

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTÚDOS LITERÁRIOS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E OUTRAS LINGUAGENS**

A literatura de Valêncio Xavier encontra o *outro*: os espaços do estrangeiro e o trânsito entre as linguagens

**Curitiba
2011**

Joana Pagliosa Corona

A literatura de Valêncio Xavier encontra o *outro*: os espaços do estrangeiro e o trânsito entre as linguagens

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Estudos Literários, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Orientadora: Prof. Dra. Marta Morais da Costa.

**UFPR/Curitiba
2011**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

DECLARAÇÃO

Declaro que JOANA PAGLIOSA CORONA teve sua dissertação de mestrado intitulada "A LITERATURA DE VALÊNCIO XAVIER ENCONTRA O OUTRO: OS ESPAÇOS DO ESTRANGEIRO E O TRÂNSITO ENTRE AS LINGUAGENS" aprovada pela Banca Examinadora composta pelos professores doutores MARTA MORAIS DA COSTA, MANOEL RICARDO DE LIMA e ISABEL CRISTINA JASINSKI, dispondo de 60 (sessenta) dias, a contar da sessão pública de defesa, ocorrida em data de hoje, para entregar para entregar 02 (dois) exemplares impressos e 02 (duas) cópias digitais em PDF da versão definitiva de seu trabalho, com o aval da professora orientadora (Res. 65/09-CEPE, Art. 67), ocasião em que receberá cópia da Ata de Defesa assinada pela Banca Examinadora.

Por ser verdade, firmo a presente.

Curitiba, 13 de maio de 2011

Prof.ª Dr.ª Teresa Cristina Wachowicz
Vice-Coordenadora

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	iii
RESUMO	v
ABSTRACT	vi
INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 - A narrativa ficcional contemporânea e a narrativa de Valêncio Xavier	17
1.1 Pós-modernismo - um conceito histórico-político	17
1.2 O neobarroco e suas extensões na América Latina	20
1.3 A prosa brasileira atual: redução e fragmentação	25
1.4 O aspecto memorialista da narrativa de Valêncio Xavier	29
1.5 Uma escrita sem lugar - a noção de estrangeiro em relação à narrativa	31
1.5.1. Literatura e mídia	33
CAPÍTULO 2 - A narrativa estrangeira, o espaço físico e a personagem da prostituta	36
2.1 O espaço físico em <i>O mistério da prostituta japonesa</i> e <i>O minotauro</i> - o espaço como <i>outro</i>	36
2.1.1 Espaço do hotel e espaço de negociação - terminologias: espaço, lugar e não lugar	37
2.1.2 O espaço como <i>zona moral</i> e <i>paisagem vernacular</i>	40
2.1.3 Espaço de resistência	43
2.2 A descrição densa e a fragmentação no espaço da narrativa ...	44
2.3 A personagem da prostituta em <i>O mistério da prostituta japonesa</i> e <i>O minotauro</i> - o outro como estrangeiro de si	47
2.3.1 A prostituta japonesa e o mistério	47
2.3.2 <i>O minotauro</i>	50
2.3.3 Construção masculina da personagem da prostituta ...	51
CAPÍTULO 3 - Os processos de subjetivação e o narrador enquanto estrangeiro	54
3.1 O narrador em Valêncio Xavier	54
2.1.1 O narrador em <i>O minotauro</i>	58
3.2 Breve reflexão sobre o sujeito pós-moderno na ficção brasileira contemporânea	63
3.3 Outros olhares sobre a desconstrução do sujeito	66
3.4 A realidade e sua sombra – mistério e labirinto	68
3.5 Noite e dia - abertura à percepção do escuro	76
3.6 <i>O minotauro</i> e a condição de estrangeiro do narrador	79
2.6.1 O anonimato urbano	82

CAPÍTULO 4 - A imagem na narrativa de Valêncio Xavier	85
4.1 O hibridismo textual e o trânsito fluido entre as linguagens	85
3.1.1 Hiper e intertexto - Baudrillard e Barthes	86
4.2 Colagem e montagem - o futurismo e os conceitos em discussão	90
4.3 A montagem - Eisenstein e o cinema	96
4.3.1 As montagens de Valêncio Xavier	99
4.4 Literatura e técnica cultural no Brasil	101
4.5 A apropriação e a presença de linguagens visuais na narrativa de Valêncio Xavier	104
4.5.1 O cinema	104
4.5.2 A fotografia	112
4.5.3 Publicidade, desenho e gravura	121
4.6 As imagens em <i>O Minotauro</i>	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS	142

Agradecimentos

Gostaria de começar os agradecimentos pelo intangível. A dissertação, e no momento que antecede à impressão se percebe melhor, é interminável, porque é um processo em que se precisa recortar o objeto de estudo para tangenciar e viabilizar, mas que como pesquisa e possibilidade de leitura e escrita é imensurável, pode seguir e se expandir. Então, agradeço por esta descoberta especial que a pesquisa oferece como experiência. E por todo o aprendizado que não está escrito nesta dissertação, o que ela silencia, margeando.

Agradeço a todas as pessoas que foram indispensáveis e estiveram presentes com ajuda intelectual, sugestões, conversas, indicações de leitura, amor, apoio e incentivo. Por todas as formas de companheirismo que tive nestes anos de mestrado:

À orientadora Professora Doutora Marta Morais da Costa, pela dedicação ao ler diversas vezes o texto e sempre rigorosamente fazer anotações, correções e críticas que me ajudaram a crescer na pesquisa literária e na escrita. Aos meus pais, Luiz Corona e Hieda Pagliosa Corona, pelo amor e apoio que sempre me deram e especialmente ao incentivo à pesquisa e ao valor que ambos dão à educação, minha mãe com experiência como professora universitária e pesquisadora doutora. A Cleverson Luiz Salvaro, que durante esses anos esteve comigo e com muito amor e cumplicidade compartilhamos nossas vidas por completo, inclusive a experiência do mestrado para ambos. A toda a família: irmãos, cunhadas, sobrinhos(as), que alegam minha vida, e de quem sempre sinto saudades.

Agradeço também à amiga e Professora Doutora Isabel Jasinski, que fez uma co-orientação informal, me indicou caminhos e me deu suporte teórico. À amiga e Professora Doutora Rosane Kaminski, pelas sugestões teóricas, conversas, cafés e trocas. A Ricardo Corona, pelo companheirismo e trocas durante este tempo em que fizemos o mestrado juntos.

Aos meus amigos e amigas, a quem agradecerei no plural, pois muitos estiveram ao meu lado em momentos específicos, dando carinho, apoio, sugestões, enfim, tudo que cabe numa amizade. Sintam-se todos agradecidos

e abraçados. Citarei alguns nomes de amigos(as) que ajudaram um pouco mais pontualmente, emprestando e indicando livros e conversando sobre a dissertação: Dayana Zbezinski, Sabrina Lopes, Ingrid Pavezi, Simara Ramos, Eliana Borges, Deborah Bruel, Paulo Sandrini, Emerson Pereti, Simone Petry e todos os outros que seguramente estou esquecendo e que não cabem nesta página.

Agradeço, ainda, às professoras que compuseram a banca de qualificação desta dissertação, a Professora Doutora Isabel Jasinski, e a Professora Doutora Marilene Weinhart, a quem estendo um agradecimento carinhoso e reconhecido pela imensa contribuição com críticas, sugestões e pontuações importantes.

RESUMO

A dissertação tem como objeto de análise a obra literária de Valêncio Xavier, sua produção publicada em livro, de uma forma geral, com relações e investigações de parte da obra como um todo, e de forma específica de *O minotauro*, obra que costura a narrativa dos quatro capítulos.

A categoria que está presente em todos os capítulos, porque constitui o foco principal da pesquisa, é a categoria de estrangeiro. Ela é percebida de diferentes formas e se define sempre na relação, em cada situação específica. Assim, o espaço físico (hotel) e a personagem da prostituta são estrangeiros em relação ao narrador; o narrador é estrangeiro em relação a ele mesmo e ao leitor; e há, ainda, a manifestação do estrangeiro na linguagem, no sentido de habitar a fronteira entre as linguagens visuais (que são diversas) e verbal/literária.

Outra categoria presente na dissertação é a de espaço, aliada à de estrangeiro mas independente. É ela que pontua a amplitude que a concepção de espaço permite. Por um lado, sua abstração, sendo que as quatro formas de espaço analisadas na pesquisa e que estruturam os quatro capítulos são: o espaço da narrativa, o espaço do outro, o espaço subjetivo e o espaço de linguagem. E, por outro, em seu sentido mais estrito, diz respeito ao espaço físico, o espaço do hotel em *O minotauro* e *O mistério da prostituta japonesa*.

Os quatro capítulos se desenvolvem, então, da seguinte maneira: o primeiro, com uma fundamentação teórica que orienta os conceitos de pós-modernismo e neobarroco, e que segue propondo hipótese de análise da narrativa de Valêncio Xavier; o segundo analisa o espaço do outro - o espaço físico e a personagem da prostituta; o terceiro, o espaço subjetivo - a análise do narrador em *O minotauro* (1986) e *O mistério da prostituta japonesa* (1986); e o quarto analisa o espaço da linguagem e as relações entre as linguagens visuais e verbal pela perspectiva da montagem e da colagem, bem como análise dos usos de imagens nas obras (cinema, fotografia, desenho, gravura e publicidade) e, por fim, da imagem na obra *O minotauro*.

ABSTRACT

The thesis is to analyze the literary work of Valêncio Xavier, published in book production, more generally, with relations and research work as part of a whole, and specifically of *O minotauro*, a work that weaves the four chapters.

The category also present in every chapter, because it constitutes the main focus as research is the category of foreigner. The foreigner is perceived in different ways and it always sets the relationship in each particular situation. Thus, the physical space (hotel) and the character of the prostitute are foreigner in relation to the narrator; the narrator is a foreigner in relation of yourself and the reader; also the space of language as a foreigner in the sense of inhabiting the border between the visual languages (which are several) and verbal / literary.

Another category which, allied to a foreigner, is present in the dissertation is space. The category relates to space alien, but it is independent, it is that punctuates the vastness of space that the design allows. For a side, the abstraction, that the four forms of space research and analyzed in organizing and structures the four chapters: the narrative space, the space of another, a subjective space and the space of language. For other side, in strict sense, say respect to the physical space, the hotel in *O minotauro* and *O mistério da prostituta japonesa*.

Finally, then, the four chapters are developed as follows: first, with a theoretical framework that guides the concepts of postmodernism and neo-baroque, and following analysis of the proposed hypothesis narrative Valêncio Xavier, the second addresses space the other - the physical space and the character of the prostitute, the third space - subjective analysis of the narrator in *O minotauro* (1986) and *O mistério da prostituta japonesa* (1986), and the fourth analyzes the space of language and the relations between verbal and visual languages by the prospect of assembling and gluing, as well as analysis of the uses of images in the works (cinema, photography, drawings, prints and advertising) and, finally, the image on the book *O minotauro*.

INTRODUÇÃO

A produção artística de Valêncio Xavier é extensa e heterogênea, se estende a campos artísticos diferentes já que ele foi um grande produtor e criador, habilidoso com diversas técnicas e recursos gerando resultados específicos em cada caso: literatura, cinema, fotografia, desenho, gravura, jornalismo. Manteve durante anos colunas em jornais, nas quais publicou uma grande quantidade de artigos, inclusive assinando algumas delas com um heterônimo, que vão desde crônicas, reportagens, contos, montagem com imagens e texto ficcional, bem como um quadro engraçado de sátiras. Valêncio Xavier é um artista no mínimo habilidoso e versátil, mas muito mais que isso, é um artista rizomático, que se ramifica através de formalizações diferentes. Ele foi um grande cineasta, fundador da Cinemateca Guido Viaro, em Curitiba, da Fundação Cultural de Curitiba, onde existe um acervo com uma extensão grande de rolo de filmes de sua autoria. Ele fez filmes de ficção, curtas e longas metragem, como os de ficção *Caro signore Fellini* e *Libertad Lamarque*, e o documentário *Pão negro, um episódio da Colônia Cecília*.

A literatura talvez seja o espaço no qual ele mais consiga reunir todas essas linguagens com as quais trabalhou e produziu ao longo de sua vida. Valêncio Xavier foi também diretor de TV, roteirista e desenhista, e a presença do cinema em seus livros, seja pelo recurso da montagem, seja pela colagem das imagens, dos *frames*, reflete o cinéfilo que foi. Ele manteve durante sua vida uma boa coleção de filmes (em VHS) que depois formaram o acervo da Cinemateca¹. A importância de sua obra literária, neste sentido, se amplia e acaba por agregar as demais linguagens, pelo grau de impregnação que esses

¹ Há pouco tempo conheci Luci Pasonatto Xavier e fui à sua casa, acompanhada de Ricardo Corona e Eliana Borges. Ela nos recebeu simpaticamente na casa onde Valêncio Xavier viveu com ela e os dois filhos durante anos, até sua morte. Visitamos a biblioteca e o acervo particular de Valêncio Xavier, na edícula, onde ele também hospedava muitos amigos, segundo conta Luci. Como organizamos um encontro literário chamado ZOONA literária, com curadoria minha e de Claudio Daniel e produzido pela Medusa, que homenageou Valêncio Xavier e Wilson Bueno, em que também houve uma exposição documental, as famílias dos escritores emprestaram-nos objetos, manuscritos, cartas, fotos, entre outros materiais, como no caso de Valêncio Xavier, os desenhos e os brinquedos antigos de sua coleção.

percursos e experiências geram na obra literária dele. Pois nos livros tudo se mistura, não há delimitação de um espaço da página para o texto e outro espaço para a imagem, exceto em *O minotauro*, em que exatamente a parte superior da página é preta com as imagens gráficas em branco. Altera-se a natureza originária das imagens quando são apropriadas por Valêncio Xavier em sua obra ficcional - natureza antes de registro, memória, jornalística, ficcional, artística, publicitária, gráfica, etc.

