida o leitor a montar seu arquivo, outro detalhe que vem à tona é a numeração da série, conforme podemos visualizar ao lado da tesoura, na imagem anterior. Tais detalhes nos levam até Julio Cortázar, em especial, o seu livro *O jogo da amarelinha*, publicado originalmente em 1964, no qual o leitor se depara com um “Tabuleiro de direção”. Em seu tabuleiro Cortázar adverte o leitor de que está diante de um livro que é “muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a ‘escolher’ uma das seguintes possibilidades: [...]” (CORTÁZAR, 2003, s. p.).

Há em *100 anos em 100 filmes*, a princípio, pelo caráter heterogêneo do material, essas várias possibilidades de leitura que vislumbramos em Julio Cortázar. No entanto, há algo a mais que talvez aproxime Valêncio de Cortázar: a possibilidade de escolha, a interrupção, o corte preciso que há nessa série. Num primeiro momento, temos a impressão de que estamos diante de uma sequência linear que está seguindo o fluxo das datas; no entanto, percebe-se em outro momento, mais especificamente no dia 7 de setembro de 1995, em que é publicada a sequência de número 4, uma interrupção: ao invés de termos na sequência o número 5, encontramos na página do dia 9 de setembro o número 13. E, logo após, do dia 14 de setembro até 30 de novembro a sequência continua linear de 5 a 16. No

entanto, na presente edição não consta a sequência de número 17, isso porque não se sabe se ela não foi realizada/publicada ou se, realmente, não consta no acervo da Biblioteca Pública do Estado do Paraná. Após essa falta, há ainda a sequência 18 e 19 que encerra essa versão de *100 anos em 100 filmes* no dia 21 de dezembro de 1995.

Sendo assim, *100 anos em 100 filmes* contém em si o jogo, o incerto, as múltiplas possibilidades e, ao mesmo tempo, está de acordo com a afirmação de Buck-Morss (2002, p. 84), que diz que o cinema tem o papel de “ag[ir] contra a ilusão”. Diga-se de passagem, que a ilusão da qual Valêncio Xavier se posiciona contra é justamente aquela que acredita numa única história do cinema. Por isso, para se refletir sobre o conceito de montagem enquanto dispositivo mnemônico, reflexivo, interativo e lúdico é necessário se realizar uma breve retrospectiva, visto que por um lado a montagem surgiu como uma técnica que deu novas possibilidades de intervenção e criação, e, por outro lado passou a ser usada como um instrumento de reflexão conforme observaremos.

Em *Cinema: entre a realidade e o artifício*, Luiz Carlos Merten (2005) exemplifica como se dá a montagem em Eisenstein, salientando que o cineasta russo vai além da montagem feita por Lev Koulechov (1899-1970), por justaposição, e por Vsevolod Pudovkin (1893-1953) que entendia a montagem como uma construção linear, enfatizando que a realizada por Sergei Eisenstein ocorre por aproximação de elementos díspares.

Eisenstein pensava de outra forma. Ao conceito da construção, preferia o de colisão. É do choque de duas imagens distintas, misturando Kulechov [sic] e o ideograma japonês, que ele achava que surtia algo novo no inconsciente do público. (MERTEN, 2005, p. 52).

Já os estudos de François Albera (2002) sobre Sergei Eisenstein apresentam outro aspecto da montagem, voltado para a reflexão, ou seja, o que se sobressai, nesse caso, é a ideia da montagem voltada para o intelecto. Não à toa, lembra Luiz Renato Martins, no prefácio do referido livro, que “[o] ‘cinema intelectual’ tem o seu principal fundamento na ideia de conflito, e o seu princípio sintático consiste na montagem, como articulação de descontinuidades e oposições” (MARTINS, 2002, p. 13). Martins reitera seu pensamento ao observar a montagem como um dispositivo de articulação teórico-prática:

A filosofia da arte de Eisenstein alimenta-se pois da noção de conflito e tem por eixo a montagem como operação articuladora de oposições. [...] O objetivo desta teoria é converter a linguagem cinematográfica em equivalente de formas diretas de pensamento e de conceitos. (MARTINS, 2002, p. 14).

Pelo viés da teoria unida à prática, não podemos deixar de mencionar a reflexão sobre o cinema de Guy Debord realizada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (1998) em *Image et mémoire*. Agamben (1998), no texto “Le cinema de Guy Debord” ao ler o filme *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), faz uma leitura do cinema a partir das características que o aproximam da literatura, mais especificamente da poesia, a partir do estudo da montagem.

Agamben lê no filme de Guy Debord aproximações com *Histoire(s) du cinéma* (1998), de Jean-Luc Godard pelo viés de um cinema portador de imagens. Essas imagens, segundo Agamben, advêm de uma história messiânica.

A história messiânica define-se antes de mais nada por dois caracteres. É uma história da Salvação, é preciso salvar alguma coisa. E é uma história última, é uma história escatológica, em que alguma coisa deve ser consumada, julgada, deve passar-se aqui, mas num tempo outro, deve, portanto, subtrair-se à cronologia, sem sair para um exterior. É essa a razão pela qual a história messiânica é incalculável. Na tradição judaica há toda uma ironia do cálculo, os rabinos faziam cálculos muito complicados para prever o dia da chegada do Messias, mas não paravam de repetir que se tratavam de cálculos proibidos, pois a chegada do Messias é incalculável. Mas, ao mesmo tempo, cada momento histórico é aquele da sua chegada, o Messias é sempre já chegado, está sempre já aí. Cada momento, cada imagem está carregada de história, porque ela é a pequena porta pela qual o Messias entra. É esta situação messiânica do cinema que Debord partilha com o Godard das *Histoire(s) du cinéma*. (AGAMBEN, 2007).

Giorgio Agamben na sequência do texto ainda lembra a rivalidade existente entre Debord e Godard, e traz à baila o fator que une os dois artistas: a montagem.

Apesar da sua antiga rivalidade – Debord disse em [19]68 de Godard que ele era o mais tolo de todos os suíços pró-chineses –, Godard reencontrou o mesmo paradigma que Debord tinha sido o primeiro a traçar. Qual é esse paradigma, qual é essa técnica de composição? Serge Daney, acerca das *Histoire(s)* de Godard, explicou que era a montagem: “O cinema procurava uma coisa, a montagem, e era dessa coisa que o homem do século XX tinha uma necessidade terrível”. É o que mostra Godard nas *Histoire(s) du cinéma*. O carácter mais próprio do cinema é a montagem. (AGAMBEN, 2007).

Após essas considerações sobre a montagem, voltamos aos *100 anos em 100 filmes*. Lê-se no fragmento do dia 14 de setembro de 1995, dedicado ao filme *Acosado*, de Jean-Luc Godard, uma reflexão sobre a montagem, em que Valêncio Xavier exemplifica como o cinema moderno, em especial o realizado pela *Nouvelle Vague* e por Godard, opunha-se 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 esse carácter abrupto pertencente à técnica da montagem usada pela *Nouvelle Vague*, mas que está 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 visualizado a cada publicação dos fragmentos dedicados a filmes de temporalidades díspares e, muitas vezes intercalados por alguma resenha de livros 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 Godard, expõe a necessidade de se ultrapassar as fronteiras da narrativa. É o cinema enquanto linguagem, enquanto espaço de reflexão que é destacado, à sua maneira, por Valêncio

Xavier na sua leitura de Jean-Luc Godard, como observamos no fragmento dedicado ao filme *Acochado*, 1959.

Em *Acochado*, 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 sa 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 reinaugura, o cinema moderno. (p. 76).

É esse cinema enquanto linguagem que surge a partir do uso criativo e mesmo experimental da montagem que Valêncio analisa e estuda na obra de Godard que nos é apresentado nessa série heterogênea. Giorgio Agamben ao fazer a leitura de *In girum imus nocte et consumimus igni*, de Debord, com *Histoire(s) du cinéma*, de 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 a poética de Valêncio Xavier e, em especial, essa série sobre os 100 anos de cinema, podemos afirmar com Agamben que a montagem vem nos oferecer outras possibilidades de leitura para a história do cinema, na qual nos deparamos com uma lista anacrônica em que são lidos e apresentados, lado a lado, filmes como *Cabíria* (1914), *Nanook, o Esquimó* (1922), *O gabinete do doutor Caligari* (1920), *Rua da paz* (1917), *Conterrâneos velhos de guerra* (1992), como

podemos conferir no dia 7 de setembro de 1995; ou *Freaks* (1932), *Sangue de pantera* (1942), *Eraserhead* (1977), *Além da imaginação* (1959-1964), *Contos da lua vaga depois da chuva* (1953), *O anjo exterminador* (1962), que podem ser encontrados no dia 21 de dezembro de 1995. Tal exposição de filmes segue, como viemos apresentando, a cartilha da montagem que, conforme afirma 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 esses 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. Esse 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, 2007).

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”, que Valêncio Xavier realizou essa série que traz em si não somente as histórias de uma época, mas mistérios próprios do cinema.

Mas, a trajetória valenciana não é feita somente de narrar, montar e reconstruir mistérios, ela é feita, também, de outras experiências. Abro um parêntese para trazer à tona outro momento ímpar e definitivo da biografia do jovem Valêncio Xavier, a viagem realizada a Paris no ano de 1959. Dessa viagem, que foi um divisor de águas para o artista, além das lembranças que passaram a fazer parte de suas conversas, também ficou o registro, no caderno de estudante, de uma lista de 92 filmes constando, em quase todos, a seguinte ordem: ano, título e diretor. A cronologia é aleatória, assim como em *100 anos em 100 filmes*, compreendendo filmes desde o ano de 1914 até 1958. Fazem parte dessa lista de filmes vários de Sergei Eisenstein: *O encouraçado Potemkin* (1925), *Ivan, o terrível* (1944), *A linha geral* (1929), *Tempestade sobre o México* (1933), Alexandre Nevsky (1938); de Jean Renoir

ganham destaque *Madame Bovary* (1934), *Boudu sauvé des eaux* (1932), *A grande ilusão* (1937). A lista valenciana de filmes e diretores é longa, e ainda desdobra-se. Ou seja, além dessa primeira lista, acompanha o mesmo caderno de estudante uma folha solta contendo a programação da Cinemateca de Paris que, por sua vez, nos revela outra pequena lista de filmes, não menos importantes. Essas listas demonstram o interesse do jovem estudante pela sétima arte e, pode-se supor, que foram o estopim da série *100 anos em 100 filmes*.

No entanto, o que tal repetição quer nos dizer? Ainda com Agamben podemos enfatizar que a repetição é tornar algo novamente possível. O filósofo 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, 2007).

Mas Agamben 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” (AGAMBEN, 2007).

