

AS CRIAÇÕES NARRATIVAS DE VALÊNCIO XAVIER

Regina Célia da Cruz¹

Resumo: Valêncio Xavier (1933-2008) – que também escreveu sobre o cinema paranaense – apresenta produção cinematográfica nas décadas de 1970, 80 e 90. Neste recorte buscamos relacionar sua obra e seu discurso com a Teoria dos Cineastas e investigar o filme *Os onze de Curitiba: todos nós* (1995), que traz alguns elementos para esse diálogo. Através de sua narrativa, o cineasta incorpora imagens, sons, cenário e a lembrança aos depoimentos, utilizando-se da montagem para construir um discurso coletivo do que foi vivido por professores presos durante uma semana numa delegacia da Polícia Federal, sob a acusação de que estariam ensinando marxismo para crianças de um a seis anos. Essa tensão se mostra na concepção de um filme que humaniza seus protagonistas, resgatando o vivido através de relatos que, distanciados quase vinte anos dos fatos, produzem certa ironia, trazendo densidade e poesia para a tela. Utilizamos o aporte teórico da Teoria dos Cineastas proposta pelos autores Manuela Penafria, Eduardo Baggio e André Graça, e da Teoria Contemporânea do Cinema de Fernão Ramos, entre outros.

Palavras-chave: Valêncio Xavier; teoria dos cineastas; *Os onze de Curitiba: todos nós*.

Contacto: receliac@hotmail.com

... não escolho os temas, eles é que me escolhem ... minha
única obsessão é o amor.

Valêncio Xavier (*apud* Kubota 2012, 90)

Introdução

A produção de Valêncio Xavier Niculitcheff (1933-2008) percorre as artes visuais, a comunicação e a literatura. A atuação de Xavier em vários campos da comunicação e entre as artes mostra, em sua obra literária e cinematográfica, uma narrativa multifacetada. Xavier foi escritor, jornalista, pesquisador de cinema, cineasta, fotógrafo, cenógrafo, artista gráfico, assistente de direção artística, produtor, roteirista, diretor de novelas e de curtas-metragens em vídeo e na televisão.

Passando pelo desenho e pela fotografia, também atuou como repórter policial, dedicando-se à investigação de histórias contadas pelas pessoas e seus diversos pontos de vista. Na televisão produziu novelas e filmes com esse olhar e ouvidos atentos para os acontecimentos, como revela em entrevista gravada divulgando o projeto

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná – UTP.

CineAmericanidad, cujo subtítulo foi *O cinema como imagem da América Latina* (Xavier 1991).²

Sua experiência no cinema teve grande aproximação com o Movimento Cineclubista, que viveu seu melhor momento entre o final da década de 1960 e os anos 80 (Figueiredo 2004). Nessa época esteve em contato com muitos cineclubistas pelo território nacional. Vivenciando períodos de repressão política numa cidade onde as manifestações aconteciam em pequenos grupos, o cinema alimentava o debate e mostrava possibilidades de expansão em Curitiba.

Nesse contexto, Xavier dedica-se à fundação da Cinemateca do Museu Guido Viaro (1975) – hoje Cinemateca de Curitiba – e preocupa-se com a formação de novos profissionais, oferecendo cursos teórico-práticos livres e gratuitos. Foi dessas primeiras turmas que surgiu um grupo de cineastas paranaenses, chamados por alguns deles de Geração 1980, que produziram filmes em película apoiados pela estrutura da Cinemateca. A iniciativa de Xavier viabilizou debates, cursos e palestras com pesquisadores de cinema como Jean-Claude Bernardet e cineastas hoje reconhecidos, como Eduardo Coutinho, Ozualdo Candeias e Silvio Tendler.

A Cinemateca do Museu Guido Viaro protagonizou diversos projetos de incentivo à exibição de filmes inéditos na cidade em mostras como a Semana do Cinema Brasileiro, em 1977. Para a comemoração do segundo ano de sua fundação, trouxe filmes clássicos e nacionais do acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A criação da Cinemateca foi um marco para o debate e acesso aos filmes nacionais e clássicos de diversos países, despertando interesse e construindo novos olhares para a produção local.

Entre os anos de 1975 e 1995, Xavier produziu filmes apoiado pelas equipes que acompanhavam as ações da Cinemateca, bastante aquecidas pelo debate sobre cinema e pela oportunidade de “aprender” juntas a fazer cinema.