O que me motivou a pesquisar o trabalho de Valêncio Xavier foi o fato de eu circular pelas áreas da literatura e das artes visuais por meio da produção poética e da pesquisa teórica, simultaneamente, associado ao interesse sempre crescente na produção literária de Valêncio Xavier, da qual já era leitora e admiradora. A quantidade e a riqueza das imagens e das relações entre elas nos livros de Valêncio Xavier interessa-me pela urgência, atualização e propriedade ao fazer isso, ou seja, pela transgressão de linguagem e formalização dela no espaço da página - não o texto-imagem e gráfico dos poetas concretos; ou mesmo quando trabalha com a imagem gráfica, como em *O minotauro*, é de outra forma, a partir de outra "desordem" e outra operação, que é a operação da montagem. Em *O menino mentido*, a ideia do narrador como colecionador da infância é por si só geradora de uma espécie de arqueologia e coleção de imagens diferentes e caóticas, já em *RREMEMBRANÇAS DA MENINA DE RUA MORTA NUA*, ao contrário, as imagens são todas relacionadas ao mesmo fato: a morte da menina no trem-fantasma, reunindo notícias jornalísticas sobre o incidente. Em *O mez da gripe*, todas as imagens referem-se ao mesmo fato, a epidemia da gripe espanhola em Curitiba no início do século XX, mas as naturezas das imagens são variadas, de diversas fontes.

A literatura de Valêncio Xavier encontra o *outro*, a terra estrangeira, o espaço estranho. A análise da noção de estrangeiro na obra literária deste autor, concentrando-se em *O minotauro*, será aplicada em três âmbitos diferentes de espaço: o espaço do outro (espaço físico e personagem da prostituta); o espaço de subjetividade; e o espaço de linguagem - colagem e montagem com texto verbal e imagens de várias fontes e linguagens diferentes.

Arthur Rimbaud (1854-1891) escreve "Eu sou um outro" ("*Je suis un autre*"), em referência ao que já havia declarado Gustave Flaubert (1821-1880), em tribunal, em defesa de acusação contra a moral e a honra, contra a obra *Madame Bovary* (1857): "Emma Bovary sou eu" ("*Emma Bovary c'est moi*"). Se Flaubert desconstrói o apego à autoria como relação de fidelidade ou "realidade" com a experiência vivenciada, o faz também quanto à questão de gênero. Ora, ele é não apenas sua própria personagem como é uma personagem feminina, é uma mulher que comete adultério, ou seja, ele transpõe-se à condição moral mais desfavorável na sociedade da época (meados do século XIX). Rimbaud desconstrói o sentimento de autoria, mas também o de sujeito, subjetividade, no sentido individualista da sociedade ocidental capitalista, tanto que no fim de sua vida, ainda jovem, abandona sua carreira literária e foge para viver como contrabandista em um país africano, no deserto. A fuga e o sumiço geram um mistério que é uma forma de ficção, um construído a partir da incógnita em relação à sua morte, já que não se teve mais notícias de sua vida, nem do aparecimento de seu corpo.

"Eu sou um outro" significa um grau de alteridade ideal e, ao mesmo tempo, poeticamente viável. Poética e filosoficamente, e apenas assim, ser este outro não existe necessariamente apenas pelo discurso, mas existe implicitamente, no mínimo, um movimento de percepção da alteridade. Jerome Rothenberg (1931), poeta norte-americano que viveu durante alguns anos entre comunidades indígenas do sul dos EUA, tem uma poesia que transpõe visual, linguística e sonoramente rituais e outras situações culturais dessas comunidades. Ele intitula sua produção poética de etnopoesia.

Jerome Rothenberg conviveu um período com os índios senecas e iniciou um trabalho de tradução da "poesia índia" para o inglês, "Não quero assentar palavras inglesas sobre música índia, mas replicar poema a poema na tentativa de formular uma tradução "total" - não só das palavras, mas de todos os sons conectados ao poema, incluindo, por fim, a própria música" (ROTHEMBERG, 2006, p. 40). A poesia de Jerome Rothenberg, influenciada por essa experiência nos senecas, busca a totalidade de percepção, em seu conjunto sonoro, plástico, verbal, semântico e poético; ele também escreveu na "língua índia".

O "ser o outro", no sentido que ele propõe, implica uma compreensão diferente desse outro, um convívio além do senso comum, além do aspecto mental, mas exige, como no caso de Rothemberg, a experimentação em meio a cantos, gritos, ritmos, sons, palavras e expressões que não se pode incorporar de outra forma que não presencialmente, para que a tradução seja "total" e o seu poema surja desse encontro cultural e linguístico.

Mas esse outro que existe constantemente nas narrativas de Valêncio Xavier, seja na figura do narrador, do personagem ou do próprio espaço físico ficcional, seja ainda referindo-se às imagens, por exemplo, não precisa existir numa relação experimentada pelo escritor com um outro longínquo, ela se dá no próprio texto e seus mecanismos de existência, no campo ficcional, na articulação entre as linguagens (visual e verbal) e a forma de montagem delas, e na subjetividade negada (ou inviolável) do narrador e da personagem. O outro delineado não é de outra sociedade, não é um outro que se torna exótico, é um outro na própria cidade habitada, é próximo e familiar, faz parte do cotidiano, e pode ser inclusive o próprio narrador um estranho em relação a ele mesmo.

A personagem da prostituta talvez seja a figura mais exótica, e a presença de violência, sexo e morte coloca a literatura de Valêncio Xavier em um contexto brasileiro dessa prosa urbana que trabalha com esses aspectos, por exemplo, Rubem Fonseca, João Antônio, Caio Fernando Abreu, mas também os mais contemporâneos, Evandro Affonso Ferreira, Marcelino Freire e Luiz Ruffato. Durante a dissertação, no entanto, trabalha-se também com outras relações da obra de Valêncio Xavier com a produção literária brasileira contemporânea, a partir do recorte dos usos e recursos de linguagem, e características de seu texto em relação a essa literatura recente.

Valêncio Xavier constrói o duplo do sujeito, que se desdobra nesse estrangeiro multifacetado, pois transforma todos e tudo em estrangeiros, portanto estranho e desconhecido, fugidio. Ele cria isso pelos processos de colagem e montagem a partir, muitas vezes, de fatos históricos relatados em jornal, mas que ele se apropria para construir uma polifonia e atribuir novos sentidos a este material, montando-o de outra forma e constituindo outras relações, no campo literário e no jogo entre o verbal e o imagético.

Tal questão nos leva para a noção de *outro*, de estrangeiro, não apenas em relação ao espaço físico-geográfico, mas também ao espaço subjetivo, questionando-se os limites do sujeito, da individualidade tão valorizada no chamado pós-modernismo, herança do iluminismo e da modernidade. Questiona-se também os limites de linguagem e da narrativa, do campo estritamente literário relativizado na narrativa de Valêncio Xavier com o uso das imagens. Assim, a hipótese geral desta pesquisa é a de que o estrangeiro, na obra de Valêncio Xavier, esse outro e sua forma de anonimato se dá em diversos planos espaciais: no espaço físico, no espaço subjetivo e no espaço de linguagem.

O problema central da pesquisa constitui-se em como pensar a noção de estrangeiro nas narrativas de Valêncio Xavier, e os desdobramentos possíveis desta leitura. Defende-se que existe espaço físico construído como estrangeiro, uma personagem da prostituta (em relação ao narrador) estrangeira, um narrador estrangeiro (em relação ao leitor, ao espaço, à prostituta japonesa e a si mesmo), uma narrativa e uma linguagem estrangeiras (no sentido de que não se define um gênero literário específico na narrativa e a linguagem localiza-se no limiar, entre o visual e o verbal-literário).

Esses diferentes espaços estrangeiros são melhor compreendidos ao se explicitar os conceitos de espaço e estrangeiro, fundamentais em toda a análise e que, portanto, perpassam os três capítulos desta dissertação. O conceito de espaço tem duas facetas: é trabalhado em um sentido mais amplo e abstrato, referindo-se ao espaço da narrativa, ao espaço de subjetividade e ao espaço de linguagem; e a outra faceta é o espaço físico propriamente dito, ao qual se recorta o espaço do hotel, nas obras *O minotauro* e *O mistério da prostituta japonesa*, definido como lugar praticado, em relação à personagem da prostituta, e como não lugar, em relação ao narrador - de acordo com Marc Augé. A noção de espaço, então, desdobra-se em definições diferentes, exploradas em suas particularidades e diferenças, de acordo com o sentido a que se refere em cada capítulo. Ou seja, é um conceito que articula espaço físico, espaço do personagem, espaço do narrador/subjetividade, espaço da narrativa, espaço de linguagem.

Em *O espaço literário*, Maurice Blanchot circula entre alguns espaços que ele chama de "espaço da obra", com os espaços da fala, da linguagem, da experiência, da morte, analisando as obras e relações com a escrita de Mallarmé, Kafka e Rilke. Esse é o espaço em que a obra existe por si, sem escritor ou poeta, o espaço no sentido abstrato e poético, e também espaço fenomenológico, baseado na fala e na experiência. Assim seriam os três espaços que se enxerga na obra de Valêncio Xavier, os espaços dentro do espaço da obra. Porque surgem dele e só existem nessa relação com a narrativa, nesta experiência de leitura.

O conceito de estrangeiro, com base em discussão filosófica de Emanuel Lévinas e Jacques Derrida, e no diálogo deste e Anne Dufourmantelle, parte de uma condição relacional, ou seja, define-se propriamente na relação. Relação definida pela hospitalidade que se estabelece entre hospedeiro e estrangeiro, aquele que não pertence ao grupo e a forma a qual é recebido, ou seja, como será reconhecido enquanto outro.

O narrador de *O minotauro* é analisado enquanto estrangeiro, tanto em relação ao espaço físico do hotel de prostituição como à personagem da prostituta e, ainda, como estrangeiro de si, já que não se define sua personalidade ou qualquer outra característica subjetiva.

Assim se estrutura esta dissertação. O primeiro capítulo aborda os conceitos de pós-modernismo (do ponto de vista filosófico, científico e artístico) e neobarroco (no sentido literário, como percurso de linguagem) e as consequências desses movimentos na narrativa de prosa contemporânea, na América Latina e no Brasil. Há uma parte deste capítulo inicial dedicado à produção literária brasileira, incluindo um grupo de escritores que se relacionaram diretamente com Valêncio Xavier, entre eles: Paulo Leminski, Manoel Carlos Karam, Alice Ruiz, Jamil Snege, Dalton Trevisan, Wilson Bueno, Josely Vianna Baptista, entre outros.

Valêncio Xavier é um escritor que manipula a linguagem inventivamente de forma a compor uma narrativa que, neste primeiro capítulo, defendo ser estrangeira. Essa narrativa estrangeira seria uma narrativa que não se apoia num enredo fixo, mas se constitui de fragmentos textuais os quais criam uma

escrita polifônica e arranjos possíveis de leitura. Nada nem ninguém se fixa, nem a narrativa, nem os personagens e tampouco o narrador.

No segundo capítulo há a análise do *outro*: o espaço físico e a personagem da prostituta. Ambos são pensados como outros em relação ao narrador-protagonista. A relação com a personagem é a principal relação de alteridade nestas duas obras, principalmente em *O mistério da prostituta japonesa*, pelo fato de a prostituta ser de origem japonesa e falar por meio de ideogramas. Ambos, espaço e personagem, não são nominados e não têm história, assim como o protagonista. A relação impessoal com a prostituta (construída pelo personagem masculino do narrador), de quem não se sabe nome nem qualquer outro dado de sua identidade, apenas suas características físicas, e a falta de qualquer referência do espaço físico - o hotel, a cidade, as ruas, etc. transforma ambos em estranhos.

O terceiro capítulo faz uma abordagem analítica do narrador-personagem e da questão do sujeito na contemporaneidade, passando pela desconstrução da noção moderna de sujeito por alguns pós-modernos e pós-estruturalistas. É o estrangeirismo no espaço subjetivo. Há os olhares filosófico, antropológico e literário sobre a questão da subjetividade e posteriormente sobre a subjetividade do narrador na obra de Valêncio Xavier, de forma mais genérica e, especificamente, em *O Minotauro*. O narrador como estrangeiro, tateando os corredores do hotel como um completo desconhecido e estranho (alheio), ou anônimo, como defende Flora Süssekind, que sai apressado à rua para misturar-se ao anonimato da cidade e da rua escura, passando despercebido. O narrador quer diluir-se, e, neste sentido, finais semelhantes, estão presentes em *O minotauro*, *O mistério da prostituta japonesa* e *Maciste no inferno*.