Nesse sentido, *100 anos em 100 filmes* é o resultado de um longo processo, que nos é revelado a partir de uma montagem que nos possibilita reconhecer a arte que advém de uma sorte de palimpsesto. A princípio, uma simples lista que se transforma, expande-se, desdobra-se até atingir a forma fragmentária que são os seus comentários. Nesses comentários, em alguns momentos, por exemplo, Valêncio recorre às pequenas descrições que exploram a técnica utilizada no filme, o modo como foi realizada a direção, as cenas que marcaram o filme e sua época. Tais informações vêm revelar o cinéfilo curioso, envolvido em comparar “tudo e todos”, assim como também revela o narrador que, segundo Benjamin (1994, p. 214), possui “[...] suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais”.

Tal como lemos na figura do narrador benjaminiano, nessa série sobre os 100 anos de cinema não encontramos a necessidade ou a tentativa de alguma explicação, ao contrário percebemos que a ambição está, justamente, no fato de Valêncio Xavier trabalhar com o paradoxo: partir

do mínimo para atingir o máximo. Por isso, se por um lado os fragmentos são tão diretos, explícitos e mesmo didáticos com relação à forma, à técnica e ao conteúdo dos filmes, ao mesmo tempo, por outro não esclarece nada com relação ao projeto *100 anos em 100 filmes*. Nesse sentido, lemos, justamente nesse limiar entre o querer e o não querer, o inesperado, ou seja, a transformação, a atribuição de valor ao efêmero, à imagem fantasmática que nos é oferecida, paradoxalmente, como *corpuz* e corpo.

Valêncio Xavier nos narra a sua história do cinema a partir de um ponto de vista muito próximo, próprio de quem conhece intimamente, sendo capaz de mostrar em detalhes as características principais de cada filme escolhido. Nessa narrativa anacrônica desfilam, diante de nossos olhos, cenas dos filmes que ajudam o autor de *O mez da gripe* a comentar não somente os 100 anos de cinema, mas os 100 anos de uma época de estudos técnicos, de realizações científicas, de conflitos entre povos e entre culturas como foi o século XX.

Assim sendo, podemos sublinhar que todo tipo de hierarquia é eliminada, tal como em Godard e Debord, não há fronteiras de tempo, de categorias ou de gêneros. Ao mesmo tempo, não é somente uma lista anacrônica de filmes, é também a reconstituição de um evento que é inapreensível em sua totalidade. 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* (Tarantino, 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. Por sua vez, 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 fluido, 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 (1963-), apresenta o processo que se dá em palimpsesto: as referências usadas são cenas dos filmes *Punhos de campeão* (Robert Wise, 1949) e *Cães de aluguel* (Tarantino, 1993), dando, dessa maneira, maior densidade à sua argumentação. Pode ser afirmado, 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. (p. 85).

Nesse movimento de mostrar, de esmiuçar e de reorganizar 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, rearma, refaz, reorganiza a série, o que requer cuidado, cautela por um lado, e deleite por outro, como confirmamos nas palavras do artista.

Sou da teoria que todos nós vemos os nossos filmes, e não aquele que está na tela. Se um dia fôssemos 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. (XAVIER, 2009).<sup>2</sup>

Em seus comentários, Valêncio Xavier não busca romantizar o ato de assistir filmes, pelo contrário, explicita o quão simples e complexo é; e que a riqueza ou não da leitura vai depender muito do repertório individual de cada espectador. Em vários fragmentos Valêncio Xavier chama atenção para aspectos em torno da qualidade ou do pioneirismo da técnica utilizada no cinema, como pode ser lido nos fragmentos do dia 24 de agosto de 1995 dedicados aos filmes: *O grande roubo do trem* (Edwin Porter, 1903), *A dança do ventre de Fátima* (Thomas Edison, 1893), *O nascimento de uma nação* (Griffith, 1915), *No tempo das diligências* (John Ford, 1939), *Império dos sentidos* (Nagisa Oshima, 1975).

No fragmento que trata do filme *O grande roubo do trem*, por exemplo, Valêncio Xavier inicia demonstrando a importância da montagem, e enfatiza que o diretor “Edwin S. Porter é considerado o pai da narrativa cinematográfica, e o descobridor da montagem”. 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”. Valêncio salienta, também, outro aspecto técnico da montagem: “[...] as tomadas não precisavam ser filmadas na ordem em que a ação acontece, precisavam, sim, serem montadas numa ordem que torne a narrativa fluida”. Depois segue afirmando que o filme, *O grande roubo do trem*, “cria o faroeste como gênero cinematográfico” ao mesmo tempo que descreve detalhes de uma das cenas chamando a atenção para a montagem interativa como efeito inovador.

---

<sup>2</sup> Fragmento retirado da entrevista “O fantasmático mundo de Valêncio Xavier” concedida a Marília Kubota em 6 maio 2009. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3971>. Acesso em: 20 out. 2009.

A cena do primeiro plano do bandido disparando seu revólver contra a câmera (o espectador) vinha com o 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 agora pela TV e *videogames*? (p. 40).

É essa maneira de armar o texto que aproxima tempos desiguais, cenas históricas, além das discussões em torno da problemática que envolve cinema, história e arte, que nos revela um pensamento por imagens, que advém do procedimento, neste caso, da montagem, que possibilita a reflexão a partir do contato desses elementos.

Para finalizar, trago à baila 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 essa interrupção não é somente importante para o cinema, mas é a interrupção que aproxima o cinema mais da poesia do que da prosa.

Diga-se de passagem, que diante de *100 anos em 100 filmes* podemos desconfiar de que estamos diante de um filme escrito, ou como dissera Raúl Antelo no prefácio desta edição, um “protofilme”. Ao invés da tela de cinema, o meio, nesse caso as páginas do jornal, assume o lugar que guarda em si o caráter efêmero que abre espaço à novidade, mas ao mesmo tempo tem a consciência que pode vir a desaparecer diante das diversas camadas deixadas pelo tempo. Consciente das fragilidades que rondam as páginas do jornal e, mesmo as que envolvem o cinema e as teorias que atravessam a modernidade, Valêncio Xavier cria o seu “filme moderno”, à la Jean-Luc Godard: a partir do corte e da montagem.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Paris: Éditions Hoëbeke, 1998. (Collection Arts & Esthétique).

AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord. *Blog Intermídias: espaço para circular ideias, criações, insights, novidades e debates sobre mídia, arte e cultura*. Publicado em 11 jul. 2007. Disponível em: <http://www.intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acesso em: 18 fev. 2014.

- 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*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas. v. 1).
- BORBA, Maria Saete. *A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- BORBA, Maria Saete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005. 2 v., 1 CD-ROM.
- 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.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. 8. ed. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- GODARD, Jean-Luc. *Documents*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard, 1998.
- 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.
- MARTINS, Luiz Renato. Teoria da arte – teoria da montagem: poéticas do choque, de Cézanne a *Outubro*. In: ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em "Stuttgart"*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.
- MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. 2. ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.
- MILLARCH, Aramis. Em uma centena de boletins, um pouco das memórias de Curitiba. *Estado do Paraná*, Almanaque, Tabloide. p. 3, 12 jul. 1992.

MILLARCH, Aramis. O homem que desenhava as balas Zequinha. *Estado do Paraná*, Almanaque, Tabloide, p. 4, 27 out. 1974.

SUSSEKIND, Flora. Narrativas em miniatura: doze pequenos blocos, feitos de cera e dentes de boi, dispostos lado a lado numa das paredes da Galeria Camargo Vilaça (SP). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, s.d. Disponível em: <http://www.angelovenosa.com/texto/narrativas-em-miniatura.html>. Acesso em: 3 jun. 2008.

XAVIER, Valêncio. O fantástico mundo de Valêncio Xavier. *Diário de poesia e arte*. Marília Kubota. Entrevista publicada em 8 dez. 2008. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3971>. Acesso em: 20 out. 2009.

# Algo de crítica: lendo/vendo filmes com Valêncio Xavier e Mário de Andrade

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

*A lua foi ao cinema  
passava um filme engraçado,  
a história de uma estrela  
que não tinha namorado.*

PAULO LEMINSKI

A proposta *100 anos em 100 filmes* resgata, aos saltos, e monta, em fragmentos, uma breve história da sétima arte, através das lentes de Valêncio Xavier (1933-2008). Por isso, inventa uma trajetória, em breves comentários estampados nas páginas da curitibana *Gazeta do Povo*, entre agosto e dezembro de 1995, que mescla aleatoriamente obras de cineastas consagrados, de cineastas nacionais e locais, elenca filmes *cult* e populares e, ainda, de modo peculiar, nunca se decide entre os gêneros, fugindo até mesmo da proposta da coluna, que parece referir-se, inicialmente, apenas a comentários filmicos e muitas vezes se transforma em arquivo bibliográfico.

Com uma dose a mais de reflexões sobre a arte moderna, um tantinho temperadas por um paradigma erudito, mais espaçadamente e, às vezes,

sob pseudônimo, Mário de Andrade (1893-1945) também publicou alguns artigos a respeito de cinema, em revistas e jornais paulistas e cariocas, entre 1922 e 1943. Operando dentro do programa modernista, que valoriza as artes contemporâneas, a linguagem coloquial e a crônica jornalística, percebe-se que ele igualmente escreve por seleção afetiva, aplicando o filtro do (bom) gosto aos títulos que eleger comentar, o que implica em uma combinação entre os parâmetros da teoria, ancorados em leituras e motivações intelectuais, e as manifestações espontâneas e despreocupadas de um admirador.

Guardadas as devidas distâncias – de Mário a Valêncio lá se foi mais de meio século, e tanto o fazer do cinema quanto o fazer da crítica se consolidaram e sofreram alterações significativas –, o propósito desse pequeno ensaio é aproximar os dois artistas, identificando confluências, pois, em alguma medida, o escritor curitibano ainda conserva em sua escritura alguns traços pedagógicos e modernos do escritor paulista e, ato contínuo, delimitar contrastes, localizando pontos de tensão que, no fascínio compartilhado de ambos, produz deslocamentos sutis em torno do mesmo objeto, ora entendido como a sétima das artes, ora como uma sofisticada mercadoria, produto de um mundo tecnológico, em direção ao virtual.

Ao fim e ao cabo, interessa a prosa fácil e simpática de dois artistas brasileiros, o olhar atento de ambos para o contemporâneo, e o “algo de crítica” que eles fazem/fizeram, dirigida ao público amplo, e que, voluntária ou involuntariamente, sustentam/sustentaram visadas singulares da cultura global e local, tendo como foco o prazer do cinema, os diálogos entre as artes e linguagens, os modos do espetáculo e as presenças fantasmáticas das imagens em movimento.