Sua filmografia inclui *A visita do velho senhor*, 1975, realização com o cineasta brasileiro Ozualdo Candeias; *O monge da Lapa*, 1979, um filme feito para a televisão; *Caro signore Fellini (Carta a Fellini)*, 1979, vencedor do prêmio de Melhor Filme de Ficção na IX Jornada Nacional de Curta-Metragem em 1980; *O corvo*, 1983, uma adaptação do poema de Edgar Allan Poe; *Pão negro: um episódio da Colônia Cecília*, 1994, que atualiza a versão do filme *La Cecilia*, de Jean-Louis Comolli, 1975, sobre o

² Projeto desenvolvido pela Cinemateca do Museu Guido Viaro sob a coordenação de Xavier. Buscava promover uma reflexão sobre a trajetória do homem latino-americano e sua história, através do cinema, e resultou numa coleção de cadernos e vídeos entre os anos 1991 e 1992.

experimento da “comuna anarquista” no Estado do Paraná entre 1890 e 1894. Seu último filme concluído, *Os onze de Curitiba: todos nós*, 1995, classificado como “documentário de média metragem”, recebeu o prêmio Jangada, oferecido pelo OCIC – Office Catholique International du Cinéma, na XXII Jornada Internacional de Cinema da Bahia, no mesmo ano.

Durante esse período, Xavier produziu e publicou textos sobre a história do cinema paranaense, em revistas e jornais locais, como uma série chamada *100 anos em 100 filmes*, pelo jornal *Gazeta do Povo*, entre 24 de agosto e 21 de dezembro de 1995 (Borba 2015). Aqui relacionou a história do cinema no país com a da televisão, que, na época, colocava a proposta de divulgação de acontecimentos nacionais através de documentários tais como os do projeto Globo Repórter.³

Xavier concedeu entrevistas gravadas em vídeo e divulgadas em programas de televisão, bem como entrevistas para pesquisadores, nas quais oferece seus conhecimentos sobre cinema, faz análises de filmes e fala de sua produção.

Valêncio Xavier e a teoria dos cineastas

Nas “narrativas” de Xavier, que vêm desses lugares e traduzem, aparentemente, um desejo pelo que se vê e como se vê, aparece em uma de suas declarações em entrevista para Marília Kubota:

“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 *apud* Kubota 2012, 91)

Sua poética aparece ao tratar de um assunto tão denso como uma “teoria” e revela o “processo criativo do cineasta” (Graça, Baggio, Penafria 2015, 29), por nos falar de um olhar que valoriza as histórias e se preocupa com o jeito como cada pessoa vê e conta o que vê.

³ Constituído basicamente de externas com narração em *off* do apresentador, o programa semanal, que produzia cinedocumentários, teve início no ano de 1973.

Pensando a Teoria dos Cineastas como um deslocamento do “epicentro da investigação de uma teoria abstrata para a construção de uma teoria em torno de quem está por dentro e produz cinema” (Graça, Baggio, Penafria 2015, 29), encontramos em Xavier aspectos que podem nos apontar caminhos para construir em sua trajetória algo mais que a defesa do cinema ou a produção de filmes: *teorias do cinema*.

Nosso trabalho, realizado com a “garimpagem” de recortes de jornais, filmes em VHS e sua conversão para DVD, além de entrevistas, visa conhecer as possibilidades e dificuldades de produzir cinema durante os vinte anos em que Xavier esteve ativo na produção do cinema local. Seu discurso e sua obra revelam um material denso e intenso para a investigação. Realizaremos a pesquisa pelos caminhos metodológicos de buscar a relação do cineasta com o cinema, outros cineastas, as equipes, os espectadores e a teoria (Graça, Baggio, Penafria 2015).

Para este artigo, trazemos como recorte uma das obras de Xavier, um documentário chamado *Os onze de Curitiba: todos nós* (1995), em que assina roteiro, direção e montagem. Episódio polêmico que aconteceu durante a ditadura militar, mais precisamente em março de 1978, a história contada é sobre a prisão de onze professores (seis homens e cinco mulheres) de uma escola infantil, que ficaram incomunicáveis durante uma semana na sede da Polícia Federal em Curitiba. Dezesete anos mais tarde, o cineasta dá voz aos professores, que recuperam a memória do acontecimento. Cada um deles será apresentado somente no final do filme, quando sua imagem aparecerá e, em legenda, seu nome e sua formação acadêmica.

Xavier é reconhecido por pesquisadores de cinema, tais como o também cineasta Fernando Severo, como “experimental e arrojado”, tanto no estilo como nos temas tratados em suas produções no campo da comunicação (Severo *apud* Carminatti 2011). Escolhe então, de maneira respeitosa, trazer para a cena esse episódio que não teve a devida apuração de fatos e abusos por parte de autoridades constituídas. Sequer houve esclarecimentos com repercussão na *mídia* para resgatar os acontecimentos.