O quarto capítulo, por sua vez, levanta a hipótese da noção de estrangeiro no espaço da linguagem - através da manipulação pela operação da colagem e montagem de linguagens diferentes - jornalismo, publicidade, prosa ficcional, poesia, depoimento, fotografia, cinema, etc. - que compõem-se de imagens e texto verbal, formando uma narrativa hipertextual. A montagem e o intertexto (e hipertexto) são características de uma linguagem dinâmica, que habita zonas de fronteira, os limiares, o entre linguagens, como uma linguagem

estrangeira, que não se fixa em nenhum dos campos artísticos ou de gêneros definidos. Este capítulo analisa os usos de imagem na obra literária de Valêncio Xavier, de cada tipo de imagem e linguagem: cinema, fotografia, desenho, gravura e publicidade.

Por fim, pensa-se a diferença da questão da imagem em *O minotauro*, na última parte da dissertação, pelo fato de que é uma de suas obras com menor quantidade e variedade de imagens. A composição imagética é basicamente gráfica, com os números em sequência desordenada indicando esta relação dinâmica com os fragmentos de textos verbais, com os quais dividem a página, metade preta (superior) e metade branca (inferior). O elemento talvez mais importante seja justamente que essa criação gráfico-visual compõe a narrativa tanto quanto o texto verbal. Da mesma forma como a imagem fotográfica e o *frame* de um filme são tratados em outras obras. A imagem é parte integrante da narrativa, com a mesma importância e autonomia da palavra. Todos esses elementos formam camadas de leitura que se pretende explorar nesta pesquisa, porque compõem a trajetória artística de Valêncio Xavier.

O misterioso "livro livre", escrito por Mallarmé (1842-1898) durante muitos anos em papéis soltos que ele guardava em uma caixa, significa um dos impulsos que com as vanguardas modernistas e posteriormente com o concretismo se discutiu: a flexibilização do conceito de livro e a necessidade de transcender ao seu formato definido (com tamanho e projeto gráfico mais ou menos padrão de um objeto tradicionalmente conhecido), alterando inclusive o ritmo sequencial de leitura induzido por esse formato. Assim, esse livro solto, aberto e livre, de Mallarmé, transcendia à questão formal e estética, o que se questionava era a própria estrutura textual e de leitura.

Essa vanguarda mallarmeana é referência também para Valêncio Xavier, que não apenas insere a imagem como elemento textual, e não ilustrativo, ou seja, transforma a imagem em texto, como também desconstrói a sequencialidade da leitura, a linearidade da narrativa. Isso questiona, como as vanguardas o fizeram, a estrutura do livro e da narrativa convencionais, seja pela introdução da imagem junto ao texto, pela operação da montagem e da colagem, seja pela forma dessa construção e mescla, inovadora ao livro

literário no âmbito brasileiro de um modo geral. *O minotauro* tem, em proporcional escala e volume, o mesmo indício de jogo e de alterar a possibilidade de diversos trajetos de leitura, de *Rayuela* (1963), de Julio Cortazar.

A obra de Valêncio Xavier traz esses questionamentos referentes ao livro, sua construção textual, visual, gráfica, a forma como desafia o leitor a montar e construir uma leitura entre várias possíveis para atribuir sentidos à obra. Pois o caráter da obra é justamente o de ter em si e possibilitar ao leitor um mosaico de sentidos e interpretações. *O mez da gripe* tem essa característica de composição que gera formas diferente de leitura, jogo semelhante de *O minotauro*, com a relação dos números com a narrativa e o enredo verbais.

A narrativa de Valêncio Xavier é um desafio para qualquer estudo literário, porque de início é impossível pretender limitar-se apenas à análise literária, pois a leitura exige uma expansão no campo interpretativo. A noção de livro se amplia e se estende, e Valêncio Xavier contribui muito para esse pensamento sobre a concretização do objeto-livro e sua manipulação. A partir dessa reflexão, colocam-se as seguintes questões: Que espécie de livro propunha Valêncio Xavier?

Os livros dele são construções a partir de recriações, de apropriações, que resultam em criações e articulações de linguagem e na construção de uma multiplicidade de sentidos e interpretações de uma determinada situação histórica. A leitura da dissertação que segue será reveladora de aspectos da obra literária-visual de Valêncio Xavier, com partes dedicadas especificamente a *O mistério da prostituta japonesa* e a *O minotauro*, trabalho do qual praticamente todo o segundo capítulo trata, ao imergir na condição e subjetivação do narrador/sujeito, perdido no hotel escuro que é labirinto.

Algumas questões delineiam-se e resolvem-se, em cada capítulo, de uma forma interessante, porque ao mesmo tempo que têm os conceitos principais que orientam, que são o de estrangeiro e o de espaço (cada capítulo um tipo de espaço), deixam abertas várias possibilidades de leituras, ou seja, cria um jogo da flexibilidade da interpretação e da definição de objeto que tem

relação com o jogo de leitura proposto pela obra de Valêncio Xavier, principalmente em *O mez da gripe* e *O minotauro*.

Valêncio Xavier nos propõe um desafio com sua obra, interpretá-la e relacioná-la, pois ela própria é feita de relações. Por este ponto de vista, esta dissertação também tem como um dos princípios este aspecto relacional, porque o conceito de estrangeiro só funciona na relação entre literatura, artes e filosofia e crítica, assim como a manipulação de linguagens distintas na operação de montagem em seus trabalhos.

Esta dissertação é mais uma possibilidade entre diferentes recortes de pensamento sobre a produção artística-literária e visual deste grande escritor e cineasta, Valêncio Xavier. Os seus livros são as principais fontes e o alvo central da análise.

CAPÍTULO 1

A narrativa ficcional contemporânea e Valêncio Xavier

*La escritura es el arte de descomponer
un orden y componer un desorden.*

Severo Sarduy

1.1 O pós-modernismo - um conceito político-cultural

O termo "pós-modernismo", conflituoso no campo teórico, tem uma trajetória de diferentes interpretações e implicações. Perry Anderson faz o histórico do termo no campo cultural, filosófico, científico e político, indicando os diferentes caminhos que cada postura teórica e política definiu, diferenciando os marxistas mais preocupados com as consequências políticas e econômicas de uma "sociedade de consumo" de outros autores que se concentraram nos efeitos culturais desse processo, seja problematizando, criticando ou afirmando a produção artística pós-modernista, buscando sobretudo encontrar um lugar para ela, diferenciando-a das vanguardas modernistas e do realismo.

O jornal *Postmodernism* iniciou, nos EUA, a discussão sobre o pós-modernismo, retomando o conceito pelo viés do peruano Federico de Onís, que foi um dos escritores que trouxe à tona o termo enquanto discutia a produção literária latino-americana da época, no final do século XIX. Para Ihab Hassan, que escrevia para o jornal e foi um dos teóricos preocupados com o pós-modernismo nas artes, principalmente na música e na pintura:

O pós-modernismo, como forma de mudança literária, poderia ser distinguido tanto das vanguardas mais antigas (cubista, futurista, dadaísta, surrealista etc.) como do modernismo. Nem olímpico e distante como este nem boêmio e rebelde como aquelas, o pós-modernismo sugere um tipo diferente de acomodação entre a arte e a sociedade (Ihab Hassan, in ANDERSON, Perry, 1999, p.57).

Charles Jenks define o pós-moderno, em artigo publicado em 1977, como estilo eclético e híbrido, heterogêneo, absorvido pela sensibilidade popular e pelo gosto mais educado, estilo de um mundo civilizado e plural.

Ainda segundo Perry Anderson, de acordo com as teses levantadas pelos pós-modernistas desse período, que escreviam para o jornal, principalmente Hassan, defensor do pós-modernismo:

O resultado foi um presente no qual 'as alternativas do realismo e do modernismo nos parecem intoleráveis: o realismo porque suas formas revivem a experiência mais antiga de um tipo de vida que não está mais entre nós no futuro já arruinado da sociedade de consumo; o modernismo porque suas contradições se revelaram na prática mais agudas que as do realismo'. Pode-se pensar que precisamente aí encontra-se uma abertura para o pós-modernismo como a arte do período. (ANDERSON, 1999, p. 58)

Mas, "como as técnicas de isolamento modernistas degeneraram em convenções padronizadas de consumo cultural, ora esse próprio 'hábito da fragmentação' que precisava agora ser totalizado em alguma arte recém-totalizante" (*ibidem*, p. 60)

Segundo Perry Anderson, Jameson desenvolveu o sentido mais completo para o termo pós-modernismo, porque até então as problematizações haviam sido setoriais: Levin e Fiedler, na literatura; Hassan, na pintura e na música; Jencks, na arquitetura; Lyotard, na ciência; e Habermas, na filosofia. Jameson acompanhou um movimento do qual Foucault participou, de um novo fenômeno discursivo que substituiu as velhas divisões de disciplinas, a que se chamou, em abreviação americana, de "teoria".

Nas artes visuais, Jameson notou o aparecimento da *pop art* muito tempo antes, mas

[...] assim que mergulhou de vez no pós-moderno, sua atenção voltou-se para as práticas que buscavam ultrapassar as convenções que o momento havia deixado para trás, numa arte conceitual que se libertava inteiramente da moldura pictórica. Essas energias radicais, liberadas à medida que os limites entre a pintura e a escultura, o edifício e a paisagem se dissolvem cada vez mais, pertencem a uma produtividade mais ampla, observável em muitas outras formas flexíveis. Típico dessa cultura, observa Jameson, é um privilégio do visual que a distingue do alto modernismo, no qual o verbal ainda detinha muito de sua antiga autoridade. Não que a literatura tenha sido menos afetada pela

mudança do período; mas, na visão de Jameson, gerou obras menos originais. (JAMESON, In ANDERSON, Perry, 1999, p. 72).

Em *Pós-modernismo - a lógica cultural do capitalismo tardio* (1997), Jameson analisa as profundas diferenças e semelhanças entre o modernismo e o pós-modernismo, quanto às suas narrativas, estéticas, temporalidade, espacialidade, relação com o mercado. Segundo ele, quanto ao mercado, Perry Anderson o teria alertado de que os modernistas tinham em comum uma hostilidade em relação ao mercado, enquanto que os pós-modernistas o afirmam.

Quanto à textualidade pós-modernista, o autor faz a seguinte observação:

Os clássicos do moderno podem certamente ser pós-modernizados, ou transformados em "textos", se não em precursores da "textualidade": as duas operações são relativamente diferentes, uma vez que os precursores - Raymond Roussel, Gertrude Stein, Marcel Duchamp - sempre tiveram uma certa dificuldade de se enquadrar no cânone modernista. Eles são os casos exemplares e as testemunhas oculares apresentados para comprovar a identidade entre o modernismo e o pós-modernismo, uma vez que, em suas obras, pequenas mudanças, uma mera troca perversa de posições, transformam o que deveriam ser os valores estéticos do mais clássico alto modernismo em algo desconfortável e remoto (porém mais próximo de nós!). É como se eles formassem uma oposição no interior da própria oposição, uma negação estética da negação; contra a já anti-hegemônica arte de minoria do moderno, eles encenaram sua rebeldia privada ainda mais minoritária e privada, que, é claro, se tornará por sua vez canônica quando o moderno se congelar e se transformar em peça de museu (JAMESON, 1997, p. 307).

Além da mudança na textualidade, que se libertou da grande obra e das formas modernistas, a questão da espacialidade, segundo Jameson, em nenhum outro momento da sociedade ocidental foi tão importante e tão estudado como na pós-modernidade. Se no modernismo a temporalidade foi tão sentida devido ao processo de modernização e aceleração do capitalismo e suas novas máquinas, no pós-modernismo há o predomínio de "produção de espaços", abundantemente teorizados e imaginados. Jameson cita a noção de espaço de Henri Lefebvre, que defendia um certo tipo novo de imaginação espacial, capaz de "confrontar o passado de uma forma nova e de ler os seus segredos menos tangíveis a partir dos moldes de suas estruturas espaciais - o

corpo, o cosmos, a cidade, como estes marcam a organização mais intangível da cultura e da economia libidinal, e das formas linguísticas" (JAMESON, 1997, p. 364).

Se é possível pensar em alguma forma de classificação para a obra de Valêncio Xavier, o pós-modernismo caberia por ser o mais elástico dos termos, um mosaico de possibilidades muito heterogêneas de narrativas, compostas de diferentes conteúdos e formalizações estéticas. Mas o interesse não é classificar exatamente a obra dele em uma dessas correntes, mas expor todas as que parecem mais pertinentes e cabíveis para interpretar sua complexa produção.

1.2 O neobarroco e suas extensões na América Latina

O pós-modernismo, apesar de ser um conceito mais abrangente, traz um debate que se desenrolou basicamente nos EUA, no norte da América, e na Europa, mesmo tendo alguns de seus precursores na América Latina. O neobarroco, por sua vez, é um termo de resistência de países latino-americanos, principalmente em relação à colonização econômica e social europeia. O neobarroco não apenas tem esse caráter político como reflete na poesia e prosa inventivas produzidas na América Latina contemporaneamente. Valêncio Xavier está nesse veio de influência de algumas vanguardas modernistas e pós-modernistas europeias, especialmente com a experiência de viver o período de um ano em Paris, e por outro lado, teve influência também da produção latino-americana que tem como características, por exemplo, a força do surrealismo e do realismo mágico. O surrealismo, importante movimento de vanguarda artística ligado à colagem, e também o Cubismo e o Dadaísmo foram fortes influências para os trabalhos de colagem de Valêncio Xavier.