## Lendo/vendo com Valêncio Xavier

A série de comentários sobre cinema inicia com um conto: *MCM XLII – Um conto de Valêncio Xavier*, publicado em 11 de agosto de 1995, que é montado aos pedaços, alternando trechos de diálogos retirados de filmes – de *A estranha passageira*, por exemplo, de Irving Rapper, 1942, que tem Bette Davis como personagem principal –, incluindo dados pinçados de notícias de jornais – há inclusive um dos subtítulos, enunciado como manchete, a respeito do torpedeamento de cinco navios brasileiros por um

submarino alemão, entre 15 e 16 de agosto de 1942, o que força o Brasil a entrar na Segunda Guerra Mundial, em 31 do mesmo mês e ano –, e acrescentando descrições de cenas imaginárias protagonizadas por um menino que é destinado, literalmente, a *morrer na praia* do Flamengo, no Rio de Janeiro.

É uma narrativa em deslocamento, que tematiza as várias facetas do fim – morte, ilusões, desejos –, da qual participam atores populares, o presidente Getúlio Vargas, o comandante alemão Harro Schacht, do submarino U-507, o imediato do navio brasileiro Aníbal Benévolo, um dos que afundaram, e uma figura infantil, aproximada à personagem do Zorro em seu cavalo branco, que anda à procura de gibis e é esfaqueada por um assaltante em uma nevoenta manhã carioca. Subitamente aproximados, esses fragmentos assumem uma configuração despedaçada, semelhante à da novela *O mez da gripe*, de 1981, só que de modo ainda mais vertiginoso, considerando que se trata de um “conto”, publicado em um espaço restrito destinado ao texto jornalístico, que sobrepõe a economia discursiva de um gênero aos propósitos mais imediatos do outro.

Como uma prévia do que será a disposição do século cinematográfico valenciano, esse *conto* propõe uma aproximação entre textos e imagens visuais, em liberdade estrutural e para fora das linguagens: a literária, a jornalística e a cinematográfica. No entanto, nos textos seguintes, ainda que as sequências e montagens díspares proliferem, estende-se um fio tênue que atravessa o conjunto de artigos: o propósito de contar/montar uma história a respeito de uma arte que alcança, naquela época, cem anos de existência.

Assim, na coluna da semana seguinte, as reflexões recuperam lugares de origem: os filmes *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895), que teria sido o primeiro da história do cinema, *A chegada do trem na estação*, que fez parte da primeira sessão pública do Cinematógrafo dos Irmãos Lumière, em 1895, e *Viagem à lua*, de George Méliès, de 1902, no qual já se utiliza a técnica da trucagem. Ainda é preciso mencionar a referência a uma produção local, o documentário *Panorama de Curitiba*, de Annibal Requião, de 1909, mais detalhado por Valêncio na ficha técnica, ao final da página:

8 minutos na velocidade de 16 quadros por segundo. Essa é a velocidade dos filmes mudos. No cinema sonoro, a velocidade passou a 24 quadros por segundo para sincronizar som e imagem. Acervo da Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba. (p. 34).

Esses detalhes serão inseridos todas as vezes que os textos excederem a mera descrição dos enredos e distenderem-se para os comentários técnicos, ou quando se tornar necessário incluir dados relevantes a respeito da manipulação das imagens para a obtenção de novos efeitos, especialmente no caso dos clássicos da primeira geração. São significativas, também, as referências aos filmes *fake*, por exemplo, *A batalha da baía de Manila*, de J. Stuart Blackton e Albert E. Smith, 1898:

No teto de um edifício em Nova Iorque (o cinema ainda não havia descoberto Hollywood) armam uma lona pintada cheia d'água; recortam os cartões dos navios, com alfinetes prendem em pedaços de cortiça para fazê-los flutuar. Com pólvora seca em tampinhas de lata produzem a fumaça e as explosões dos navios, e filmam a “batalha”. No dia seguinte, o filme tido como real pelos espectadores ansiosos por notícias da guerra estava em exibição com muito sucesso nos cinemas. (p. 51).

Igualmente, *Raising old glory over Morro Castle*, do mesmo ano, que exhibe uma paradigmática troca de bandeiras: “num cenário pintado desce a bandeira espanhola e sobe a bandeira americana” (p. 51); ou os mais recentes *Zelig*, roteirizado e dirigido por Woody Allen, 1983, e *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis, 1994, são apontados como basilares na consolidação de uma potente poética do falso – no sentido deleuziano da expressão. A poética e a potência do falso são percebidas agudamente pelo crítico curitibano como uma condição mesma da linguagem cinematográfica, evidenciada desde os primeiros filmes e que se estenderia a outros gêneros e a outras áreas da comunicação. Apesar disso, no caso do documentário sobre Manila, ele estende os comentários ao contexto, na busca de justificativas “práticas” para algumas operações:

Levaria pelo menos um mês para que um filme eventualmente feito durante a batalha em Manila chegasse aos Estados Unidos. Georges Méliès já falsificara a explosão do encouraçado Maine na mesma guerra, o Caso Dreyfus em 1889, e o Túnel do Canal da Mancha em 1907, bem antes de sua inauguração em 1994. Esses documentários falsos eram comuns quando não havia nem o rádio nem a televisão para transmitir as notícias ao vivo, e deram a dica para que hoje a televisão faça encenações pela computação gráfica ou com atores

de fatos que não pode cobrir, como vemos todas as noites nos tele-noticiários. (p. 51).

Retornando à proposta de “conto” da primeira coluna, entende-se melhor e torna-se ainda mais evidente a contaminação formal/conceitual da escritura, que rompe com as categorias orgânicas do tempo e do espaço e também com a lógica filosófica da verdade. Deslocada ao cinema, na década de 1960, segundo Deleuze (2005), a contaminação permeia um tipo de narrativa que vai assimilar, definitivamente, um modelo de verdade que é específico da ficção. Ativada nas próprias criações valencianas e nos filmes que ele escolhe comentar, essa “verdade” da ficção está na literatura e translada-se ao cinema, ou vice-versa. Assim, é possível voltar à questão dos “cem anos”, que na coluna semanal do “Caderno G” tanto é histórica quanto também está para sempre ligada ao imaginário dos contos de fada. Ao comentar a ficção científica, a respeito dos propósitos de verossimilhança de *2001, uma odisseia no espaço* (1968), Valêncio pergunta, apontando a forma da parábola, e responde, copiando as palavras do próprio diretor:

O que quis dizer Stanley Kubrick com essa parábola espacial rica em efeitos especiais, lançada na época da rebeldia dos jovens, do movimento *hippie*, das drogas, da guerra do Vietnã? Seria *2001* a bíblia psicodélica daqueles/destes tempos conturbados? Ele mesmo responde: “Todos são livres para pensar o que quiser da mensagem do filme”. (p. 38).

Em diálogos diretos com sua própria obra ou recorrendo a trechos dos realizadores, o escritor de *O mez da gripe* procura pensar a narrativa cinematográfica para fora dos clichês e dos limites, tanto em relação aos parâmetros convencionais da narrativa e do gênero (distendendo os tempos) quanto da moralidade interiorana de uma Curitiba do final do século XX (distendendo os espaços). Com relação ao filme *O império dos sentidos*, dirigido por Nagisa Oshima, por exemplo, que vem a público em 1976, o que ele percebe é um efeito perturbador no campo cultural, capaz de aproximar Oriente e Ocidente:

O cinema japonês é tão pudico que, até o fim da Segunda Guerra Mundial, nem beijo podia ser mostrado na tela. Para *O império dos sentidos* ser exibido a censura japonesa classificou-o como porno-

gráfico e cortou os fotogramas de sexo pela metade. Nagisa Oshima derruba tabus não só do cinema japonês como do cinema ocidental. (p. 44).

A partir da discordância em relação à classificação de “pornográfico” é que Valêncio começa sua análise, afirmando que se trata do “primeiro filme não pornográfico com cenas de sexo explícito para valer” e que, por isso, não se teria nenhuma razão para atacá-lo ou condená-lo. Mais adiante, chega a considerá-lo “um dos mais belos filmes de amor já feitos” e cita o historiador Max Tessier: “Quando os tabus caem, desaparecem também as motivações para sua contestação” (p. 44).

A leitura na contramão e de quebra de tabus não se limita ao acolhimento de obras censuradas, abre-se também às adaptações exóticas, não comerciais ou fora de catálogo, pois não basta somente trazê-las à cena crítica, com suas características individuais e suas fichas técnicas. No conjunto variado das notas, o escritor curitibano constrói um sistema de diálogos não previstos e de combinações não hierárquicas em múltiplas séries alternativas. Em 21 de setembro de 1995, a coluna semanal é dividida entre vários filmes. O primeiro deles, o clássico *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais, 1961, é muito elogiado, pois

[...] rompe com a linguagem tradicional do cinema. Filma ao pé da letra o roteiro literário de Alain Robbe-Grillet, mas o filme passa a não ter mais nada a ver com o roteiro, é cinema matematicamente nascido da direção, um novo cinema: um espaço-tempo contínuo/circular. (p. 82).

A seguir, uma série do cinema mudo, montada em dez episódios, recuperada em 1993, intitulada *Os vampiros*, com direção e roteiro de Louis Feuillade, é descrita em detalhes e, no final do texto, é definida como “uma obra-prima mal conhecida do cinema” (p. 83):

Em 1915, Feuillade realiza *Os vampiros*, que alcança grande sucesso de público, e entre a intelectualidade. Musidora fazendo Irma Vap com seu *collant* negro torna-se a musa *cult* dos surrealistas. O episódio em que Irma Vap mata hipnotizada, e deita olhares apaixonados ao seu hipnotizador é sublime. O balé aéreo da rata-morcego é de um erotismo onírico poucas vezes igualado no cinema.

A cena da sessão espírita é louquíssima. Cenas como a da festa social sendo explodida por uma bala disparada por um canhão escondido num apartamento eram vistas como ataques à burguesia. A sessão de cinema com o mocinho reconhecendo os vampiros na tela é um belo exemplo de metalinguagem. (p. 83).

A terceira menção é ao conhecido *Nosferatu*, do expressionista alemão F. W. Murnau, de 1922, destacado pelos usos do “específico cinematográfico”, ou seja, pela utilização criativa de figuras e sombras na busca de uma atmosfera de terror inigualável.

Em quarto lugar, é mencionado o recente *Pulp fiction* [1994], do diretor americano Quentin Tarantino, trazido ao texto como exemplo moderno (ou “pós-moderno”), por efeito do pastiche, segundo Valêncio, do uso de diálogos, criação de personagens e inovação narrativa.

O quinto comentário crítico aborda o seriado *Nova Iorque contra o crime*, do mesmo ano do filme de Tarantino, e as reflexões voltam-se para a linguagem televisiva. Sem a necessidade de uma marca identitária do diretor, o espaço, segundo o crítico, pode ser ocupado por vários: “Como em todos os seriados americanos, roteiristas e diretores mudam em cada episódio, sempre obedecendo a padrões” (p. 86).