Severo, entrevistado por Beto Carminatti, resume a história do filme de Xavier e traça um paralelo com o trabalho de Eduardo Coutinho:

“(...) criancinhas, segundo a visão da ditadura militar, estavam sendo doutrinadas na doutrina marxista/leninista. Porque é um documentário todo de entrevistas, todo armado ficcionalmente através da entrevista. Então você tem uma história que se desenrola diante dos teus olhos através dos depoimentos. Uma coisa que o

Coutinho ia fazer mais tarde, todo mundo considera genial (e é mesmo!), mas que você já encontra embriões desse trabalho no Valêncio.” (Severo *apud* Carminatti 2011)

Severo lembra ainda que o Brasil, na época, estava sob uma ditadura militar, um período de forte repressão, não só política, mas também de costumes. Nesse período se passava uma imagem pasteurizada da população brasileira: “Então ele [Xavier] mostrava as pessoas com grande sentido de afeto por elas. Nunca mostrava para ridicularizar, pra dizer que era feio, que era vergonhoso” (Severo *apud* Carminatti 2011).

A montagem, na cinematografia de Xavier, revela um posicionamento ideológico de respeito ao conteúdo da fala, fazendo conexões entre as imagens, a fala e os efeitos sonoros. Conta a história produzindo aproximações sensoriais com o momento vivido pelos entrevistados.

A contribuição teórica de Fernão Ramos remete a “um eixo estrutural” necessário:

“O talento do montador está em estabelecer essa redução (número imenso de horas de filmagem é afunilado pela montagem para a constituição de uma narrativa) realçando personagens e ações congruentes, sem deixar que a bússola perca o norte da intensidade da tomada. Esse é um eixo estrutural em torno do qual os documentários se alinham, em maior ou menor proximidade.” (Ramos 2005, 193)

O documentário apresenta os professores como testemunhas e vítimas de um crime contra sua liberdade e direito de defesa; porém, não há vitimização nem apelo à penalização. Revela fatos violentos e intensos para aqueles que vivenciaram essas experiências – embaraçosas e ao mesmo tempo hilárias –, que são contadas com sutil ironia através das entrevistas, num episódio descrito como “sem sentido” por aqueles que foram submetidos a violações e abusos (Xavier 1995).

O filme *Os onze de Curitiba*

O filme começa com a tela escura. Ouve-se o som de uma freada e em seguida uma colisão automobilística. Reinoldo é a primeira pessoa a contar sua história sobre o ocorrido. Revela que “lembra pouco” tanto da época como do fato, devido a sequelas causadas por um acidente sofrido por ele “há três anos atrás” (Xavier 1995).

As primeiras imagens, desfocadas, vão se tornando mais estáveis e se definindo à medida que o episódio do acidente é contado, vindo “à tona”.

Chama atenção o cenário – salas pouco iluminadas, sem mobília –, que se assemelha a uma prisão e ao local da situação vivida pelos professores, para falar de um assunto nada confortável. Teto baixo, paredes brancas com a pintura muito manchada, piso também manchado. Um lugar pouco acolhedor. Em uma das cenas, a câmera está do lado de fora da casa e a entrevista se dá com o “preso” atrás de uma janela basculante, sem vidros, onde há duas barras de ferro cruzadas na vertical, lembrando a imagem de grades carcerárias (Imagem 1).



Imagem 1 – Valêncio Xavier, *Os onze de Curitiba: todos nós*, 1995

O som e a trilha sonora mudam em cada uma das falas, remetendo, quase sempre, à violência policial. São ouvidos, junto às falas, sons de tiroteio, rajada de metralhadora, marcha de soldados, cliques de uma máquina fotográfica, pingos de uma torneira em uma pia, batida de badaladas de um relógio antigo, além de toques frenéticos em uma máquina de escrever (como se se colhessem depoimentos em uma delegacia de polícia) e a sirene “aberta” de carros de polícia. Quando há música, ela sugere suspense e tensão ou, ainda, a tranquilidade de um relato que se refere às crianças, que ficaram em casa.

Seguindo o filme, cada pessoa conta em detalhes como foi abordada, no dia de sua prisão, de maneira autoritária – muitos em casa – pelos policiais.

A invasão das casas é colocada nas falas – cada um à sua maneira declara sua indignação pelo desrespeito e pela humilhação que sofreu na ocasião. Alguns trazem uma descrição detalhada sobre o que vestiam, que horas eram, com quem estavam, a brutalidade com que foram abordados, o medo que sentiram, a preocupação com a possibilidade de morte e as ameaças veladas, sugeridas pelos detentores. Nesse momento, as imagens mostram uma sombra na parede (Imagem 2).