O neobarroco pressupõe uma literatura inventiva e difícil de classificar, a qual José Kozer aborda, e por isso o termo neobarroco é aberto e polifônico, abarcando também a obra de Valêncio Xavier, com todo o seu esticar das linguagens ao limiar, à fronteira, criando um espaço que não é nem exatamente

literário nem exatamente visual e cinematográfico. É o espaço da fronteira que a produção deste escritor e cineasta habita, propondo um jogo de entre linguagens.

O debate em torno do termo "neobarroco" é recente, começa na metade do século XX e tem grande expressão na América Latina, principalmente com autores como Haroldo de Campos, José Kozer e Severo Sarduy, Lezama Lima e Alejo Carpentier, que discutem a produção poética Pós-Guerra e após as vanguardas europeias e norte-americanas que vão do cubismo ao futurismo soviético, passando por escritores como Ezra Pound, Mallarmé, T. S. Eliot, Maiakovski, James Joyce, pela Inglaterra, França, EUA e antiga União Soviética. As vanguardas modernistas tiveram reflexo na América Latina, mas, o que esses autores percebem é que, depois do modernismo antropofágico de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, junto com as artistas plásticas Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, que indicava sincretismos culturais e afirmação das culturas indígenas e caboclas no Brasil, houve um outro movimento na poesia latino-americana, que marca uma "família", como diz José Kozer, o do neobarroco, "uma homogeneidade na disparidade" (KOZER, 2004).

Haroldo de Campos escreveu, em 1955, o artigo *A obra aberta*, que antecedeu em mais de seis anos o *A Opera Aperta* (1962), de Umberto Eco, no qual enunciou o "barroco moderno" ou "neobarroco". Em sua prática poética, Haroldo de Campos afirma no prefácio do livro *Jardim de Camaleões, a Poesia Neobarroca na América Latina* (organizado por Claudio Daniel), dois textos foram a "pré-história" barroquizante, *Ciropédia* e *Claustrofoia*, que antecederam o livro de maior expressão do neobarroco na época: *Galáxias* (1963-1976). (CAMPOS, Haroldo, 2002).

Severo Sarduy e Lezama Lima posicionam o neobarroco como um movimento literário que caminha na contramão da hegemonia europeia e estadunidense, por isso escritores de países latino-americanos e outros países de periferia global têm se dedicado de forma expressiva a esse tipo de escritura como afirmação do multiculturalismo e, portanto, como resistência à dominação cultural.

A poesia e a prosa neobarrocas exigem, segundo José Kozér, uma disposição do leitor inclusive corpórea, de forma aberta, pois não têm seus elementos vanguardistas já assimilados, como no caso de uma poesia mais conceitual, simétrica e harmônica, como a de Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Gabriela Mistral, Octavio Paz, entre outros escritores da primeira metade do século XX, aos quais Kozér denominou a "linha fina" da poesia latino-americana (KOZER, José, 2004). Segundo ele:

Eles trabalham no deslocamento extremo, esticando a linguagem ao máximo, todos os tipos de linguagem, participando alegremente nas liberdades do barroco: sua escrita não é engrenada para a luxúria mas, na melhor das hipóteses, para a luxúria como adoração; cada um e todos eles, mais do que Poeta, é uma configuração de muitas vozes, polifônica, coral. E aquelas vozes manifestam-se mais atematicamente do que de outra maneira, mostrando uma tendência em direção à atonalidade, o obscuro a ser revelado através de uma leitura atenta, e o obscuro como um instrumento para compreender o espiritual, bem como a realidade quando conformada pela variedade e ameaça e horror do nada. (KOZER, 2004)

Se o barroco tinha liberdade e abundância de matéria poética, artística e arquitetônica, o neobarroco implode ou potencializa esse exagero, não como adereço, como polifonia e radicalidade da possibilidade também formal da linguagem, além de surgir num contexto de resistência ao projeto universalista modernista europeu, em países periféricos, como América Latina, onde tem grande expressão. Essa resistência atribui um caráter político-cultural ao neobarroco, diferentemente do barroco que surgiu na Itália e se espalhou pela Europa, onde se concretizou.

A poesia de José Lezama Lima e Haroldo de Campos é, para Kozér, ainda mais complexa. E, apesar de o neobarroco não formar uma geração, compõe, segundo ele, uma família, um grupo heterogêneo e de diferentes idades, no qual ele inclui: Gerardo Deniz, Rodolfo Hinostroza, José Carlos Becerra, Paulo Leminski, Roberto Echavarren, José Kozér, os mexicanos David Huerta, Coral Bracho e José Javier Villarreal, os uruguaios Eduardo Espina, Eduardo Milán, Silvia Guerra e Víctor Sosa, os brasileiros Claudio Daniel,

Josely Vianna Baptista e Glauco Mattoso, e os argentinos Tamara Kamenszain, Arturo Carrera e Reynaldo Jiménez, para nomear alguns.

Kozer cita, na literatura brasileira, Wilson Bueno, escritor que viveu grande parte da vida e morreu em Curitiba, como parte dos escritores da "linha espessa" do neobarroco, principalmente com a obra *Mar paraguayo*, na qual ele escreve em três línguas concomitantemente, o português, o espanhol e o guarani. O autor insere também Josely Vianna Baptista (1957) e Paulo Leminski (1944-1989) no contexto do neobarroco da América Latina. Leminski principalmente com o *Catatau* (1975), obra em prosa de fôlego e de fluxo contínuo, com herança mallarmeana e joyceana. Haroldo de Campos (1929-2003), principalmente com *Galáxias* (escritas durante o período de 1963-1976), é uma referência importante para Leminski naquele contexto do concretismo no Brasil. Há ainda outros escritores de poesia e de prosa que se destacam por uma escritura que trabalha com linguagem como objeto em si, de forma diferente dos concretos, mas ainda contemporâneos a Leminski e a Valêncio Xavier, a exemplo de Manoel Carlos Karam (1947-2007), Jamil Snege (1939-2003) e o próprio Dalton Trevisan (1925).

Valêncio Xavier, através da polifonia, coloca suas obras em lugar de fronteira, entre uma e outra linguagem; Karam e Snege, por uma ficção que desequilibra as formas mais definidas, utilizam a linguagem jornalística para descaracterizá-la, assim como seus textos não se definem exatamente como contos, pois não formam exatamente um enredo; e Trevisan, principalmente em seus minicontos, chega em uma concisão que extrapola os limites mais definidos do gênero conto.

Uma das características desses textos é a dificuldade de classificá-los, seja em relação às definições de gênero literário, seja em sua localização de tendência ou movimento estético. Se o propósito desses autores que defendem o termo neobarroco não é exatamente encerrar as obras em um movimento estético definido, mas tentar dar nome a essa abertura de possibilidade com a linguagem, o que faz-se em relação á obra de Valêncio Xavier é o mesmo. Não busca-se defini-la estritamente como neobarroca e esgotar sua interpretação,

pelo contrário, o debate em torno do neobarroco serve para trazer um percurso histórico da literatura no Brasil e na América Latina com o objetivo de ampliar o leque de leitura sobre a obra deste autor, potencializando a problematização e abrindo também a interpretação da obra, que justamente por compor-se de diversas referências, algumas históricas e outras mais contemporâneas, de construção da narrativa e manipulação da linguagem, reflete num mosaico teórico e estilístico, pois com a produção de Valêncio Xavier é possível travar relação com vários movimentos artísticos.

Muitos dos textos de escritores neobarrocos não são exatamente contos, nem poemas, nem novelas, nem romances, mas uma prosa híbrida que contém elementos de cada um desses gêneros, com muita presença da poesia. Da mesma forma, é difícil classificá-los a partir das vanguardas modernistas ou chamá-los de escritores pós-modernistas, e mesmo a categoria neobarroco não é definitiva, porque não resolve essas questões. Por isso o uso do termo neobarroco vem para acompanhar essa complexidade e a perda da necessidade e da possibilidade de definição da literatura contemporânea em modelos fechados e rígidos.

Conforme Jameson expõe sobre a diferença estética pós-modernista em relação à modernista, ainda que haja a dificuldade de localizar o lugar exato daquela, ela se distingue, e na literatura isso é claro, pela colocação de questões e problemas, e não de respostas. Segundo ele:

O modernismo também se preocupava compulsivamente com o Novo e tentava captar sua emergência (e para isso inventou mecanismos de registro e impressão semelhantes a uma foto de baixa velocidade histórica); o pós-moderno, entretanto, busca rupturas, busca eventos em vez de novos mundos, busca o instante revelador depois do qual nada mais foi o mesmo, busca um 'quando-tudo-mudou', como propõe Gibson, ou melhor, busca os deslocamentos e mudanças irrevogáveis na *representação* dos objetos e do modo como eles mudam. Os modernos estavam interessados no que poderá acontecer depois de tais mudanças e nas suas tendências gerais: pensavam no objeto em si mesmo, substantivamente, de modo essencialista ou utópico. Nesse sentido, o pós-modernismo é mais formal, e mais 'distraído', como poderia dizer Benjamin; apenas cronometra as variações e sabe, bem demais, que os conteúdos são somente outras imagens. (JAMESON, 1997, p. 13)

No livro *Distraídos venceremos* (1987), de Leminaski, uma parte é composta de *haicais* e as outras duas de poemas dos quais a maioria é uma espécie de metapoema, poemas que pensam o poema, o fazer poético, a linguagem.

A obra literária de Valêncio Xavier revela tal instabilidade e deslocamento da representação de objetos e de imagens, ou seja, na forma de vê-los e de tirar o foco deles por si próprios, para construir uma narrativa por meio de instabilidade, deslocamento, concisão, fragmentação e trânsito. A questão da concisão e da fragmentação na literatura brasileira contemporânea será analisada a seguir, porque é articuladora da análise posterior da narrativa de Valêncio Xavier relacionada com a prosa ficcional contemporânea no Brasil.

1.3 A prosa brasileira atual: redução e fragmentação

A narrativa ficcional brasileira, principalmente depois da década de 1950, com grande influência dos concretistas e neobarrocos Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Paulo Leminski, tem se identificado com a concisão de suas formas e opção por gêneros mais breves, como conto e novela de menor formato. Esses aspectos refletiram em um grupo de escritores com estilos de narrativas diferentes, mas com elementos em comum, por exemplo, Dalton Trevisan (1925), Valêncio Xavier (1933-2008), Wilson Bueno (1949-2010), Josely Baptista Vianna (1957), José Carlos Karam (1947-2007), Paulo Leminski (1944-1989), Jamil Snege (1939-2003).

Autores como João Gilberto Noll, Maria Esther Maciel, Luiz Ruffato, Evandro Affonso Ferreira, Marcelino Freire, Nelson Oliveira, Adriana Lisboa, Josely Vianna Baptista, que ainda estão produzindo, constituem um grupo de escritores marcado por esse tipo de narrativa enxuta no tamanho do texto e diferencial na linguagem. Mesmo alguns desses autores dedicando-se também ao romance, não deixaram de expressar-se dessa forma concisa, através de um texto difícil de classificar, que está entre o conto e o poema, pois é uma prosa com grande carga poética, visual e sonora. João Gilberto Noll, com

Mínimos, múltiplos, comuns (2003); Maria Esther Maciel, com *O livro de Zenóbia* (2004) e *O livro dos nomes* (2008); Luiz Ruffato, com *eles eram muitos cavalos* (2001); Evandro Affonso Ferreira, com *Grogotó* (2007), *Minha mãe se matou sem dizer adeus* (2010); e Josely Vianna Baptista, com *Corpografia* (1992) e *Ar* (1991).

Percebe-se, assim, uma precisão e concisão na escrita e potência na palavra poética como substrato ou substância para a narrativa, que reflete na forma a qual lida-se com o texto na produção literária brasileira atual, de formas diferentes na prosa e na poesia. A literatura contemporânea tem alguma herança do concretismo mas também do neoconcretismo, movimento que iniciou nas artes plásticas, com a arte relacional de Hélio Oiticica, Lígia Clark e com o poeta e escritor Ferreira Gullar, no Rio de Janeiro, em contraposição ao concretismo ortodoxo paulista. Tal influência não aconteceu apenas no campo da poesia, mas na natureza híbrida que a prosa foi adquirindo, com uso de linguagem poética e na forma como modificou a experiência presentificada na narrativa. Como diz José Kozler, é uma preocupação com a linguagem que transcende os limites de gêneros, habita outro plano, como Haroldo de Campos se sente à vontade na Via Láctea de suas galáxias, e Leminski em seu imenso *catatau* de ideias e linguagem.

Maria Esther Maciel e Josely Vianna Baptista, bem como Evandro Affonso Ferreira e João Gilberto Noll têm uma escrita concentrada de imagens poéticas e um jogo constante entre o cotidiano e as abstrações filosoficamente profundas. Luiz Ruffato e Marcelino Freire, por sua vez, têm em seu texto um fluxo urbano impregnado da sonoridade e ritmo das ruas de metrópoles, contaminado de dialetos populares e com grande domínio da construção da linguagem a partir desses substratos. Luiz Ruffato preocupa-se também com a configuração gráfica da narrativa, inserindo marcas e outras palavras com a mesma fonte e *layout* das originais, impregnando o texto de signos gráfico-visuais e fontes diferentes.

Essa prosa composta de imagem visual e imagem poética por meio do mecanismo de colagem e montagem, ou seja, que considera a resolução gráfica e o tratamento imagético como integrantes da narrativa, com a mesma

importância atribuída ao texto verbal é uma configuração relativamente recente, fruto de referências como essas do início e da segunda metade do século XX.