Por fim, o último texto vai se ocupar do filme de animação realizado pelos Estúdios Walt Disney, em 1940: *Pinóquio*, o segundo longa,<sup>1</sup> dirigido por Ben Sharpsteen e Hamilton Luske, que é inserido por Valêncio na linha do terror:

*Pinóquio* eleva ao paroxismo o terror infantil. O terror vem pelo castigo por não cumprir obrigações impostas à criança: gazejar aulas ou fumar, não cigarros, mas grandes e fálcos charutos, que transformam física e mentalmente o menino num asno – uma das cenas mais horripilantes jamais mostrada pelo cinema. [...] É aterrorizante a cena do engolimento de Pinóquio e sua prisão no ventre da baleia,

---

<sup>1</sup> O primeiro longa da Disney foi *Branca de neve e os sete anões*, de 1937 [1938 foi lançado no Brasil], que, segundo Valêncio, já incorporavam os elementos do horror e exibiam sua deriva das artes da ilustração: “As árvores que tentavam agarrar Branca de Neve em sua fuga pela floresta eram claramente inspiradas (ou copiadas) das gravuras *noir* de Gustave Doré” (p. 87). Na mesma nota também aparece a referência a *A bela e a fera*, de 1940.

condenado a viver ali eternamente em silêncio na companhia de um adulto, Gepeto. Feito nos primeiros anos de *technicolor*, *Pinóquio* usa magistralmente cor, sombras e o som para criar o clima de terror. Cores vermelhas, negras e laranjas se juntam ao angustiioso relinchar do asno/menino trazendo toda a beleza do horror. (p. 87).

Por se tratar de um desenho animado, ligado ao mundo das crianças, a análise surpreende ao fazer surgir o horror de forma tão intensa. E uma sequência de referências, que começou com a experimentação, passou pelas séries de TV e acabou na animação, exhibe-se em toda a espetacularidade dissonante, reencontrando um menino em montagem heterotópica que só os efeitos de luz sobre a tela branca podem dar a ver.

A proposta das séries se mantém, mas em 23 de novembro de 1995, entre as notas sobre dois documentários, uma obra significativa do cinema francês/alemão e um drama de Martin Scorsese,<sup>2</sup> e para além de comentários específicos sobre o filme *Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore, 1988, Valêncio elabora e fornece uma lista metacinematográfica que vale ser citada na íntegra:

Grandes filmes já foram feitos sobre o cinema: *O homem da câmera*, de Dziga Vertov e *The cameraman* de Buster Keaton, ambos de 1928 (sic); *Nasce uma estrela*, versões de 1937 e de George Cukor em 1958 [1954]; *O silêncio é de ouro* (1947), de René Clair, homenagem a Georges Méliès; *Crepúsculo dos deuses* (1950); *Assim estava escrito* (1952) e *Cidade das ilusões* [A cidade dos desiludidos] (1962), de Vicente Minnelli; o musical *Cantando na chuva* (1952); *A condessa descalça* (1954); *A deusa* (1958) roteiro de Paddy Chayefsky sobre Marilyn Monroe; os brasileiros *Ladrões de cinema* (1977) e o genial *Louco por cinema* (1994) de André Luiz Oliveira. Esses filmes (e outros mais) mostram as divas, os astros, os produtores, os diretores, etc. Porém, nenhum deles abordou diretamente duas figuras

---

<sup>2</sup> Os documentários são *Las Hurdes*, de Buñuel, título traduzido por *Terra sem pão*, de 1932, que foi proibido na Espanha, e *Lições da escuridão*, de Werner Herzog, de 1992, sobre o Kuwait após a Guerra do Golfo. Também são comentados o pré *Nouvelle Vague* de 1955, *Lola Montès*, com roteiro e direção de Max Ophüls, que explora *flashback*, uso de cores e movimentos bruscos de Câmera, e *A época da inocência*, de Martin Scorsese, de 1993, considerado “uma obra de relojoaria cinematográfica” que é preciso saber ver e ouvir.

imprescindíveis para que o cinema exista: o espectador e o projetor. E, de quebra, uma terceira, a sala de exibição – também abordada em *A última sessão de cinema* (1971) por Peter Bogdanovich. Essa glória cabe a *Cinema Paradiso* [1988], a obra-prima de Giuseppe Tornatore, que bem poderia ter o subtítulo de Vida, paixão e morte de quem ama realmente o cinema. Ou Anatomia de um cinéfilo. Nesta terna história sobre um garoto e sua amizade por um projetor de um pequeno cinema numa cidadezinha italiana, Tornatore nos dá uma clara mensagem: quem faz o cinema é quem vê cinema. (p. 163).

Entre fazer e ver, lista dentro da lista, na série desse dia também foi citado o hollywoodiano *Crepúsculo dos deuses*, de Billy Wilder, de 1950, que é, igualmente, um filme sobre cinema, com aspectos surrealistas. Se for levada ao pé da letra, a proposta dos “cem anos”, de Valêncio Xavier, é como o espelho da rainha má do conto da Branca de Neve: joga a imagem para outro lugar, abre-se em *mise en abyme* [narrativa em abismo], incluindo e misturando vários gêneros (musicais, comédias, documentários, cinejornais mudos, filmes de animação, ficção científica, melodramas, filmes de autor, policiais, cinema fantasia, entre outros); e chega até mesmo a montar uma pequena biblioteca a respeito da história e da teoria do cinema, em títulos dos artigos publicados em jornal como “Livros de cinema”, “100 anos em livros”, “Livros do bom cinema”, “Livros do além e aquém”, “Livros Brasil”; ou ainda a comentar o uso técnico da entrevista em livros e filmes, como na nota única “A entrevista revista”, de 18 de setembro de 1995:

Dois livros lançados recentemente, e um nem tanto assim, nos obrigam a revisitar a entrevista. *A arte da entrevista – uma antologia de 1823 aos nossos dias*, organizada por Fábio Altman, editada pela Scritta, 39 reais. *Casseta & Planeta Entrevistas*, editado pela Record. E *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice, relançado o ano passado pela Rocco, aproveitando o sucesso do filme do mesmo nome. Os três livros podem ser encontrados na Livraria Chaim. (p. 78).

Se a nota parte de um registro mais “sério”, do campo da comunicação, a respeito da documentação e da história de uma das técnicas jornalísticas mais conhecidas, passa, a seguir, pelas apropriações do humor debochado daqueles tempos, até chegar ao ponto de cruzamento do jornalístico com

o literário do último livro citado – que foi adaptado ao cinema. Valêncio comenta: “Como forma narrativa não é a primeira nem será a última vez que uma entrevista, ou falsa entrevista, é usada ou se transforma numa forma literária” (p. 80). E, mais que isso, aproveita para falar mal tanto do texto literário quanto do filme:

*Entrevista com o vampiro* como texto literário é bastante ruim. Como entrevista é ótima, rapidamente transformou-se num *best-seller* e virou um filme de sucesso, tão chato quanto a “entrevista”. Não é esse um dos objetivos da entrevista, divulgar aquilo que foi conversado com o entrevistado? / E ainda há outra “entrevista” de Anne Rice com outro morcego humano, *O vampiro Lestat*. No livro, Lestat dá sua versão sobre o que Louis conta dele no *Entrevista com o vampiro*. Tão chato quanto o primeiro. (p. 80).

Não por acaso, nessa nota, nenhuma ficha técnica é acrescentada, a respeito da forma fílmica *Entrevista com o vampiro*,<sup>3</sup> o que leva à curiosa conclusão de que se trata de um trabalho citado no conjunto *100 anos em 100 filmes*, e que, nem por isso, compõe a restrita e seleta lista dos “100 filmes”, legada à história. Se é para falar de vampiros, Valêncio opta por elogiar, como já foi exposto antes, *Os vampiros*, de Feuillade, o *Nosferatu*, de Murnau, ou ainda, em outra nota, o divisor de águas *M, o vampiro de Dusseldorf* dirigido por Fritz Lang em 1931:

Neste primeiro filme sonoro de Fritz Lang a interação dramática som/ imagem através da montagem atinge um grau de perfeição jamais igualado. [...] Alie-se a isso o abandono por Lang do esquematismo de seus filmes anteriores através de enfoque mais humano. Com *M, o vampiro de Dusseldorf*, nasce o audiovisual moderno. O cinema mudo está definitivamente sepultado. (p. 169).

---

<sup>3</sup> *Entrevista com o vampiro* (*Interview with the vampire*, 1994). Direção de Neil Jordan. Roteiro de Anne Rice, Michael Cristofer, Neil Jordan. Elenco: Antonio Banderas, Brad Pitt, Christian Slater, Kirsten Dunst, Stephen Rea, Tom Cruise. Produção de David Geffen. Fotografia de Philippe Rousselot. Trilha Sonora de George Fenton, 122 min. 1994. Disponível em: <https://www.cineclick.com.br/entrevista-com-o-vampiro>. Acesso em: 21 mar. 2015.

No final dessa discussão, com ironia, o próprio crítico toma posição: “Quanto a mim prefiro ver um vampiro entrevistado pela turma da Casseta & Planeta” (p. 80), o que, provavelmente, resultaria em uma forma de comédia híbrida, bem mais interessante e merecedora de seus comentários.

## Lendo/vendo com Mário de Andrade

Sob o título de *No cinema*, alguns textos críticos de Mário de Andrade foram organizados por Paulo José da Silva Cunha e publicados em volume temático e independente em 2010.<sup>4</sup> O conjunto compreende 18 artigos elaborados para revistas e jornais no período entre 1922 e 1943. A partir de ações do próprio escritor e, mais tarde, ao longo da história da leitura crítica de sua produção, parte desse material já foi incorporada a livros de ensaios; outra parte foi recuperada, cotejada em suas várias versões, e publicada postumamente; e muitos são os estudos nos quais a poética andradiana vem sendo abordada sob o foco das relações da literatura com o cinema ou da literatura com as outras artes.

Portanto, a edição em livro só vem assinalar, novamente, a admiração do escritor pelo cinema e o seu envolvimento com essa linguagem para além da fruição ou do simples lazer. No posfácio do referido livro, intitulado “Mário de Andrade: leitor e crítico de cinema”, Cunha resume o tema geral de seu trabalho:

Além de paradigma para se pensar o processo de criação poética e ficcional, o cinema representou para Mário de Andrade um novo meio cujas potencialidades de expressão artística mereceram-lhe pesquisa e estudo. [...] Embora exercida de forma esporádica, a crítica de cinema andradiana, objeto da presente coletânea, firma-se lúcida, moderna e atualizada, na discussão internacional, em torno da sétima arte. (CUNHA, 2010, p. 89).

---

<sup>4</sup> Embora a compilação desses artigos em livro seja de 2010, a relação de Mário de Andrade com o cinema e a leitura analítica de sua produção em jornais e revistas vem sendo abordada há bastante tempo, por vários pesquisadores, entre eles Telê Ancona Lopes, Raúl Antelo e João Manoel dos Santos Cunha. Ao longo desse ensaio, alguns desses trabalhos serão mencionados.