Imagem 2 – Valêncio Xavier, *Os onze de Curitiba: todos nós*, 1995

Um fato marcante para eles foi a situação em que a luz não era apagada durante a noite e tinham que dormir com a luz acesa. Aqui também a montagem se detém cuidadosamente nas imagens de um lustre colado ao teto com uma luz muito forte.

Sobre essa luz temos a contribuição teórica de Marcel Martin quando afirma que a “utilização brutal da luz contribui fortemente para criar a impressão de peso sufocante” (2003, 59). Em compensação, o ângulo da câmera (tomada)⁴ está em *contra-plongée*,⁵ o que “faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos” (Martin 2003, 41).

⁴ A tomada é a circunstância de mundo a partir da qual, e no transcorrer da qual, a imagem da câmera é constituída para/pelo espectador pelo/para o sujeito que sustenta a câmera. Parcela significativa das imagens documentárias tem sua origem em situações de mundo onde existe uma homogeneidade espacial (e circunstancial) entre o campo da imagem e a circunstância que a circunda (Ramos 2005, 159-160).

⁵ O tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar (Martin 2003, 41).

A combinação de imagem, da luz e da fala nos remete a múltiplas mensagens que essa cena traduz. A situação de interrogatório não é mostrada, mas insinuada, ao mesmo tempo em que se relata uma condição de submissão à situação, porém de autoridade na fala.

Em algumas entrevistas eles ficam de costas para a câmera, sentados em um banco pequeno, e os relatos são de que os agentes da polícia não sabiam muito bem o que estavam procurando e o que queriam saber.

As vozes se fundem entre uma entrevista e outra, o que sugere uma voz “coletiva”, presente também no subtítulo do documentário: *todos nós*.

Lígia, uma das entrevistadas, ao falar das ameaças sofridas e da grande tensão, segurando fotos em que aparece grávida e com os seios à mostra, comenta: “Os métodos do Fleury eram realmente violentos, né? Ameaça de tortura!” (Xavier 1995).⁶

Em seu relato, Reinoldo confirmou a tortura física praticada contra alguns dos presos. A tortura psicológica se dava na maneira de interrogar, que naquela situação tornava as respostas “suspeitas”, gerando um “sentimento de culpa” (Xavier 1995). Detalhes como os banheiros das celas são citados pelos professores, que fazem comparações e mencionam seu constrangimento. Nas falas descontraídas, às vezes os fatos são descritos de modo divertido pelos entrevistados. Contar a história vivida anos antes produz um distanciamento temporal.

Durante o documentário são descritos momentos de solidariedade entre os presos, uma sensação de alívio ao voltar para a cela depois do interrogatório e ao ver os seus amigos. Todos eram amigos ali. Conversavam, mesmo em celas separadas.

Reinoldo revela que conseguiu “roubar” uma caneta e papel (Xavier 1995). Pensando no que faria com aquilo, decidiu confeccionar um baralho para que pudessem jogar e passar o tempo.

Nos momentos em que havia muita tensão pela falta de comunicação externa e pela preocupação com o destino de cada um, Lígia cantava na cela, acalmando os outros. Paulo conta que em um desses momentos, prestando atenção, notou que ela estava cantando a música *Juca*, do compositor Chico Buarque de Holanda:

“Juca ficou desapontado, declarou ao delegado que não sabe se amor é crime ou samba é pecado. Em legítima defesa batucou

⁶ Fleury era um Delegado da Polícia Federal muito conhecido na época por seus métodos violentos contra detentos.

assim na mesa...O delegado é bamba na delegacia, mas nunca fez samba nunca viu Maria.” (Buarque de Holanda *apud* Xavier 1995)

A sutil ironia na letra da música produz uma leveza no relato daquela situação inusitada. A canção conta a história de Juca – um sambista que é preso por cantar e dançar debaixo da janela de sua amada, Maria.

Mesclando-se a esses momentos descontraídos, há uma preocupação com as pessoas que estão fora: os familiares, especialmente as crianças, que estavam presentes quando da prisão e que naquele momento tentavam obter informações sobre seus pais e mães. Como lidariam com isso quando saíssem? Qual seria a repercussão do episódio em sua vida e na de suas famílias?

Falando sobre sua libertação, relatam que passaram por momentos de angústia pela demora e falta de informações.

Considerações finais

A montagem contribui para a realização de um filme que nos coloca questões e momentos políticos importantes para a história do país. Entendemos que *Os onze de Curitiba: todos nós*, com locação única e uma descrição rica de detalhes, aproximou os entrevistados dos lugares onde eles estiveram. A construção do vídeo pensou a recepção, uma vez que a distância dos fatos tornou os relatos descontraídos e reveladores.