Em um artigo chamado "Escalas e ventríloquos", Flora Sussekind escreve sobre dois movimentos na literatura brasileira contemporânea: o de redução e miniaturização da escala na prosa e uma expansão na poesia.

Chama a atenção, nesse sentido, sobretudo no último decênio [de 1990], uma espécie de variação sistemática de escala, manifesta tanto em exercícios, por vezes paradoxalmente concomitantes, de expansão e compressão, quanto em movimentos de narrativização da lírica, de um lado, e de miniaturização narrativa, de outro, ou quanto na retomada de gêneros como a novela ou o conto mínimo, no campo da prosa de ficção, ou como o poema em prosa e a sequência poética, no da lírica. (SUSSEKIND, 2010, p. 1)

Ela inclusive cita as obras *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido*, de Valêncio Xavier como exemplo da redução, na prosa, e também da fragmentação do texto, que perde o enredo fixo, principalmente advindo do gênero do romance, que passa a ser bastante substituído pelo conto ou a novela.

A redução de escala própria ao novelesco, a estruturação descontínua, contrastada, intensificando, a partir de um foco narrativo aparentemente coeso (o do narrador-memorialista), a visualização, ao contrário, no seu método de composição, exatamente das heterogeneidades, das variações de distância e de tom, das desestabilizações de perspectiva e enquadramento temporal, que o orientam e acentuam o tensionamento particularmente crítico que o define. (SUSSEKIND, 2010, p. 2).

Esse movimento de que se refere Flora Sussekind, que envolve método de composição, heterogeneidades, variações e desestabilizações de perspectiva e temporais é perceptível em algumas obras de Valêncio Xavier, por exemplo, em *O mistério da prostituta japonesa*, relativo à variação de perspectiva espacial, quando comparado o desenho inicial do quarto à construção textual desse espaço; em *O mez da gripe*, no que tange à composição feita de heterogeneidades, visto que o livro todo se constitui numa forma de composição de materiais apropriados majoritariamente de dois jornais, sem que haja quase texto de autoria; em *O menino mentido*, que também se baseia em composição de heterogeneidades por meio da

apropriação; e, por fim, *Minha mãe morrendo*, quanto à questão da desestabilidade do enquadramento temporal.

Na maioria de suas narrativas, Valêncio Xavier não apenas opta, com base em uma classificação genérica, mas denomina-as, com base em critérios próprios ou internos, de novelas. São, muitas vezes, narrativas enxutas e nas quais os fragmentos têm relativa autonomia em relação uns aos outros, em grande parte de sua obra, por exemplo, em *O minotauro*, *O mez da gripe*, *Maciste no inferno*, *O mez da gripe*, *O menino mentido*, *Crimes à moda antiga* e *RREMEMBRANÇAS DA MENINA DE RUA MORTA NUA*. Apesar de existir um enredo de base, em suas novelas e *racontos*, que seria o "fio de Ariadne" da produção literária de Valêncio Xavier, forma-se de um conjunto tão plural de linguagens e de colagens, que o único que se pode afirmar é que sua narrativa tem uma natureza fragmentada.

Não há descrição de personagens, nem construção de suas identidades. Ou, quando há o caráter memorialista, que resgata coleções diversas de infância, que vão de papéis de balas a histórias em quadrinhos e cartazes de filmes, como em *O menino mentido* ou em *Minha mãe morrendo*, os fatos ou lembranças são irregulares e desconexos, existindo portanto a criação de uma outra lógica nessa construção de lacunas temporais, que atribuem sentido a uma forma de abordar a questão do tempo e da memória em um contexto ficcional, a partir da anacronia. Há um conglomerado de fatos ou lembranças, resquícios do passado colados de forma fragmentada e aparentemente aleatória mas que recriam a memória, colocando-a no plano da criação, da invenção, o que atribui vida e movimento e uma linguagem artístico-literária a essas lembranças. Ou seja, Valêncio Xavier, nessas obras, não conta uma história do passado, apenas, como uma crônica, um conto realista ou uma fábula, inclusive. Ele explicita esse movimento anacrônico do tempo e da memória, sobrepondo diversas imagens e lembranças.

1.4 O aspecto memorialista da narrativa de Valêncio Xavier

A biografia e a bibliografia de Valêncio Xavier demonstram que sua história de criação literária e cinematográfica, bem como sua experiência jornalística e publicitária, cruzaram esse panorama que passa pelo modernismo tardio (da década de 1930 à de 1950), pela volta dos exilados políticos (década de 1970 e 1980) e pela produção ainda mais recente, da década de 1980 até 2010. Silvano Santiago e Flora Sússekind orientam essa leitura para pensar algumas características relevantes da obra deste autor.

Valêncio Xavier produziu da década de 1960 ao ano 2006; completando-se quase cinco décadas de escrita e publicação de livros, e nesse tempo incluem-se, por períodos menores, a direção cinematográfica (principalmente décadas de 1980 e 1990), o trabalho na TV Paranaense e na Rede Tupi (atual CNT) e o extenso período de publicações em jornais. Sua produção literária cria uma trajetória que perpassa a ditadura militar e segue produtiva após a anistia até a sua morte, mesmo com a doença de Alzheimer bem avançada nos últimos anos, visto que publicou seu último livro em 2006, *Rremembranças da menina de rua morta nua e outros livros*. Depois desse ano, continuou escrevendo e publicando em revistas literárias e jornais, por exemplo, a revista *Oroboro* e jornal *Gazeta do Povo*.

Algumas obras, como *O mez da gripe* e *RrREMEMBRANÇAS DA MENINA DE RUA MORTA NUA* (2006) têm uma característica memorialista, que é diferente do romance histórico mais clássico, pois o narrador comporta-se como observador e assim permanece para capturar suas diversificadas impressões. No entanto, Valêncio Xavier tinha o nítido interesse de não ser fiel e coerente de forma linear à história, pelo contrário, de a transformar em ficção e fragmentá-la, recortando-a para montá-la com outros elementos visuais e narrativos que compõem as obras. Essa interferência tanto no recorte como na montagem confere ao narrador-personagem uma ação sobre a imagem e o texto: como em *O menino mentido*, por exemplo, há o recorte do cartaz da Maria Bonita, pois na página aparece só a cabeça dela, em *close*, excluindo portanto o restante da imagem e informações. Isso significa um olhar

contaminado e uma forma de interferência do narrador, que de observador passa a ser uma figura ambígua, que observa e ao mesmo tempo interfere.

Algumas obras de Valêncio Xavier possuem um caráter autobiográfico, que pode ter se acentuado, talvez, com o avanço da doença de Alzheimer, o que o fez retornar à memória reinventada da infância. Não abrindo mão de sua capacidade de transformar sua matéria-prima (com natureza de registro, factual) em narrativa ficcional, Xavier faz o leitor passear pela sua infância sem nunca decifrá-la, por vezes de forma muito fragmentada e com diversas alternâncias, como as obras *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido*, de 2001. Em ambas, o autor volta à infância e recria seu passado, com contradições internas que indicam ao leitor a necessidade de desconfiar da capacidade de representação das imagens.

Um dos marcos da crise de representação na modernidade, transgressora no campo da pintura, foi a obra *Ceci n'est pas une pipe* (*Isto não é um cachimbo*, 1929), de René Magritte, pintura na qual há, ocupando quase todo o quadrante da tela, o desenho de um cachimbo, e no canto inferior, a frase que dá nome à obra. Segundo Michel Foucault, em *Isto não é um cachimbo*, a pintura de Magritte foi um importante passo rumo à incurável desconfiança na capacidade de representação da imagem, e em direção à compreensão da obra de arte, seja ela uma pintura, uma fotografia ou uma obra literária, como um objeto/relação que tem sua própria lógica e sentido no campo específico da arte; e da imagem como lugar de ilusão, mais que de representação. Duchamp influenciara esse pensamento de deslocamento do campo da representação do cotidiano para inserir no campo de legitimação artística, como faz com os *readymades*, colocando em jogo este campo específico (enquanto sistema e mercado de arte) e a estrutura formal da linguagem artística.

Em *O menino mentido*, a fragmentação da memória do narrador é tanta que se enxerga um imenso campo de colagens de publicidade, desenhos, HQs, cartazes de filmes, trechos de pensamentos, enfim, recortes de uma heterogeneidade de suportes e linguagens, vinculadas à cidade de São Paulo, ao cinema e à cultura, que marcaram este menino mentido, que não vingou, fazendo com que o leitor navegue nessas diversas impressões e pequenas coleções de sua memória, inserindo-as de forma intercaladas ao texto.

Minha mãe morrendo compõe-se de uma espécie de poema em verso livre, extensivo, prosaico, com interferência de imagens fotográficas, todas referindo-se a uma infância que é um jogo entre ficção e memória, conforme Silviano Santiago atribui à prosa da década de 1980 e à modernista, em diferentes graus. Essa obra de Valêncio Xavier expõe o elemento memorialista defendido por Santiago como sendo modernista, que remete à infância familiar e às relações presentes na memória, o que, por outro lado, leva à pergunta sobre a sobreposição de elementos modernos/modernistas na literatura contemporânea.

Em *O minotauro*, os elementos gráficos, constituídos de números brancos vazados em fundo preto na parte superior das folhas, criam uma desordenação na ordem numérica que sugere um enigma ao leitor. Os pequenos blocos de textos são curtos, como se fossem *figuras* (Barthes, 2003) com certa autonomia, em que o processo de apreensão da obra exige do leitor um arranjo ou montagem de sentidos possíveis.

1.5 Uma escrita sem lugar - a noção de estrangeiro em relação à narrativa

O foco é o primeiro dos três espaços de análise da narrativa de Valêncio Xavier, sugeridos pelo objeto de estudo: o espaço da alteridade. O espaço da alteridade se subdivide em outros três, entendidos como espaço do *outro*: o espaço da narrativa, o espaço físico e o da personagem. Esse primeiro grande espaço abre-se ou subdivide-se em três, portanto, e diferentes entre si. A narrativa e a construção do espaço do hotel e da personagem, nas obras *O minotauro* e *O mistério da prostituta japonesa*, são distanciadas, sem especificações ou particularidades, como se fossem qualquer lugar e qualquer sujeito. Ou seja, a nebulosidade que circunda espaço físico e personagem, e assim a própria narrativa, revela o que posteriormente, no segundo capítulo, se perceberá, que é o jogo ambíguo entre o distanciamento e a intervenção do narrador na obra de Valêncio Xavier. Essa nebulosidade, aliada ao anonimato e ao distanciamento do narrador-personagem, torna-o um estrangeiro em relação a todos os outros espaços citados acima. O estrangeiro surge dessa

condição do narrador, mas só existe na relação, na experiência, no espaço da narrativa literária - como escreve Blanchot, o poema é um exílio.

Enxergar a noção de estrangeiro aplicada à narrativa só é possível em uma narrativa literária que radicaliza com alguns elementos de estabilidade que, como vimos em Jameson, estavam presentes na modernidade, ainda que esta se voltasse também ao novo, porque buscava, de certa forma, uma reconstrução, um novo "modelo estético" que respondesse às novas questões.

A escritura de Valêncio Xavier, e de muitos outros autores contemporâneos, como vimos, localiza-se num lugar incerto, de desequilíbrio, no ponto de mudança, de deslocamentos e descontinuidades. E localizar-se nesse lugar de certa forma inclassificável é o que evoca o estrangeirismo de sua narrativa.

A questão do estrangeiro na obra de Valêncio Xavier, quando potencializada ou estendida a vários planos de compreensão, amplifica essa relação, porque tanto narrativa como narrador e personagem são vistos com naturezas e graus diferentes de estrangeirismo, mas de forma geral indicam que é um tipo de obra literária que não se fixa em lugar algum ou, conforme conceito trabalhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), é uma narrativa desterritorializada.

A trajetória da literatura brasileira a partir da década de 1980 indica essa transição para um tipo de produção que não está mais centrada nem no sujeito individual, ou seja, na subjetividade do narrador e dos personagens, como nos testemunhos, nem no memorialismo coletivo, como no romance-jornalístico, mas numa forma de se apropriar de elementos diversos, seja porque se utiliza de outros textos literários ou porque se apropria da linguagem verbal e visual da mídia jornalística e da publicidade. Em *Papéis colados* (2003), no subcapítulo "Ficção 80 - dobradiças e vitrines", Flora Süssekind inicia o texto anunciando a transformação da narrativa no Brasil na década de 1980:

Ficção em trânsito, não são mais o autocentramento memorialista ou picaresco e o naturalismo explícito (romance-reportagem) ou figurado (prosa alegórica) de 1970 suas paradas obrigatórias. Com a saída dos censores das redações de jornal em junho de 1978, fica sem função a literatura parajornalística que se encarregava quase exclusivamente de suprir, em livro, as notícias lacunares, as informações proibidas na

grande imprensa. Desse modo, a vertente realista, tão forte na literatura brasileira, passou a adotar, na década de 1980, outros modelos literários, descartando contos-notícias e romances-reportagem, de um lado, e testemunhos e ficções, de outro (SÜSSEKIND, 2003, p. 257).