A atualização internacional, à qual o organizador da antologia se refere, deve-se às inúmeras leituras de Mário de Andrade – de revistas francesas, livros de escritores-comentadores da época, como é o caso de Blaise Cendrars,<sup>5</sup> e de teóricos europeus e norte-americanos –, mas, sobretudo, à prática: idas frequentes ao cinema e exercícios sistemáticos do olhar, dirigidos tanto para o âmbito local e nacional quanto para o estrangeiro – este último mediado pelos textos e pelo cinema.

Mário de Andrade publica inicialmente na revista paulistana *Klaxon: mensário de arte moderna*, cujo primeiro volume vem a público em 15 de maio de 1922, com uma proposta cosmopolita e dinâmica de atuação. Além de assinar com seu nome ou com as iniciais M. de A., o autor modernista também utiliza alguns pseudônimos – R. de M., na *Klaxon* número 2; J. M., número 3; Ínterim, número 7; e A. na edição dupla, de números 7/8, de dezembro/janeiro de 1923, que foi a última. Também no ano de 1923, publica um artigo na revista carioca *América Brasileira*.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> As relações de Blaise Cendrars com os modernistas brasileiros foram pessoais. Em 1924, o escritor participa da “caravana paulista”, que se compõe de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, Olicia Guedes Penteado, Godofredo da Silva Telles e René Thiollier. Vão para o Rio de Janeiro no Carnaval e depois, durante quinze dias, visitam as cidades históricas mineiras. Cendrars publica *Kodak*, título mudado em seguida para *Documentaires* e convida Tarsila para ilustrar outro livro de poemas: *Feuilles de Route. I - Le Formose*, que será publicado no final daquele ano, com dedicatória a Mário de Andrade, entre outros. Nesses trabalhos explora suas impressões de viagem durante a estada no Brasil, para onde ele retornará várias vezes. Por outro lado, o conjunto de reportagens enviadas ao jornal *Paris-Soir*, sobre os 15 dias que passou em Hollywood, em 1936 (transformada no livro intitulado *Hollywood, a meca do cinema*), seus artigos para revistas especializadas, bem como seus roteiros e experiências cinematográficas serão alvos de comentários aos críticos brasileiros.

<sup>6</sup> *América Brasileira* foi uma revista lançada em dezembro de 1921, editada e dirigida pelo alagoano Elísio de Carvalho, antigo chefe do Gabinete de Identificação da Polícia do Rio de Janeiro. Diferentemente de outras publicações da época, não se originou de um grupo de intelectuais vinculado à corrente estética ou artística, mas publicou 36 números completos, com assuntos variados, com temas como “crítica dos problemas nacionais; defesa militar e econômica; resenha da vida internacional; estudo das possibilidades e realizações brasileiras; expoente da cultura nacional em suas várias modalidades”. [Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/América\\_Brasileira](https://pt.wikipedia.org/wiki/América_Brasileira). Acesso em: set. 2019.] Era propriedade da empresa Monitor Mercantil e contava com a colaboração de inúmeros intelectuais que buscavam soluções para problemas nacionais e refletiam sobre a identidade da nação, dentre os quais Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Ribeiro Couto,

A coletânea organizada por Cunha assinala um retorno de Mário de Andrade ao texto crítico em 1928, 1930 e 1932, em vários artigos para o *Diário Nacional*,<sup>7</sup> um deles sobre música. Em 1934, participa do primeiro número da revista carioca *Espírito Novo* e entre 1941 e 1943 comenta os filmes de Chaplin nos *Diários Associados* e publica um ensaio mais longo no *Diário de São Paulo* e na revista *Clima*. Por fim, o último texto, um ensaio longo, será publicado em cinco partes entre novembro e dezembro de 1943 na *Folha da Manhã*. Esses dois trabalhos finais, serão incluídos no volume *O baile das quatro artes*, mas o segundo deles em edição póstuma.

A mobilidade entre veículos do Rio e São Paulo e a extensão, geralmente curta, dessas críticas dão conta não apenas da aceitação, da parte de Mário de Andrade, dos parâmetros da comunicação de massa, como também demonstra uma grande admiração pela linguagem cinematográfica, pensada em termos de aceleração e economia expressiva de meios. Ainda segundo Cunha (2010), pode-se apontar ao menos dois focos temáticos principais desse conjunto de ensaios: primeiro, uma reflexão mais ampla e transdisciplinar, que investiga os rumos da arte moderna, seja na relação tensa com o realismo – entre a vivência do cotidiano e a psicologia do sujeito –, seja em torno das possibilidades artísticas próprias do cinema, sobretudo no uso das deformações, na aceleração das montagens, na aplicação da luz e do som; segundo, um elogio ao cinema como arte autônoma, que, se, por um lado, desde os primeiros filmes, já exhibe sua condição industrial, por outro, tem suas possibilidades expressivas de linguagem que o fazem ultrapassar o seu uso como mero passatempo.

Mário de Andrade destaca em seus comentários as passagens em que a técnica das imagens é aproveitada para fugir do figurativo – como no artigo em que comenta o filme *O gato e o canário*, de Paul Leni, de 1927. Também considera o problema do som bastante complexo – especialmente por ter acompanhado a inclusão desse elemento, depois do filme mudo, e também por sua formação, já que foi pianista e professor de música, além de ter mantido em paralelo um grande interesse pela musicalidade popular.

---

chamados por Mário de Andrade de “essa gente do Rio”. Entre os ilustradores estava Di Cavalcanti.

<sup>7</sup> O jornal *Diário Nacional* foi o principal veículo de divulgação das propostas do Partido Democrático de São Paulo, no período entre julho de 1927, início de sua publicação, e agosto de 1929, quando encerrou suas atividades.

Não gosta, na maioria das vezes, da utilização do som nos filmes, chega a elogiar as antigas bandinhas que se apresentavam ao vivo enquanto as imagens eram exibidas na tela, mas elogia Walt Disney por *Fantasia*, filme de animação de 1940, que utiliza, narrativamente e aos moldes clássicos, a música nas sequências de desenhos:

Disney preferiu separar uma peça de outra por uma espécie de refrão musical-cinematográfico: a visão realista em branco e preto, com efeitos coloridos, da orquestra se afinando e seu regente. Este processo me parece mais lógico, cinematograficamente, ou pelo menos mais leal. Mas não tem sombra de invenção nele. É a transposição para o cinema de um processo bastante usado, desde o Romantismo, na música pertencente à formalística da “Suíte”, quando Schumann e principalmente Mussórgski, com o passeio dos seus *Quadros de uma exposição*, o sistematizaram. Aliás, a própria ideia de afinação instrumental é exatamente o refrão que liga as diversas partes da suíte pra quarteto de cordas *Rispetti e Strambotti* de Malipiero. (ANDRADE, 2010, p. 66).<sup>8</sup>

No entanto, se o crítico afirma: “Estamos em plena... ópera: a cinematografia se tornou escrava da música” (ANDRADE, 2010, p. 67), mais adiante, motivado pela leitura em imagens, no mesmo filme, de uma fuga de Bach, na sequência “dança macabra”, reconhece:

Ora, justamente a grande “invenção” de *Fantasia*, afirmação talvez mais impressionante da genialidade de Walt Disney, está nas diversas maneiras com que ele soube unir desenho e música, indo às mais diversas solicitações visuais e sugestivas dela. Nenhuma teoria o prendeu. A sua liberdade é alucinante. E pra muitos escandalosa... Não teve a menor pretensão de traduzir em plástica animada o pseudossentido das músicas, arrombou quaisquer preconceitos e doutrinações teóricas, preso e livre, extraordinariamente preso e livre. É de ver, por exemplo, em pleno domínio da abstração plástica (Bach), ao chegar a uma das últimas cadências em recitativo da peça musical, aquele caixão de defunto, se pondo a andar pela galeria misteriosa. Não é possível maior liberdade criadora. A lógica fácil seria perseverar na unidade das abstrações. Mas o caixão estoura em nosso estado de puro encantamento plástico e nos arroja de repente

---

<sup>8</sup> Os nomes são abreviados pelo autor.

às aparências mais dolorosas, mais inaceitáveis da vida: é uma invenção genial. / Essa a maior lição estética do filme. (ANDRADE, 2010, p. 67-68).

Uma leitura cronológica, acompanhando a montagem de Cunha (2010), exhibe a crítica estética de Mário de Andrade sendo refinada e burilada com o tempo. Percebe-se, no processo, o modernista como um leitor e crítico de seu próprio trabalho, retornando a temas já explorados e a referências que ele considera cruciais. É o caso das abordagens às obras do diretor Charles Chaplin, de quem é grande admirador, e em cujos filmes reconhece obras de arte resultantes do trabalho e da visão de um verdadeiro mestre. Sobre *The kid* (*O garoto*) de 1921, o escritor paulista comenta:

A obra magistral de Carlito vai ser representada em São Paulo. Trabalho marcando era. Jamais foi atingido interpretativamente o grau registrado aí. Passa da alçada comum do *film*. Vemos aonde pode chegar o cine e como ele deve ser. *The kid* é integral, harmônico com a época. Nele Chaplin, por sua vez, está na culminância de sua arte./ Chegou magistralmente ao fim da evolução de que dera mostras desde *O vagabundo* [1915, *The tramp*, ou 1916, *The vagabond*]: Carlito artista, diretor, encenador, criador de um gênero inteiro novo, intérprete ainda nunca visto; e acima de tudo imensamente humano. (ANDRADE, 2010, p. 7).

Atento, por um lado, à carga sensível manipulada pelo cinema, que faz a humanidade espetacularizada de Carlito operar como “caricatura leviana” do homem do século XX, sobrepondo-se à “estesia burlesca”, de natureza clássica, Mário de Andrade também explora os meandros técnicos que, conectados aos estudos nascentes da psicologia, refazem os caminhos da verossimilhança e apresentam a modernidade como reconfiguração, um outro modo de ver. No prefácio já citado, Cunha (2010) chama a atenção para outra crônica (ANDRADE, 2010, p. 11-13) que comenta novamente uma das sequências de *O garoto*, destinada à representação de um sonho. Essa passagem é criticada, em artigo, pela poeta dadaísta francesa Céline Arnould,<sup>9</sup> que considera a abordagem realista e/ou um “mau poema”, nada

---

<sup>9</sup> Cf. texto de Mário de Andrade “Ainda *O garoto*”, de 1922. O artigo citado por Mário de Andrade, de Céline Arnould, segundo Cunha (2010), foi publicado na revista francesa *Action*.

moderna. O escritor paulista vai contestar, afirmando que a passagem é imperfeita porque explora a psique do cotidiano e inclui elementos do entorno da personagem, misturando anjos e cães, ingenuidade e desespero, sendo, por isso, verossímil e moderna, mesmo com rosas de papel e caretas fixas –, mas a modernidade se dá não pela exposição de elementos contemporâneos, e sim por incluir, deformando, as observações de uma realidade imediata do personagem-sonhador.