A coerência das falas – cada uma a seu tempo – mostra um olhar coletivo dos fatos no episódio/evento. Em 1995, afastadas do fantasma da ditadura, as pessoas envolvidas tinham mais tranquilidade para se expressar e a produção do filme ganhava também apoiadores para tratar desse tema, que na época teve repercussão internacional.

Lembramos aqui que a história se passa em ambiente culturalmente conservador e que o desafio de realizar a custos mínimos e de expor o episódio foi enfrentado coletivamente, pois, além dos(as) professores(as) envolvidos(as), há uma relação de apoiadores através da Lei de Incentivo à Cultura. Uma das maneiras de Xavier fazer os seus filmes vem desse lugar de produzir coletivos. Considera-se que a equipe de produção foi fundamental para a construção do cenário, do som, da iluminação, da locação, etc.

A intimidade que se constrói durante as narrativas faz com que o espectador vá se aproximando de cada entrevistado e se identificando com a situação, uma vez que

as falas remetem ao cotidiano. A humanização dos entrevistados vai ganhando espaço com o cuidado de não provocar um sentimento de piedade, apesar das condições de humilhação e constrangimento a que foram expostos.

Após tanto desrespeito, cada um fala tranquilamente das dificuldades, na confiança de que seu depoimento seria tratado com consideração. Por outro lado, todos revelam preocupação com os filhos: como contariam isso para eles, se a prisão é, simbolicamente, lugar de “gente perigosa”? Dezesete anos depois, o episódio, que se passa durante uma semana, ganha força num filme documentário que utiliza da montagem para traduzir a experiência de cada entrevistado.

BIBLIOGRAFIA

- Borba, Maria Salete. 2015. "100 anos em 100 filmes: As história(s) do cinema de Valêncio Xavier". In: Anais eletrônicos do Congresso Internacional Abralic 14. Belém: UFPA, 1-9. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456106430.pdf. Acesso em: 10 de outubro de 2017.
- Buzzar, Rita *et al.* 2013. “S.O.S. da jornada internacional de cinema da Bahia”. Disponível em: <http://cadernodecinema.com.br/blog/vamos-salvar-a-jornada-da-bahia/>. Acesso em: 2 de março de 2017.
- Figueiredo, Hermano. 2004. “O movimento cineclubista brasileiro”. Disponível em: <http://www.culturadigital.br/cineclubes/cineclube/rtigos/o-movimento-cineclubista-brasileiro/>. Acesso em: 17 de junho de 2017.
- Graça, André Rui; Baggio, Eduardo Túlio; Penafria, Manuela. 2015. “Teoria dos cineastas – Uma abordagem para a teoria do cinema”. *Revista Científica/FAP*, vol. 12, 19-32.
- Kubota, Marília. 2012. *As narrativas "japonesas" de Valêncio Xavier*. Curitiba, Brasil: Universidade Federal do Paraná.
- Martin, Marcel. 2003. *A linguagem cinematográfica*. Trad. P. Neves. São Paulo: Brasiliense.
- Ramos, Fernão Pessoa. 2005. "A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa". In: *Teoria do cinema contemporâneo: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora SENAC, 159-226.
- Rupp, Isadora Raquel. S.d. “Geração 1980 – Os percalços do cinema paranaense no governo Collor”. Disponível em: <http://www.cpcb.org.br/artigos/geracao-1980-os-percalcos-do-cinema-paranaense-no-governo-collor/>. Acesso em: 2 de março de 2017.
- Xavier, Ismail. 1977. “Do naturalismo ao realismo crítico”. In: *O discurso cinematográfico: Opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 31-53.

FILMOGRAFIA

- Carminatti, Beto. 2011. *As muitas vidas de Valêncio Xavier*. Fundação Cultural de Curitiba. DVD.

- Xavier, Valêncio. 1979. *Caro signore Fellini (Carta a Fellini)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v4DiId9CVhI>. Acesso em: 2 de março de 2017.
- Comolli, Jean-Louis. 1975. *La Cecilia*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p9eMDL45T2Y>. Acesso em: 2 de março de 2017.
- Xavier, Valêncio. 1991. *CineAmericanidad. O cinema como imagem da América Latina*. Cinemateca do Museu Guido Viaro – Fundação Cultural de Curitiba. DVD.
- Xavier, Valêncio. 1995. *Os onze de Curitiba: todos nós*. Imaginarte Produções. Alma Sintética – Companhia de Arte. Kinoglas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XYfpfWz3Jog>. Acesso em: jan./fev. de 2016.