A questão da subjetividade do narrador é posta em questão, seja por um abismo "narrativo-ensaístico", seja pela teatralização da linguagem do espetáculo, e com isso a prosa se converte em

vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade. [...] (*ibidem*, p. 258)

Segundo a autora, João Gilberto Noll explora ao máximo essa tensão das possibilidades de aproveitamento ficcional dessa vitrine, no conto *Bandoleiros*, por exemplo, e em outros contos de *O cego e a dançarina*; a prosa do eu e o memorialismo não resistem à superexposição da vitrine. "Sobretudo porque nela não parece haver muito lugar para o elogio personalista da singularidade ou para o reforço da interioridade, da ideia de consciência individual" (*ibidem*, p. 264). Na vitrine o que caracteriza essa prosa é o anonimato e a mediania (de mediação).

O anonimato a que Sússekind se refere toca na noção de estrangeiro em relação à narrativa contemporânea e à de Valêncio Xavier, dado o grau de mediação no texto narrativo, com elementos advindos da mídia, como do jornalismo, publicidade, depoimento, entretenimento, etc.

1.5.1 Literatura e mídia

A incorporação crítica, mas, ao mesmo tempo, livre, que o concretismo faz dos suportes midiáticos e publicitários foi fundamental para essa prosa dos anos 1980 que colocava em tensão a questão do sujeito, dos meios e da mediação da sociedade de consumo, sem reproduzi-la ou ser engolido por esta linguagem publicitária, símbolo máximo da economia capitalista, que se especializa e profissionaliza enquanto o processo de industrialização, projeto da modernidade, se consolida.

É a alta modernidade, como categoriza Jameson, ou a hipermodernidade, como denomina Certeau, com uma indústria de entretenimento e publicidade extremamente avançada, e um estágio do capitalismo mais abstrata com a bolsa de valores e a globalização dos sistemas bancários, que alimenta o consumo cada vez mais facilitado também pela disseminação da internet pelo mundo.

No Brasil, no século XX, as relações entre literatura e mídia aconteciam principalmente com a reportagem e o jornalismo, devido à força do realismo. No início do século XX houve escritores que fizeram propagandas de caráter descritivo, mas às vezes em forma de poema, como Emílio de Menezes, que fez um famoso soneto como propaganda do xarope Bromil, publicada no *D. Quixote* em 1917. Destaco Emílio de Menezes pelo fato de a propaganda do Bromil estar presente em *O mez da gripe*, mas há muitos outros exemplos de escritores que trabalharam com publicidade e com a mídia impressa nessa época.

Como analisa Sússekind, o concretismo teve, pela primeira vez no Brasil, mais liberdade, criatividade e crítica ao apropriar-se da publicidade e da mídia. Dois trabalhos são marcantes, segundo ela, após a década de 1950. O primeiro é o poema "2 via", de Augusto de Campos, de 1984, que evoca um personagem de quando a publicidade ainda começava a ganhar espaço, no final do século XIX, que é o "homem-sanduíche". A associação do poeta com o homem-sanduíche é bem menos impactante do que era para outros escritores como Raul Pompeia, em *O Ateneu*. Foi a partir da década de 1950, com os concretos, que a poesia teve um diálogo mais produtivo com a tecnologia, com a publicidade, a mídia e a televisão. A operação de desmontagem e colagem ganhou espaço, e o segundo trabalho marcante desse período, então, é o que Décio Pignatari fez, a partir de colagem de *slogans* ou logotipos, com a Coca-Cola, em 1957. O escritor também criou a marca/nome Lubrax.

Flora Sússekind cita *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier, e o *Jornal de Brabil* e a *revista de domingo*, de Glauco Mattoso, como trabalhos que se contaminam de outras interferências de forma inteligente. A propaganda do Xarope Bromil é utilizada, em *O mez da gripe*, entre outras propagandas de remédios e procedimentos indicados para combater ou aliviar os males da

gripe espanhola. *O mez da gripe* é feito por montagens de discursos que têm como fonte principais os jornais *Commercio do Paraná* e *Correio do Povo*. No capítulo 3 há uma análise mais aprofundada do uso desses jornais em *O mez da gripe* e em outros livros de Valêncio Xavier.

CAPÍTULO 2

A narrativa estrangeira, o espaço físico e a personagem da prostituta

2.1 O espaço físico em *O mistério da prostituta japonesa* e *O minotauro* - o espaço como *outro*

Neste momento, direciona-se a leitura à construção da espacialidade e à personagem da prostituta em *O mistério da prostituta japonesa* e *O minotauro*. O primeiro privilegia e evidencia a noção de espaço e o segundo diz respeito a uma prosa que dilui narrador e personagem, transformando-os em espécie de mediadores ou anônimos em meio à cidade, que domina o cenário da indistinção individual, ou seja, há uma perda de importância do sujeito individual, de forma centralizadora, como era frequente nos romances memorialistas. Tanto espacialidade como personagem da prostituta são pensados como outros, estranhos, que se aliam à noção de estrangeirismo como elemento-chave na obra de Valêncio Xavier.

Pretende-se problematizar a construção do espaço como *outro*, em duas obras literárias do escritor Valêncio Xavier: *O minotauro* e *O mistério da prostituta japonesa*. Esse *outro* será considerado sob dois aspectos: o personagem, neste caso, a prostituta; e o espaço físico do hotel, ambos como espaço da alteridade, não pertencentes e não familiares ao protagonista, com os quais este se relaciona. O espaço é analisado também como espaço antropológico, como espaço praticado. A personagem da prostituta também é percebida, além de sua configuração no texto literário, em seu aspecto relacional e contextual, ou seja, tanto em sua relação com o narrador como o caráter sociocultural que envolve essa questão da prostituição e dos subespaços urbanos.

2.1.1 Espaço do hotel e espaço de negociação - terminologias: espaço, lugar e não lugar

Para trabalhar com o conceito de espaço, em seu aspecto físico-social, sua relação com o conceito de lugar, e as extensões que essas relações entre os conceitos implicam, é necessário expor alguns debates acerca de tais categorias. Michel de Certeau e Marc Augé são autores que discutem esse conceito, tendo como base a fenomenologia de Merleau-Ponty e as teorias antropológicas, elaborando, como afirma Augé, a noção de "lugar antropológico".

Tanto Certeau, em *Invenção do cotidiano*, como Augé, em *Não lugares - Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, avançam quanto a esses conceitos, porque não trabalham com a simples negação e oposição, entre espaço e lugar, lugar e não lugar.

Nesse sentido, as noções de espaço e de lugar não são excludentes; como ressalta Certeau, o espaço é um lugar praticado, o que Augé redefine da seguinte forma: "lugar como conjunto de elementos, coexistindo dentro de uma certa ordem, e do espaço como animação desses lugares, pelo deslocamento de uma força motriz" (AUGÉ, 1994, p. 75). Depende da relação, se for em relação ao narrador, o hotel é um espaço, se for em relação à personagem da prostituta, é um lugar. São também conceitos relacionais, que não permanecem imutáveis em qualquer caso.

Para Augé, o lugar não se opõe ao espaço, mas é "o lugar do sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico" (AUGÉ, 1994, p. 75). Isso significa, para ele, que espaço tem um sentido mais abstrato, hoje utilizado com diversos significados, como o temporal, o publicitário, etc., que parece ter um sentido mais útil, justamente pela ausência de caracterização, por exemplo, o "espaço aéreo", o "espaço publicitário", o "espaço de uma semana". Dessa forma, o lugar define-se pelas práticas dos sujeitos e significados atribuídos social, cultural, econômica, política e religiosamente. Assim, "lugar indígena" ou mesmo "lugar urbano", na antropologia, é um lugar fundado pelo reconhecimento desse lugar em uma relação de pertencimento.

O hotel, em ambas as novelas, cria uma complexidade e uma definição que não são estanques em relação a essas terminologias, pois elas se definem

num processo relacional, ou seja, dependem da relação que se leva em consideração na leitura. É espaço, principalmente no sentido de que não há uma referência exata de localização, com endereço (nome da rua ou da cidade), e, portanto, para o narrador e conseqüentemente para o leitor, o hotel é um espaço distante e estranho. Mas o hotel também pode ser lugar, para a personagem da prostituta, por exemplo, que o frequenta com regularidade, trata-se do lugar onde exerce seu trabalho, do qual conhece as regras. O que define o conceito de lugar é principalmente o fato de haver um *ethos* e um *habitus* simbólico definido pelas práticas, no sentido bourdiano de e explicitarem- as práticas individuais e as condições sociais de existência deste lugar. Segundo Pierre Bourdieu, o *habitus* seria:

[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...] (BOURDIEU, 1983b, p. 65).

Se, para Marc Augé, o lugar é definido como "necessariamente histórico a partir do momento em que, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima" (AUGÉ, 1994, p. 53), o não lugar, por sua vez, é designado por

duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. [...] os não lugares medeiam todo um conjunto de relação consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não lugares criam uma tensão solitária (AUGÉ, 1994, p. 87).

O sujeito não apreende as diferenças e especificidades do não lugar, pois esse espaço não lhe interessa, a não ser o fato de que o indivíduo próprio é o espetáculo nessa paisagem. Em *O minotauro*, pode-se propor algumas questões: o protagonista estabelece com o espaço do hotel que tipo de relação? Ou, pensando de outro modo, por uma noção mais abstrata de labirinto? Retoma-se, então, o mito do Minotauro, e o labirinto como lugar de onde não se retorna, justamente porque é lugar não reconhecível, não

identificável, não familiar, ou seja, impossível de ser apreendido por completo e de se tornar lugar de construção de identidade, lugar de identificação, já que se coloca de antemão como lugar onde o sujeito necessariamente se perde. Outro elemento de não lugar que a metáfora do labirinto traz é o seu caráter de repetição, o que faz com que o narrador confunda-se e pense que retornou ao mesmo lugar.

A questão é apresentada não com o intuito de resolvê-la, mas para pensar sobre esse espaço estranho, com o qual não se constrói relação de identificação, e para perguntar se ele pode ser considerado, segundo as noções de Marc Augé, como um não lugar. O que move a relação entre o narrador e esse espaço, a identificação ou o estranhamento?

A leitura de *O minotauro* nos leva a interpretar que o estranhamento que se produz na relação é propulsor de descrições detalhadas e sensitivas do espaço, desde o cheiro do mofo, as placas de metal das portas, as lâmpadas que faltam, a bacia de metal e a cama, no quarto, os degraus e corredor estreito, a escada circular, o forro de madeira compensada. Segundo Augé, "Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. (AUGÉ, 2005, p. 73)."

Os não lugares são produzidos em abundância pela supermodernidade e, para o autor, não ocupam nem os lugares antropológicos, nem integram, como em Baudelaire, os lugares antigos, chamados pelo autor de "lugares de memória".

Outro trecho de *O minotauro*, da *figura 21*²:

Talvez por economia, neste hotelzinho barato o acender de uma lâmpada se faça atarrachando-a no bocal. Alcançado o

² Chamo de *figura* cada página de *O Minotauro*, em comparação às *figuras* de Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), onde cada figura compõe-se de linguagem e discurso e tem autonomia em relação à outra, numa relação de composição de plurais, sem ordem definida e por isso mesmo, no caso de Barthes, organizada por ordem anterior, a ordem alfabética das *figuras*. Isso porque as páginas de *O minotauro* não são numeradas em ordem sequencial crescente, os números, vazados na parte superior preta, correspondente a cerca de um terço da página, são imagens que criam outras possibilidades de leitura da obra.

topo da escada, continuei a caminhar. Qualquer coisa de abafadiço, neste novo corredor, aumentava o cheiro de mofo, sensível em todos os quartos e corredores. Estendo as mãos para o alto e alcanço o forro baixo, que, pelo tato, parecia ser de áspera madeira compensada, cheia de abaulamentos. (XAVIER, 1998, *figura 21*).

Ou ainda, na *figura WC*, que começa com: “Este corredor me parece mais longo que os outros”, indicando a existência de outros corredores e, portando, a complexidade da configuração do espaço, e termina com: “Eu não tinha mais nada a fazer neste banheiro escuro, então sai”. Dessa forma, o labirinto, e portanto o espaço do hotel, em *O minotauro*, pode ser pensado como lugar ou não lugar dependendo de com quem se relaciona: com Teseu ou com o Minotauro, ou seja, com o narrador ou com a prostituta.

2.1.2 O espaço como *zona moral e paisagem vernacular*

Em ambos os textos, não apenas aparece a figura da prostituta como personagem com a qual o protagonista se relaciona, mas também o *subespaço* urbano, o *hotelzinho barato*, geralmente localizado em regiões mais degradadas do centro das cidades, regiões já estigmatizadas³ (GOFFMAN, 1982), devido ao seu valor moral e *status simbólico*, pois configuram-se em espaços nos quais circulam prostitutas, michês, bêbados, mendigos, entre outras pessoas com as quais a relação de poder hierárquico é de exclusão social.

Essas regiões, principalmente nos centros das grandes cidades, podem ser consideradas, segundo conceito de Park (1984), como *zonas morais*, marcadas por características consideradas socialmente como de degradação moral, seja no âmbito dos comportamentos pessoais, seja no espacial e na utilização do espaço.

³ O conceito de estigma desenvolvido por Goffman (1982) traz a problemática da identidade contextualmente, e aponta para os casos de sujeitos estigmatizados, os quais apesar da diversidade de campos em que atuam (familiar, profissional e grupos de interesses pessoais), há um fator de sua identidade que se destaca negativamente e se sobrepõe aos demais, fator ou elemento que pode estar relacionado a aspectos físicos, sociais e culturais (origem social, escolha profissional, etc.), que são desvalorizados na sociedade em que esse indivíduo vive. Um espaço também pode ser estigmatizado, por localizar-se em região excluída social ou geograficamente, ou, ainda, pelos usos que se fazem do espaço, ou seja, sua ocupação.