As relações entre a arte e a indústria destacam-se em comentários a respeito dos filmes expressionistas, como *O gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene, de 1919, e *Fausto*, de F. W. Murnau, de 1926, com os quais Mário de Andrade não se satisfaz totalmente, em termos de estética, embora, no caso do primeiro filme, concorde com Blaise Cendrars, em artigo no qual afirma que o uso das técnicas de deformação é aceitável, já que se trata de descrever uma personagem que é um “louco”, e, em relação ao segundo, admire a aproximação ao abstrato, provável direção futura da arte cinematográfica. Nos impasses do “dizer por imagens”, Mário de Andrade admira os criadores de linguagem que exploram as potencialidades da nova arte, mas condena as produções que extrapolam na utilização de efeitos e produzem filmes como passatempo, para divertir os tolos.

Em comentário sobre o incipiente cinema brasileiro, adverte: “é preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los. Aproveitar deles o que têm de bom sob o ponto de vista técnico e não sob o ponto de vista dos costumes. [...] Num *film* o que se pede é vida” (ANDRADE, 2010, p. 6). A crítica refere-se à produção paulista *Do Rio a São Paulo para casar*, de José Medina, de 1922, e ainda que várias censuras sejam tecidas em relação ao enredo, à montagem e ao trabalho dos atores, a atitude do crítico é simpática e incentivadora à produção nacional: “É preciso continuar. O apuro seria preconceito esterilizante no início de empreitada tão difícil [...] / Aplauso muito sincero” (ANDRADE, 2010, p. 6).

Consciente das diferenças entre as cinematografias, o crítico paulista comenta que a Europa inventa o cinema, mas os Estados Unidos o aperfeiçoa. Ao longo de suas leituras vai incorporando as questões de seu tempo, partindo de um plano de discussão mais técnico e estético, dos primeiros anos, em direção à politização e ao antibelicismo dos textos finais, motivado, provavelmente, pela convivência com duas guerras mundiais. Em relação aos textos da maturidade, é paradigmático o artigo

que ao mesmo tempo comenta o filme *O grande ditador*<sup>10</sup> e, de certo modo, questiona as escolhas de Chaplin ao optar, ainda, pelo riso, e sem utilizar seu personagem ícone, quando,

[...] nosso dever é destruir. Destruir Hitler, destruir o nazismo, destruir todos esses totalitarismos que preferem o individualismo da máquina estatal a isso que somos todos – Carlitos em busca de uma distribuição mais humana das desgraças e felicidades do mundo. (ANDRADE, 2010, p. 63-64).

A ambivalência do filme, que sobrepõe Carlitos e o próprio Chaplin, a gargalhada e a guerra, o humor e a censura, faz emergir, segundo Mário de Andrade, certo caráter moralizante e passadista do diretor. Mas, ainda conforme o crítico paulista, isso também se deve a algo bem mais complicado, que é a figuração do mal. Em artigo da juventude, ao comentar a adaptação de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*,<sup>11</sup> de Stevenson, para o cinema, ele já apontava uma condição cínica de toda a criação artística:

Maltratar friamente, só pela emoção de assistir sofrer, é prazer refinado de pouquíssimos eleitos. Maldades por vingança são demasiado banais (já está mofada e azeda a geleia dos deuses...), porém praticar malvadezas gratuitas é um aperfeiçoamento só atingido pelos que aprenderam a adormecer o bicho-carpinteiro do remorso. [...] A moral e a arte têm tanto a ver uma com a outra quanto a Bíblia com uma caixa de fósforos marca Olho: ambas se referem ao Fiat Lux!... (ANDRADE, 2010, p. 23-24).

Percebe-se que, alguns anos depois, o teórico ainda se debruça sobre as mesmas preocupações, mas, ao falar sobre os monstros da tela – comentando o filme *Frankenstein*, de James Whale, de 1931, tendo Boris Karloff como personagem principal –, vai adiante à equação modernista arte/vida: “Efetivamente todos os monstros criados voluntariamente pelo homem são muito decepcionantes. Só são deveras horríveis os monstros que o homem cria em sonho, ou melhor, em pesadelo” (ANDRADE, 2010, p. 53). E, a seguir, retifica:

---

<sup>10</sup> *O grande ditador*, de Charles Chaplin, de 1940. Artigo com o mesmo título, publicado em 1942.

<sup>11</sup> Trata-se do filme *O médico e o monstro*, dirigido por John Stuart Robertson, de 1920.

Na verdade nenhuma das entidades criadas liricamente pelo homem, quer na arte, quer no sonho, é de fato monstruosa e, por isso, horrível. Só na vida real, os atos praticados pelo homem na realização dos seus interesses nos proporcionam o verdadeiro horror. (ANDRADE, 2010, p. 54).

São de 1931 as reflexões a respeito dos filmes de guerra, desenvolvidas em uma espécie de crônica que aproxima o contexto histórico e a arte, em duas leituras que “escapam da vulgaridade e da grandiosidade apenas de encenação”: *Nada de novo no front*, de Lewis Milestone, e *Guerra, flagelo de Deus*, de G. W. Pabst, ambos de 1930. Para o crítico, “a cinegrafia é de fato de todas as artes a que mais aproximadamente pode reproduzir a realidade” (ANDRADE, 2010, p. 48-49), mas poucos são os filmes, além dos clássicos citados, capazes de ultrapassar a esfera das experiências de quem, sentado em sua escrivaninha, assiste à vida passar como em uma tela.

## Algo de crítica

Silviano Santiago, em estudo que interroga os efeitos da cultura de massas sobre a produção crítica e sobre os críticos do nosso modernismo, tenta equacionar, a partir de sua própria vivência, os limites de uma visada infantil forma(ta)da, entre outras coisas, pelo contato com o cinema:

Numa cidade provinciana, como Formiga [MG] onde nasci em 1936, o cinema informava todos os dias o imaginário dos habitantes de todas as idades, letrados e não letrados, de comportamentos e situações estrangeiras e atuais, comportamentos e situações a que, no passado, só tinham tido acesso os intelectuais das grandes cidades, lendo livros e revistas importados, ou viajando pelo exterior. (SANTIAGO, 2004, p. 107).

De certa forma, o material industrial e boa parte do imaginário cultural importado, principalmente dos Estados Unidos, estarão na base dos projetos políticos brasileiros de modernização que vieram na sequência, com o social desenvolvimentismo da segunda metade do século XX. De acordo com a equação montada por Santiago, a afinidade ou não com o padrão cosmopolita e com a padronização cultural é que vai repartir os intelectuais entre os “cinéfilos” extrovertidos e os “poetas que vão ao cinema”. Na prática, por não dependerem tanto de elementos exteriores/

estrangeiros, são esses últimos que irão assegurar a sobrevivência da literatura nacional, apoiados em uma disposição temporal anacrônica e local, capaz de vincular-se, apesar dos pesares, a uma tradição. Diz o crítico mineiro:

A literatura oferece na futura leitura da obra uma visão presente do passado e uma visão passada do presente. Todo texto literário, por mais alheio que seja aos valores do passado, movimenta direta ou indiretamente formas de *tradição* que são o palco onde se desenrolam os acontecimentos presentes que real e virtualmente se representam no tempo anacrônico e no espaço atópico da escrita. (SANTIAGO, 2004, p. 122, grifo do autor).

Considerada tal equação, Valêncio Xavier e Mário de Andrade, que, a princípio, seriam incluídos entre os extrovertidos cinéfilos, por recorrerem a técnicas narrativas do cinema para construir seus textos, também não poderiam ser percebidos em uma atuação antagonista às do outro grupo, dos introspectivos pensadores da nação. Em suas relações com a cultura de massa, mesmo com um intenso amor de cinéfilo, ambos aceitaram o cosmopolita e a novidade e, simultaneamente, nunca desistiram da complexidade do seu tempo e lugar, exercitando uma análise crítica em linha de fuga do passadismo – mas não do passado, nem da tradição – e em direção à experimentação – mas não com subserviência ou deslumbre. No trabalho com as fragmentações e spectralidades escritas e visuais, surgem, como quer Santiago, o tempo fora da cronologia e o espaço atópico da escrita de ambos. Porém, deve-se acrescentar, tempo e espaço funcionando por efeito mais de apresentação que de representação, o que implica incluir a atualização e o movimento no próprio ato da escrita e também no seu resultado – o texto.

Para além das menções temáticas ao cinema brasileiro, e mesmo das referências às raras produções curitibanas, em uma das notas, datada de 7 de dezembro de 1995, Valêncio escreve sobre o filme *Limite*, roteirizado e dirigido por Mário Peixoto em 1930-1931. O escritor curitibano considera esta obra “um exemplo de vanguarda tardia que persistiu na modernidade” (p. 181), e mais adiante, após descrever alguns detalhes do enredo, encerra o texto com uma pergunta:

A história de *Limite* pouco conta. Octávio de Faria<sup>12</sup> diz: “uma série de temas, de situações, de momentos da vida que o realizador registrou, desenvolveu, construiu geometricamente para lograr um todo só, um filme de cinema puro de imagens, de ritmos... toda imagem tem seu ritmo interior bem nítido e faz parte, pela sua duração, de um ritmo de sequência que constitui junto a outros o ritmo geral do filme... É o ritmo que define o limite, é o ritmo que define *Limite*”. Não estaria este texto de 1977, de Octávio de Faria, definindo uma obra do pós-moderno? (p. 181).

As problemáticas apresentadas pelo filme de Mário Peixoto e destacadas por Valêncio nas palavras de Octávio de Faria – membro do Chaplin Club e um dos principais críticos do jornal *O fan*, um órgão destinado ao debate sobre as possibilidades estéticas do cinema já na década de 1930 –, provavelmente foram expostas no prefácio escrito pelo autor carioca e incluído no livro *Limite, filme de Mário Peixoto*, de Saulo Pereira de Mello, em 1979 (Funarte, RJ), que, por sua vez, resgata o lançamento da obra de Peixoto em sua época, quando foi saudado com entusiasmo pelos membros do *club* em programação especial.

O documentário *Conterrâneos velhos de guerra*, com pesquisa, direção e roteiro de Vladimir Carvalho, disponibilizado em vídeo em 1992, começou a ser filmado vinte anos antes, na época da construção de Brasília, dando, segundo a descrição de Valêncio, vez e voz tanto aos trabalhadores quanto aos poderosos. Os comentários a respeito da montagem destacam a opção pela colagem, que inclui fotografias e trechos de outros filmes, partes de telejornais, trabalhos da imprensa oficial da época e imagens captadas por amadores. Sua crítica, ainda que trate da problemática nacional, vai além dela ao optar pelo trágico – em estilo neorrealista – em plano final:

---

<sup>12</sup> Além de crítico, o carioca Octávio de Faria (1908-1980) também foi ensaísta, romancista e tradutor. Conseguiu elaborar uma extensa obra literária e o romance em série [*roman-fleuve*] intitulado *Tragédia burguesa*, um conjunto de 15 tomos sobre a crise da burguesia do Rio de Janeiro é seu trabalho mais conhecido. Católico, simpatizante do fascismo e mesmo com uma obra considerada dogmática e, por vezes, bastante irregular, tornou-se membro da Academia Brasileira de Letras. Por outro lado, participou do Chaplin Club, um grupo voltado especificamente para o estudo do cinema, responsável pelo jornal *O fan*, publicado entre 1928 e 1930, no Rio de Janeiro.