A consequência é que a cidade possui uma organização moral bem como uma organização física, e estas duas interagem mutuamente de modos característicos para se moldarem e modificarem uma a outra. É a estrutura da cidade que primeiro nos impressiona por sua vastidão e complexidade visíveis. Mas, não obstante, essa estrutura tem suas bases na natureza humana, de que é uma expressão. Por outro lado, essa enorme organização que se erigiu em resposta às necessidades de seus habitantes, uma vez formada, impõe-se a eles como um fato externo bruto, e por seu turno os forma de acordo com o projeto e interesses nela incorporados (PARK, 1984: 29).

O conceito de *zonas morais* foi pensado pelo autor, inicialmente, para analisar os guetos norte-americanos da cidade de Chicago, que envolvem conflitos violentos entre grupos étnicos, raciais e culturais diferentes, formando espaços bem delimitados de cada grupo, com suas regras internas próprias de convivência, estigmatizados socialmente devido a juízos baseados em valores altamente burgueses da cidade em ascensão.

A questão do espaço e da ocupação e usos desse espaço pelos sujeitos estão interligadas. Ao classificar o hotel onde entra, o protagonista o faz, em *O minotauro*, chamando-o de *hotelzinho barato*, e depois, em outro momento, o qualifica e apresenta seus hábitos e funções:

Sozinho? Nessa hora da madrugada ninguém entra sozinho naquele hotel. É um hotel de encontros e ninguém o procura para se hospedar. Se por acaso algum desavisado procurar um quarto para, fatigado, dormir algumas horas, será alertado pelo porteiro noturno sobre a real categoria do estabelecimento e dissuadido de entrar. Ao contrário, alguém sair sozinho do hotel durante a noite é relativamente comum: a hora certa para chegar em casa, a hora que obriga um homem casado a deixar sua parceira noturna dormindo, os pequenos desentendimentos amorosos, as questiúnculas por questões de dinheiro, a insatisfação com a companhia escolhida, o sono alcoólico que impede os prazeres do sexo, são motivos corriqueiros para se abandonar um quarto pago adiantadamente. E não há razão nenhuma para se entrar sozinho naquele hotel de encontros. Nunca aconteceu isso. (XAVIER, 1995, *figura 31*).

O protagonista deixa clara a diferença desse hotel em relação aos outros hotéis comuns, que atendem à função de hospedagem. Esse hotel, portanto, é

caracterizado por seus usos e regras, como entrar acompanhado e pagar o quarto adiantado. Entrar acompanhado e sair sozinho indica que dificilmente casais vão utilizar o hotel, mas que geralmente o homem entra com a prostituta, caracterizando não apenas a relação de gênero marcada pelo masculino e o feminino, mas uma relação delimitada por hierarquia e poder, presentes na relação de prostituição.

Quanto à análise do espaço, Richard Sennet analisa as relações dos corpos com o espaço, e com a cidade, desde a Grécia antiga até a civilização ocidental e a contemporaneidade multicultural de Nova Iorque. Segundo o autor:

Obviamente, as relações entre os corpos humanos no espaço é que determinam suas reações mútuas, como se veem e se ouvem, como se tocam ou se distanciam (SENNET, 1994, p. 15).

Segundo Sennet (1994), uma das revoluções mais importantes na maneira de entender a cidade, que refletiu nos planejamentos públicos do séc. XVIII, principalmente na Inglaterra e na França, foi uma descoberta na área de medicina, do pesquisador William Harvey, ao perceber que o coração bombeava sangue para o resto do corpo todo, e assim definindo a circulação e a respiração como elementos fundamentais para o funcionamento do corpo humano. O reflexo dessa teoria modificou a tradição do pensamento acerca do corpo humano e, por extensão, o pensamento da cidade, que era baseado no conceito de calor humano. Desde a Grécia antiga, o calor humano e suas funções orientavam as diferenças entre masculino e feminino, e entre seres humanos e animais, o que determinava, por sua vez, os comportamentos individuais e a organização do espaço público.

Um dos resultados da valorização da circulação e da respiração é a construção de avenidas rápidas que atravessam a cidade, entre outras construções que buscavam viabilizar o movimento e a velocidade, transformando os espaços cada vez mais em espaços de passagem, entre os quais o indivíduo pós-moderno transita, sem ligar-se a nenhum deles.

2.1.3 Espaço de resistência

Sennet discorre sobre o planejamento urbano na Europa no fim do século XVIII e início do XIX, que organizava a cidade, a partir desse momento, de acordo com os princípios da circulação e velocidade, citados anteriormente. Entre algumas construções que foram marcos desse processo está o metrô de Londres. Segundo o autor, os cortiços dos centros das cidades foram destruídos e novas ruas e avenidas foram construídas.

No Brasil, o processo de urbanização do início do século XX teve influência desse processo de urbanização europeu. O centro da cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, foi reestruturado e para isso era importante que cortiços fossem destruídos e vagabundos e prostitutas, retirados. O ideal do planejamento urbano moderno não se concretizou plenamente; neste sentido, hotéis de prostituição que permanecem no centros do Rio de Janeiro podem ser pensados como espaços de resistência.

Todos esses aspectos da experiência urbana – diferença, complexidade, estranheza – sustentam a resistência à dominação. Essa geografia urbana, difícil e surpreendente, é que nos acena com uma promessa específica, baseada em valores morais, e pode abrigar os que se sentem como exilados do Paraíso (SENNET, 1994, p. 25).

Em *O mistério da prostituta japonesa*, percebe-se que o hotel tem uma localização central na cidade e há uma passagem em que o protagonista diz que na região há uma concentração de bares e hotéis de prostituição. Segundo Zukin (2000), esses espaços são fronteiriços e caracterizam-se enquanto espaços de resistência política, constituindo a *paisagem vernacular*. As noções de *paisagem vernacular* e *paisagem política* são pensada a partir de Zukin (2000), apropriando-se da paisagem política e da paisagem habitada de J. B. Jackson, segundo o qual elas existem concomitantemente, para afirmar a descontinuidade e assimetria presente na apropriação e usufruto por instituições dominantes que possuem poder maior. Assim, a diferenciação da construção da paisagem dos *sem-poder* em contraste com a dos *poderosos*, é o que o autor chama de *paisagem vernacular*, em contraste com o que ele chama de *paisagem política*, esta mais valorizada econômica e politicamente.

As paisagens constroem-se sobrepostas, nos espaços urbanos, constituídas de diversos conflitos particulares.

Assim, percebe-se que o espaço do hotel de prostituição é, antes de um espaço fisicamente constituído, espaço simbólico que situa uma *zona moral* e uma *paisagem vernacular*, em contraste e em convívio com a *paisagem política* dominante na cidade.

2.2 A descrição densa e a fragmentação no espaço da narrativa

O paralelo que faço com as novelas analisadas é de que o hotel aparece como espaço complexo. Em ambos os textos, mas principalmente em *O minotauro*, o espaço torna-se paradoxal. Percebe-se a valorização do espaço, que é descrito incessantemente. Mas o protagonista caminha no escuro, o que demonstra a dificuldade dele em observar o espaço e a sua desorientação, que o leva à descrição de detalhes dos degraus da escada que desce, das placas de metal numeradas das portas, da pequena janela, etc. Ao mesmo tempo, ocorre a perda ou a não apreensão do espaço totalizado, ou seja, da arquitetura do prédio, que o possibilitaria localizar-se dentro do hotel, sabendo a direção pela qual seguir. Essa desorientação é a produtora de um efeito que o autor constrói na forma em que elabora o texto, o efeito de confusão desse espaço que leva à metáfora-chave da novela, o labirinto - que remete ao mito grego referenciado na novela, o mito do Minotauro.

A maneira a qual o protagonista constrói o espaço, em *O minotauro*, à medida que adentra seus meandros, desce a escada circular, cria um espaço peculiar ao leitor, e passa a conhecer mais do espaço do que se fosse apenas um lugar de passagem. A fragmentação da narrativa paralela às *cenar* cinematográficas, com a indicação numérica, parece propor um jogo ao leitor.

A partir dessa observação, podemos pensar que o espaço não possui em si mesmo uma importância devido a certa especificidade que contém, ou característica própria, ele caracteriza-se claramente como um hotel de prostituição, mas o que mais importa na narrativa, acima da significância do

espaço, é a (in)determinação que a forma de linguagem atribui a esse espaço, a sua maneira de fragmentá-lo, desorientando também o leitor.

Logo no início de *O mistério da prostituta japonesa*, quando o protagonista entra no hotel, ele descreve o quarto fragmentando-o de maneira que ao leitor torna-se difícil apreendê-lo, a não ser pelo desenho que, apesar do inicial estranhamento causado pelo ângulo, o do quarto visto de cima, situa o espaço, permitindo ao leitor compreender o quarto em sua totalidade.

O quarto já é pequeno e, partindo do lado da porta, acompanhando os degraus, construíram uma parede que não chega ao alto do teto baixo do pequeno quarto. Dentro do pequeno quarto, essa parede acompanha os três degraus e termina pouco adiante de onde eles terminam. Traçando um cubículo, dentro do já cubículo que é o pequeno quarto, outra parede avança, partindo da parede oposta à parede dos três degraus. Essa parede não chega a se encontrar com o final da parede construída a partir do lado da porta de entrada do pequeno quarto. Um vão sem porta. Essas duas paredes, que não se encontram e não alcançam o teto baixo, formam um cubículo sem portas. Ocupam um pequeno espaço dentro do pequeno quarto do hotelzinho de *rendez-vous*, formando um minúsculo banheiro. Diferente do piso do pequeno quarto, piso de tacos de madeira cinza muitas vezes lavado, nunca encerado, o chão do banheiro minúsculo é cimentado, pintado de vermelho. (XAVIER, 1998, p. 185).

Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), com base em conceito defendido por Hjelmslev, na linguística, deslocam a tensão clássica entre forma e substância para a relação entre *conteúdo* e *expressão*, ampliando e desdobrando as categorias, cada uma formando-se de dupla articulação. Forma e substância estão presentes tanto no conteúdo como na expressão e todos estão em relação. Portanto, o espaço enquanto *forma de conteúdo* está intimamente ligado ao espaço enquanto *forma de expressão*, de como o espaço é comunicado ao leitor, através das observações do protagonista no escuro, no caso de *O minotauro*.

O processo que os autores Deleuze e Guattari chamam de *desterritorialização* refere-se a uma característica contemporânea da presença de fluxos de desterritorialização, que no plano físico, mas não necessariamente geográfico, corresponde a:

[...] estados intermediários mais ou menos estáveis, valências, existências mais ou menos transitórias, investimentos neste ou naquele corpo, densidades de vizinhança, ligações mais ou menos localizáveis. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 69).

A relação do protagonista com o espaço do hotel, principalmente em *O minotauro*, pode ser vista como esse estado intermediário, localizado em um *entrelugar*, no qual o espaço não tem importância em si mesmo, mas nessa relação, nesse deslocamento que o protagonista provoca ao descrevê-lo, enquanto seu corpo se perde no escuro, escuro da linguagem. Assim, é o corpo do narrador que se desloca e no deslocamento constrói o espaço, criando uma materialidade incerta. O espaço, então, não está dado, ele existe apenas nos fragmentos de textos, como fragmentos também de espaço. O leitor não tem a noção completa do hotel, mas apenas em suas partes, que por vezes vão se aproximando até uma imagem em *close*.

Quase que caio. O corredor principiava com uma escadinha. Tropecei em imprevistos degraus, formados no vazio a partir da direita até a parede contra a qual eu me chocara. Desci cuidadosamente, arrastando os pés, pois não sabia quantos degraus existiriam no escuro. Continuei seguindo, arrastando os pés, com medo de encontrar pela frente outros degraus. Com as mãos nas paredes eu sentia uma repetição do corredor anterior, este mais curto. Logo senti um vazio na mão esquerda. Parei, estendi a mão direita para a frente e senti outra parede bloqueando o corredor, encaminhando-o para a esquerda. Me virei e segui arrastando os pés, dei uma topada num degrau. Havia uma escada à esquerda. Ao contrário da outra, esta escadinha era ascendente. Galguei, cuidadosamente, seus três degraus. (XAVIER, 1998, *figura 3*).

Outra perspectiva, nesse sentido, para pensar a construção de um espaço fragmentado, característica da pós-modernidade, é a partir da teoria de Gumbrecht (1998), segundo a qual o espaço na contemporaneidade é percebido de forma fragmentada, como espaço que se observa de passagem, sem uma necessária ligação do sujeito com a história desse espaço. O protagonista de *O minotauro* está ligado a esse espaço à medida que o conhece, fragmentariamente, apenas. E com caráter de passagem, como quem procura a saída, mas perde-se na observação do caminho que percorre, adentrando-se ainda mais.

O espaço construído na obra, apesar de focar-se muito no hotel, não se restringe a ele, há espaços dentro dele e espaços fora, que se revelam no final da obra, quando o protagonista sai apressado à rua, fugindo, ansioso por não ser visto. A rua, como espaço público, simboliza o espaço do irreconhecível, da indiferença em relação ao indivíduo, da possibilidade de a identidade se desfazer na impessoalidade, devido ao fluxo contínuo das ruas e crescimento das cidades.