Na cena dos trabalhadores soterrados no desabamento de uma construção, tirada de reportagem que a televisão não deixou ir ao ar, vemos a mão negra de unhas brancas de um candango soterrado. (p. 61).

Quanto a Mário de Andrade, embora não tenha se detido particularmente na produção cinematográfica do Brasil, pode pensá-la não apenas sob a ênfase etnográfica de *O turista aprendiz* e de *Mário de Andrade, fotógrafo e turista aprendiz*,<sup>13</sup> que incluem fotos e anotações feitas em diários, mas também sob as impressões de um “espectador aprendiz”,<sup>14</sup> atraído de forma irremediável pelo cinematógrafo, o “cinema mudo realizado até os anos vinte [do século passado]”, que, sob essa condição, segundo João Manuel dos Santos Cunha, uniu-se a todos os novos receptores da nova linguagem:

Esse detalhe cresce em importância se atentarmos para o fato de que foi em pouco mais de dez anos, justamente nessa época, que o cinema experimentou e estabeleceu os princípios estéticos, técnicos e narrativos que vigoram, na base, até hoje. Quer dizer, os olhos que viram primeiro foram os primeiros a verem a novidade. E a terem que aprender a ver com ela. (CUNHA, 2011, p. 26).

Mais adiante, o mesmo teórico vai acrescentar à cena, além da experiência de formação de Mário de Andrade, a pulsão estética – o prazer de ver:

Pode-se dizer que Mário de Andrade foi um “cinéfilo”. Todo cine-meiro-cinéfilo é um *voyeur*. Seu olhar sobre o mundo redefine-se pela imagem revelada pela câmera. Mas é um olhar criador o desse Mário que vê. [...] O espectador Mário de Andrade reconhece essa compulsão pelo olhar quando, depois de dois dias de muito ver em Belém, na sua primeira “viagem” pelo Norte-Nordeste do Brasil,

---

<sup>13</sup> Livros póstumos, organizados a partir das anotações da biblioteca de Mário de Andrade junto ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), por Telê Ancona Lopez e outros pesquisadores, em 1976 e 1993, respectivamente.

<sup>14</sup> A expressão “espectador aprendiz” é o subtítulo de um dos capítulos de *A lição aproveitada: Modernismo e cinema em Mário de Andrade*, estudo de João Manuel dos Santos Cunha (2011). Nessa direção, ver, principalmente, o capítulo “Mário de Andrade e o cinema”, p. 143-198.

registra em seu diário de viagem “não sei, adoro voluptuosamente a natureza, gozo demais [...]. Tem qualquer coisa de sexual o meu prazer das vistas e eu não sei como dizer”. (CUNHA, 2011, p. 162).<sup>15</sup>

Sob o efeito do mesmo fascínio e curiosidade é que o escritor Paulo Barreto, conhecido como jornalista, cujo pseudônimo era João do Rio, já havia registrado, anos antes, em suas crônicas urbanas, os alcanços ambivalentes da cultura de massas. No texto introdutório de *A alma encantadora das ruas*, Raúl Antelo cita um trecho do escritor carioca, retirado de “Os dias passam”, 1912:

O cinematógrafo apossa-se da ciência, do teatro, da arte, da religião, junta verdades positivas e ilusões para criar o bem maravilhoso da mentira e fixa de novo a multidão, fixa-a sugestionada, fixa-a pelo espetáculo, fixa-a pela recordação, dá-lhe qualidades de visão removida ao momento da tortura, ao lado do Deus-Homem, humano na tela mas ainda irreal porque apenas sombra na luz do *écran*. (RIO apud ANTELO, 1997, p. 19).

Sem dúvida, tanto em Mário de Andrade quanto em Valêncio Xavier, a relação entre o movimento construído pelas operações técnicas de corte e montagem, no tecido cinematográfico, e sua contraparte ilusionista, capaz de fixar a vida,<sup>16</sup> alegorizadas por Antelo, em relação às crônicas jornalísticas de João do Rio, como janelas abertas à rua, desenham-se, igualmente, como aberturas ao mundo, espaços vazados em páginas da imprensa nos quais se exibem registros de passagem, artes híbridas e textos vários, em franco processo de contágio.

Se para Silviano Santiago é o apelo irresistível a uma coletividade de consumidores que torna o cinema o avatar mais célebre da mercadoria cultural, para João do Rio, são as marcas luminosas na trama urbana, os cartazes expostos da propaganda, os que primeiro anunciarão o futuro e farão as pessoas virarem a cabeça:

---

<sup>15</sup> Cunha citando o próprio Mário de Andrade, 1976.

<sup>16</sup> Trata-se, sob um olhar “inestético” de Alain Badiou (2002), da conjugação entre uma ideia de tempo passando, através dos “falsos movimentos” exibidos na tela, e a supressão.

E na rua, que se vê? O senhor do mundo, o reclamo. Em cada praça onde demoramos os nossos passos, nas janelas do alto dos telhados, em mudos jogos de luz, os cinematógrafos e as lanternas mágicas gritam através do *écran* de um pano qualquer o reclamo do melhor alfaiate, do melhor livreiro, do melhor revólver. Basta levantar a cabeça. (RIO, “Tabuletas” [1907] apud ANTELO, 1997, p. 157).

Saturação da visão, para um; invasão avassaladora da barbárie tecnológica, para o outro: a sétima arte altera definitivamente os modos de ler e ver a sociedade e a literatura, e desse processo participam/participaram Mário de Andrade e Valêncio Xavier.

Segundo Deleuze (2005, p. 331), “A teoria é também algo que se faz, não menos que seu objeto”. Se a crítica jornalística se dá aos saltos e atua por lacunas, é no jogo entre olhar e ser olhado, suspenso na efemeridade periódica dos tabloides, que se organiza, também, o espaço teórico em torno do cinema.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. *No cinema*. Organizado por Paulo José da Silva Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ANTELO, Raúl. Introdução. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ANTELO, Raúl. *Na Ilha de Marapatá* (Mário de Andrade lê os hispano-americanos). São Paulo: Hucitec, INL, 1986.
- ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: \_\_\_\_\_. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heidrun Krieger Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Bartleby no cinema: corpo espectral e tecnologia da imagem. *Uniletras*: revista do Departamento de Letras da UEPG. Ponta Grossa. v. 34, n. 1, jan./jun. 2012.
- BORBA, Maria Salete (Org.). *Contatos e contágios: escrituras sobre Valêncio Xavier*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

CUNHA, José da Silva. Mário de Andrade: leitor e crítico de cinema. In: ANDRADE, Mário de. *No cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema, 2).

HERTZ, Constança. Do grupo de cinema à teoria literária: o debate do Chaplin Club. Disponível em: <http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/literatura-cinema.html>. Acesso em: 21 mar. 2015.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTIAGO, Silviano. Literatura e cultura de massa. In: \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

# Posfácio

João Nilson Alencar

O *télos* deste trabalho é múltiplo. Como um palimpsesto, é feito de muitas camadas. Para abordar o século do cinema, Maria Salete Nena Borba apresenta um recurso de reatualização da biblioteca – uma antologia construída a partir de um dos modernos e instigantes escritores brasileiros. Mais do que um olhar, este feixe de películas constitui uma constelação, na “visão” de Valêncio Xavier. Sem prescindir do arguto cuidado com que o escritor de *O mez da gripe* montou seus escritos, procedimento que priorizou o gesto moderno, vanguardista, da tesoura e cola, da sobreposição e da enumeração, este livro reúne outro procedimento que faz a crítica cinematográfica ganhar uma potência semelhante à que produz a luz tênue, mas certa, de um projetor na tela. Funcionando como alegoria, o cinema e, portanto, sua crítica iluminam o cenário deste universo cultural, desde *A estranha passageira* [Rapper, 1942] até o contundente, e sempre atual, Pasolini, material que o escritor paranaense publicou no Caderno G, da *Gazeta do Povo*, Curitiba, no ano de 1995. Junto a esse arsenal de uma sintonia crítica/poética, Nena Borba nos brinda com outra relíquia: as considerações críticas de Raúl Antelo (prefácio), Ângela Maria Dias, Luiz Felipe G. Soares, Keli C. Pacheco, Mario Cámara, a própria Maria Salete Borba e Rita Lenira de Freitas Bittencourt. Em uma das camadas desse palimpsesto, por ventura a derradeira, por isso mesmo a primeira, vemos a imagem de George Didi-Huberman que, em *Como abrir los ojos*, alerta-nos: “Certamente, não existe uma só imagem que não implique, simultaneamente, olhares, gestos, pensamentos” e “Todas as imagens do mundo são o resultado de uma manipulação, de um esforço voluntário”. Esse é o resumo dessa ópera: cinematógrafo do efêmero em que o arquivo delira. Boa sessão!

# Filmografia de Valêncio Xavier

A CINEMATECA DO MAM-RJ, por Cosme Alves Netto. Realização: Cineamericanidad. Produção: vídeo VHS/PAM-M, 1 ex., col., Idioma: orig. em português. Coordenação: XAVIER, Valêncio. Consultoria: OROZ, Sílvio. ALVES NETTO, Cosme. Brasil, 1992. (39 min).

A VISITA DO VELHO SENHOR. P&B. VHS. Direção: Ozualdo Candeias. Direção executiva: Valêncio Xavier. 1975. Som deficiente por defeito do filme original. Curta-metragem. (13 min).

BUÑUEL NO MÉXICO. por Silvia Oroz. Realização: Cineamericanidad. Idioma: orig. em português. Coordenação: XAVIER, Valêncio. Consultoria: OROZ, Sílvio. ALVES NETTO, Cosme. Produção: Realiza Vídeo. Materiais: vídeo VHS/PAL-M, 1 ex., col. Brasil, 1991. (48 min).

CARO SIGNORE FELINE. 16 mm. Cor. VHS. Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier. 1980.

CINEMA MUDO PARANAENSE. Produção: Valêncio Xavier. Curitiba: Cinevídeo, 2006. (30 min).

EL CINE POR LEDUC. Valêncio Xavier. Documentário. Cor. 1995. (53 min).

JOGOS UNIVERSITÁRIOS. Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier. 1970.

LA SPIRALE, por Sílvio Tandler. Realização: Cineamericanidad. Produção: Realiza Vídeo. Materiais: vídeo VHS/PAL-M, 1 ex., col., Idioma: orig. em português. Coordenação: XAVIER, Valêncio. Consultoria: OROZ, Sílvio; ALVES NETTO, Cosme. Brasil, 1991. (40 min).

MINUTO DE ARTE PARANAENSE. Um vídeo de Valêncio Xavier. Fotografia: Cliuson R. Padilha; Auxiliar: Francisco A. Buglski; Edição: Osvaldo P. Biet. Curitiba, abril de 1994.

NÓS, O PARANÁ – HISTÓRIA DE UM POVO. Direção: Salomão Scliar. Assistente de direção e montagem: Valêncio Xavier. 1960.

O CORVO (de Edgar Allan Poe). Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier. Fotografia e câmera: Ican Bittencourt. Gravuras: Gustavo Doré. Fotografia das gravuras: Pedro Merege Filho. Som: Audisom (Curitiba) e Álamo (São Paulo). Imagem: Flick e Líder. Tradução: Reinaldo Jardim e Marilu Silveira. Voz: Paulo Autran. 1975. (25 min).

O DOCUMENTÁRIO NO NOVO CINE LATINO-AMERICANO, por Marília Franco. Realização: Cineamericanidad. Produção: Realiza Vídeo. Materiais: vídeo VHS/PAL-M, 1 ex., col. Realização: XAVIER, Valêncio. LOCATELLI, Jussara. MORINI, Fernanda. Brasil, 1992. (50 min).

O FIO DA MEMÓRIA, por Eduardo Coutinho. Realização: Cineamericanidad. Produção: Realiza Vídeo. Materiais: vídeo VHS/PAL-M, 1 ex., col. Idioma: orig. em português. Coordenação: XAVIER, Valêncio. Consultoria: OROZ, Sílvia; ALVES NETTO, Cosme. Brasil, 1992. (48 min) .

O MATE. Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier. 1963.

O MONGE DA LAPA. Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier. 1979.

O PÃO NEGRO – UM EPISÓDIO DA COLÔNIA CECÍLIA. Roteiro e direção: Valêncio Xavier. Fotografia: Alberto Melnechuky. Produção: Chyntia Schneider. 1 DVD: son., color., port. Curitiba: Cinevídeo, 1993. (37 min).

O ROTEIRO DE PIXOTE, por Jose Louzeiro. Realização: Cineamericanidad. Produção: Realiza Vídeo. Materiais: vídeo VHS/PAL-M, 1 ex., col., Idioma: orig. em português. Coordenação: XAVIER, Valêncio. Consultoria: OROZ, Sílvia; ALVES NETTO, Cosme. Brasil, 1991. (46 min).

OS 11 DE CURITIBA, TODOS NÓS. 1995.

PINTURAS RUPESTRES DO PARANÁ. Cor. VHS. Valêncio Xavier, Jussara Locatelli, Fernanda Morini. Realiza Vídeo. Fotografia e Câmera: Ozualdo Candeias. Assistente geral: Fernando Bourges. Participam das gravações: Bráulio Carollo (IBPC), Jorge Bittencourt, Adélia Lopes. Direção musical: Padre José Penalva. Música original: Ney Rodrigues. Produção e gravação: Gramophone. Produtora de áudio: Curitiba – PR. Técnico de gravação: Luiz Carlos Farias. Traduções: O tigre: Valêncio Xavier. Dito por: Paulo Biscaia Filho; Inglês/ Espanhol: Paulo Camargo, Paulo Biscaia Filho. Casa Latino-Americana/PR. 1992. (23 h 3 min).

SALÃO DA GRAVURA, SALA POTY. Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier. 1976.

SENHOR PAUER. 35 mm. Cor. Direção: Ozualdo Candeias. Produção: Valêncio Xavier. Curta-metragem. 1988. (15 min).

VALÊNCIO XAVIER – Pioneiros do Cinema. Roteiro e direção: Valêncio Xavier. Produção: Taty Filmes. Fotografia: Ivan Bittencourt. DVD contendo três curtas de Valêncio Xavier: *A visita ao velho senhor*; *O Corvo*; *Caro Signore Feline*. Brasil. (27 min).

# Sobre os ensaístas

**ÂNGELA MARIA DIAS** é professora titular de Literatura Brasileira e Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense (UFF), no Rio de Janeiro. Foi professora visitante na Georgetown University, Washington – DC (2008). É bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) nível 1. Publicou, dentre outros livros, *A missão e o grande show: políticas culturais no Brasil: anos 60 e depois* (Tempo Brasileiro, 1999); *Estéticas da crueldade* (Atlântica, 2004); *Cruéis paisagens: literatura brasileira e cultura contemporânea* (EdUFF, 2007); *Valores do Abjeto* (EdUFF, 2008). É ensaísta e crítica literária.

**KELI C. PACHECO** é pós-doutoranda em Literatura pela Sorbonne Université, Paris IV. Professora adjunta de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Estudos da Linguagem e do Programa de Pós-Graduação em Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Entre suas publicações destaca-se o livro *A comunidade em exílio: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt* (São Paulo: Annablume, 2013).

**LUIZ FELIPE G. SOARES** é professor associado do Departamento de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde leciona Trilha Sonora e Teoria(s) da Imagem. Tem publicações nas áreas de literatura, cinema e artes visuais, em torno de teorias que busquem a potência da imagem, a partir, principalmente, de Nietzsche, Bergson, Benjamin e Bataille. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa “Montagem de tempos”, uma leitura warburguiana de Eisenstein. Seus ensaios mais recentes, publicados em capítulos de livros, são sobre desdobramentos do trabalho com a imagem em Cozarinsky, Eisenstein, Godard e Sokurov.

**MARIO CÁMARA** é doutor em Letras, professor adjunto de Literatura Brasileira na Universidade de Buenos Aires e pesquisador adjunto do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Publicou *El caso Torquato Neto, diversos modos de ser vampiro en Brasil en los años setenta* (Lumen Editor, 2011), *Cuerpos paganos, usos y efectos en la cultura brasileña 1960-1980* (Santiago Arcos Editor, 2011; Editora da UFMG, 2014, edición brasileña), e *A máquina performática: a literatura no campo experimental*, em parceria com Gonzalo Aguilar (Rocco, 2017). Desde 2003 faz parte do grupo editorial da revista *Grumo*,

*literatura e imagen* (Prêmio Ministério da Cultura, Brasil, 2007) e desde 2009 coadministra o *site* [www.salagramo.org](http://www.salagramo.org). Foi bolsista pela Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) para realizar pesquisas no Instituto Iberoamericano de Berlim – Alemanha, e pelo Grupo Coimbra para realizar pesquisa na Universidade de Leiden – Holanda. Foi professor visitante na Universidade de Princeton – EUA.

**MARIA SALETE BORBA** (dita Nena Borba) é professora adjunta C de Literatura Brasileira tanto na graduação quanto na pós-graduação em Letras na Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO) e artista. Tem pós-doutorado (Capes-Reuni 2011-2012) em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e pela Universidade de Leiden (Leiden University), em 2017-2018. Atuou como professora convidada na Universidade de Leiden (2009-2011) e como professora colaboradora na cadeira de Desenho Artístico da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) (2002-2005). Organizou o Simpósio Contatos e Contágios: 30 anos de *O mez da gripe* de Valêncio Xavier (Florianópolis, 2011) e o livro *Contatos e contágios: escrituras sobre Valêncio Xavier* (Editora da UFSC, 2014). Coordenou, em parceria com o professor Cláudio Mello, o II Seminário Internacional Xosé Lois Garcia (UNICENTRO, 2017). É membro do GT de Literatura Comparada da ANPOLL; foi vice-coordenadora do Mestrado em Letras da UNICENTRO (2017). É líder do Grupo de Pesquisa Desdobramentos: arte, estética, tempo e vice-líder do Grupo de Pesquisa Estudos de Poéticas do Presente, ambos cadastrados no CNPQ. Publicou capítulos de livros e artigos em periódicos da área e foi responsável pela edição número 61 da Revista *Organon: Literatura e outras Linguagens* (UFRGS, 2016, em parceria com Elizamary Becker e Rita Lenira de Freitas Bittencourt). Dedicar-se ao estudo da teoria da modernidade, assim como das relações entre literatura e outras artes.

**RITA LENIRA DE FREITAS BITTENCOURT** é professora assistente de Teoria Literária e Literatura Comparada e pesquisadora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Entre suas publicações destacam-se o livro *Guerra e poesia: dispositivos bélico-poéticos do Modernismo* (Porto Alegre: EdUFRGS, 2014) e outros volumes, em parceria: *Zonas francas: territórios comparatistas* (Porto Alegre: Evangraf, 2011), *Fazeres indisciplinares: estudos de literatura comparada* (Porto Alegre: EdUFRGS, 2013), *Blasfêmias: mulheres de palavra* (Porto Alegre: Casa Verde, 2016), *Espaço espaços: estudos de literatura comparada* (Porto Alegre: EdUFRGS, 2017) e *Arquipélagos: estudos de literatura comparada* (Porto Alegre: CLASS, 2018). Coordenou o VI Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada: Espaço Espaços (UFRGS, 2014) e realizou estágio pós-doutoral (CAPES 2013-2014) no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal (CECFLUL). Coordenou o GT de Literatura Comparada da ANPOLL, gestão 2016-2018; foi coordenadora substituta (gestão 2015-2017) e depois coordenadora

do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS (gestão 2017-2019), avaliado com nota 7 na última Quadrienal da CAPES. É líder do Grupo de Pesquisa Estudos de Poéticas do Presente, no CNPQ, publicou vários artigos em periódicos da área e foi responsável pela edição número 61 da Revista *Organon: Literatura e outras Linguagens* (UFRGS, 2016, em parceria com Elizamary Becker e Maria Salete Borba), *Fragmentum*, 49: O literário e suas políticas (UFSC: 2017, em parceria com Anselmo Alós) e *Conexão Letras*, 20: Poéticas do presente: escritura, política, imagem (UFRGS, 2018, em parceria com Débora Cota e Nilcéia Valdati). Investiga os trânsitos entre a literatura e as outras artes, a poesia contemporânea, a teoria da literatura e as poéticas do presente.

Este livro foi editorado com as fontes  
Minion Pro e Roboto. Publicado *on-line*  
em: <[editora.ufsc.br/estante-aberta](http://editora.ufsc.br/estante-aberta)>.

O objetivo desta edição crítica é dar visibilidade a um dos aspectos mais singulares da carreira do escritor Valêncio Xavier, a sua produção sobre o cinema. Ele escreveu uma série de 127 comentários sobre filmes, documentários, livros e personalidades em homenagem aos 100 anos do cinema, comemorados em 1995. A série, à qual o autor deu o título de *100 anos em 100 filmes*, foi publicada no jornal *Gazeta do Povo*, de Curitiba, no período de 24 de agosto a 21 de dezembro de 1995. Além disso, neste livro foram acrescentados textos de oito pesquisadores que analisam os escritos valencianos, trazendo novos olhares sobre a série e, conseqüentemente, sobre o cinema.