2.3 A personagem da prostituta em *O mistério da prostituta japonesa* e *O minotauro* - o outro como estrangeiro de si

Em *O minotauro* e *O mistério da prostituta japonesa*, o protagonista relaciona-se principalmente com uma personagem, que é central em ambas as novelas, a prostituta – a prostituta loira e a prostituta japonesa. O que interessa, basicamente, é a forma com que Valêncio Xavier constrói a personagem da prostituta, como o leitor a conhece ou tem acesso a ela, e a relação do protagonista com a personagem da prostituta.

2.3.1 A prostituta japonesa e o mistério

Em *O mistério da prostituta japonesa*, a maioria dos leitores (brasileiros, ocidentais), a princípio, não compreende imediatamente (ou na primeira leitura) o que a prostituta diz em sua fala apresentada em ideogramas japoneses, e não sabe sobre a personagem nada além do que o protagonista descreve. A prostituta japonesa torna-se distante e misteriosa ao leitor, mais do que já o é ao protagonista, que fica transtornado com a incerteza do prazer e do gozo que ela sentira, obcecado em reencontrá-la para saber se ela havia gozado naquela noite.

A metáfora do mistério é fundamental na construção da personagem, pois orienta a relação de incompreensão e de distanciamento produzida, o que lhe confere poder de sedução, ligado ao mistério do gozo. Mas o mistério lhe confere, ainda, outro poder, um poder oculto, que se configura em toda a sua identidade cultural e formas de expressão corporal, facial e oral ou linguística.

A inacessibilidade dos desejos da prostituta propõe esse mistério, e assim, não apenas a questão do prazer mas a personagem da prostituta como um todo torna-se, ao leitor, uma incógnita. Em um momento, o protagonista alude a esse jogo de incomunicabilidade, o qual às vezes ele parece compreender, replicando, e, em outras, ele considera a distância, quando diz: “Não sei se ela fala para mim ou para ela” (p. 187). Será analisado o diálogo entre eles a partir da leitura feita sem a tradução dos ideogramas, provocando o estranhamento no leitor.

– Nossa, seu coração está batendo tão esquisito

— とてもよかつたわ

Verdade?

— (ほんとうよ)

Não demonstrou. Será que ela diz a verdade? Fico só olhando. Eu diria que ela está completamente imóvel. Imóvel somente na superfície visível do corpo cor de chá, pele lisa sem pelos, suave monte de vênus de parca penugem. Coração batendo forte, ela olha não sei para onde. Quanto tempo ficamos assim, eu não sei dizer.

— あたかいは湯が熱いんだ (XAVIER, 1998, p. 189).

A prostituta aparece como sujeito com certa identificação cultural, no caso da prostituta japonesa, e muita descrição física, no caso da prostituta loira de *O minotauro*. A identidade da prostituta japonesa está presente nos ideogramas como marca da diferença e distanciamento cultural, na medida em que ela não responde em português, mas na sua língua de origem. A língua é a primeira marca da diferença cultural.

Segundo Stuart Hall, a experiência da diáspora produz nova configuração às identidades culturais hoje, “visto que a migração resultou ser o evento histórico mundial da modernidade tardia, a clássica experiência pós-moderna revela-se ser a experiência diaspórica” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 142). Há uma ênfase no deslocamento espacial e no deslocamento temporal, o último sentido refere-se à permanência de um passado em ruínas. Hall pensa, então, a

constituição de novas formas de identidade relacionadas ao recontar o passado através da memória e da afirmação da diferença.

Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Hall questiona a noção de sujeito moderno, e chega à questão do sujeito contemporâneo, que, ligado ainda às novas configurações que os grupos de identidades minoritárias trouxeram para o panorama atual, ele é capaz de circular entre alguns grupos em seu cotidiano e pertencer a grupos diferentes concomitantemente, não tendo uma identidade fixa (ex: trabalho, política, religião, entre outros). Contraponho o caso da personagem da prostituta, em ambas as novelas, a essa articulação teórica, pois, neste caso, embora a identidade de migrante da prostituta japonesa seja relevante, a profissão está carregada de valor identitário que não tem, talvez, essa mobilidade e transitoriedade desejada, devido a marcas sociais existentes, por exemplo, na prostituição, que se ligam ao sujeito de forma determinante em relação às outras características de sua identidade, sobrepondo-se.

Uma passagem de *O mistério da prostituta japonesa* demonstra a peculiaridade da relação do protagonista com uma prostituta, característica de uma relação distanciada, com uma mulher desconhecida, na qual existem algumas regras próprias do universo da prostituição, como não beijar. Ao mesmo tempo, há o curioso interesse e dúvida a respeito do prazer e do gozo dela, causado pelo silêncio perturbador da prostituta japonesa. Posteriormente, há, ainda, uma certa dose de carinho que entra em contradição com o que se espera de uma relação entre cliente e prostituta:

Não beijo, encosto meu rosto no dela, mordisco sua orelha. Por instantes, não sinto mais o cheiro úmido da colcha de tecido brilhante, cor vermelha. O gozo me vem rápido. Mas permaneço ainda dentro de seu corpo. Quando retiro o meu corpo, é para deitar ao lado dela, e meu travesseiro é o seu seio esquerdo. Ela não disse nem um gemido, nem uma palavra. Se houve algum gemido, na hora do gozo, foi meu, não dela. Não sei o que ela sentiu. Permaneceu, permanece silenciosa e não sei para onde olha. Seu coração bate rápido e descompassado. Levanto a cabeça e olho para ela. (XAVIER, 1998, p. 188-189).

Ao jogo de sedução explícito nesta obra, assim como em *O minotauro* e *Maciste no inferno*, aliam-se a relação impessoal do protagonista

com a prostituta, o desejo de conquista, o erotismo, e um posterior desejo de livrar-se dessa relação, desprender-se da mulher e do lugar onde se encontra rumo à rua escura e à sua solidão anônima.

2.3.2 *O minotauro*

Na obra *O minotauro*, aparecem outros personagens, como o porteiro, uma outra prostituta e frequentadores habituais do hotelzinho, mas esses personagens, mais do que se relacionarem com o narrador-personagem, circulam em torno de um crime misterioso que não se resolve, o assassinato da mulher loira, que induz o leitor a pensar ser o mesmo que acontece no hotel.

A prostituta não tem voz ou identidade, a seu respeito conhecemos sua pele macia, cabelos loiros, o fato de ser uma excelente fêmea:

Excelente fêmea – e, geralmente, as loiras não são boas de cama –, essa polacona que eu peguei. Não era mulher para aquele ambiente, nem sei o que ela viu em mim. Também, quando nos cruzamos na noite, estávamos meio bêbados, os dois, no bar. Geralmente as loiras são largas, aguadas, ela não, apertadinha, pentelheira loira. (XAVIER, *figura X*).

A personagem tem apenas bons atributos físicos que a caracterizam, não há mais nenhuma outra informação a seu respeito, o que aproxima mais a relação entre o protagonista e ela como uma relação sexual profissional, entre cliente e prostituta. Em *O mistério da prostituta japonesa* há uma quebra ou descompasso nessa relação entre cliente e prostituta, quando o protagonista demonstra certo afeto e interesse pela japonesa, ficando até mesmo obstinado em reencontrá-la.

Na página que abre *O minotauro*, no primeiro parágrafo, o protagonista apresenta a prostituta e conta ao leitor o motivo que lhe fará entender como ele se perdeu no escuro do hotel, no meio da noite.

Para não pagar a mulher, abandonei o quarto no meio da noite. Não que a mulher não me agradasse. Acordei, ela dormia ao meu lado, na cama do hotelzinho barato. Uma bela fêmea, branca, loira, cabelão esparramado pelo lençol, nua. Tenho pouco dinheiro, nem sei como convenci aquela estátua de mulher a passar a noite comigo neste hotelzinho vagabundo, tão sujo, o que eu podia pagar. O preço combinado, tudo o que eu tinha no bolso, ia me deixar sem nada até o fim do mês. (XAVIER, 1998, *figura X*)

A prostituta não tem voz direta, em *O minotauro*, pois não há diálogo entre ela e o narrador, é sempre este quem a descreve, apresentando-a ao leitor. A construção da personagem se dá integralmente através do olhar masculino do narrador. O leitor a conhece, portanto, com esse filtro, ou seja, mediado pela voz do protagonista.

Define-se, então, não apenas uma questão de gênero nessa construção da personagem, pela construção masculina do personagem feminino, como também um recorte bem claro do acesso (restrito) que o leitor tem da personagem, ou seja, um fragmento muito reduzido de sua identidade, que são algumas de suas características físicas, não há nenhuma construção psicológica ou identitária complexa a seu respeito.

Isso demonstra, por outro lado, o interesse do autor em explorar muito mais a relação do narrador com esse *outro* (em relação a ele), definido pelo espaço e pela personagem da prostituta, e como essa relação acontece, criando uma noção fragmentada de espaço e temporalidade, mais do que uma construção complexa e profunda do narrador e dos personagens como sujeitos de uma sociedade, sua origem, identidade, profissão, pensamentos, sentimentos, dúvidas, medos, práticas, etc. Isso se dá também em relação ao protagonista, como já foi visto, e marca uma narrativa contemporânea fragmentada, que se caracteriza o narrador anônimo, como define Sússekind, indiferente em meio à multidão urbana, resultado de um descentramento, na ficção brasileira recente, da figura do sujeito e de suas individualidades. Esses reflexos são pensados, por Jameson, como sintomas do pós-modernismo.

2.3.3 Construção masculina da personagem da prostituta

A construção da personagem da prostituta, em ambas as obras, é fortemente masculina. O fato de a personagem feminina ser conhecida e constituída através do narrador-personagem masculino, leva-nos a problematizar a hierarquia de gênero e posição social na construção da personagem feminina nas obras.

Essa questão da não neutralidade do discurso foi analisada por Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, assumindo-se o caráter ideológico do sujeito sobre o discurso. Segundo Bakhtin:

O discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma. Quaisquer que sejam o volume, o conteúdo, a composição, os enunciados sempre possuem, como unidades da comunicação verbal, características estruturais que lhes são comuns, e, acima de tudo, fronteiras claramente delimitadas. (BAKHTIN, 2000, p. 293)

Assim, nesse mesmo sentido bakhtiniano, mas voltada à questão de gênero, especificamente, a socióloga brasileira Jussara Reis Prá afirma que

[...] os textos escritos por homens e mulheres não podem ser isolados de seus contextos históricos ou dos aspectos sociais, econômicos e políticos que lhes deram origem e serviram, ora para questionar, ora para configurar a condição feminina. (PRÁ, 2000, p. 146).

Nesse sentido, não há neutralidade na construção do discurso e dos personagens. Nas novelas analisadas, apesar das discontinuidades presentes, a mulher é representada pela personagem da prostituta, e as descrições do protagonista partem de relações com corpo, prazer, sexualidade, sexo pago e fetiches masculinos. Assim, ainda que a prostituta japonesa tenha peculiaridades e mistérios ligados à sua identidade e origem cultural, o maior mistério, para o protagonista, gira em torno do possível gozo dela. Neste caso, há ainda o fato de a prostituta ser marcada e estigmatizada tradicionalmente por vender sexo e prazer, o que é símbolo de desejo, *tabu* e de exclusão social, ao mesmo tempo.

Falar em representação masculina não significa apenas o fato de que o autor das obras seja homem, porque a ficção permite justamente que se transponha esses limites sexuais dados biológica ou mesmo culturalmente.

O que se coloca é a situação central de que o mediador entre a personagem da prostituta e o leitor é o protagonista, e a ausência de voz direta da prostituta em *O minotauro*. Essas questões acerca da relação do protagonista com o *outro*, seja esse *outro* o espaço ou a prostituta, marcam a posição do protagonista, do espaço e da personagem da prostituta como

estrangeiros, que não oferece ao leitor a compreensão do espaço e do *outro* sujeito, porque também é estranho e distante destes, e ao mesmo tempo, praticamente tudo se conhece através de sua narração. Ele cumpre uma função fundamental, portanto, dentro das obras, é produtor dos discursos e de imagens do espaço e do sujeito enquanto fragmentados, que se relacionam diretamente com o leitor. A investigação do corpo do espaço e do corpo do sujeito dentro das obras é uma viagem da qual o leitor participa, em uma labiríntica relação, na qual, por vezes, o espaço e a prostituta parecem uma desculpa para a forma de narrativa fragmentada e produtora de desorientação, que o autor cria com sua escritura.

CAPÍTULO 3

Os processos de subjetivação e o narrador enquanto estrangeiro

O terceiro espaço analisado é o da subjetividade na construção do narrador-personagem, passando pela leitura do narrador na narrativa literária de Valência Xavier, com foco em *O minotauro*, a partir do conceito de estrangeiro. O narrador é interpretado como estrangeiro e como anônimo em uma cidade qualquer.

3.1 O narrador em Valência Xavier

As metáforas-chave da escritura de Valência Xavier são enigma e mistério, que de forma mais ou menos direta aparecem em vários de seus textos e títulos de livros. Mas enigma não é apenas metáfora, já que funciona também como operação, sempre que o narrador propõe, explícita ou implicitamente, um enigma ao leitor. Em *O minotauro*, *O mistério da prostituta japonesa* e *Maciste no inferno*, por exemplo, o narrador narra em primeira pessoa e confunde-se com o protagonista, configurando o foco narrativo narrador-personagem.

O narrador-personagem, segundo a teoria de Jean Pouillon, em *O tempo no romance*, publicado originalmente em 1946, inspirado na questão do tempo, de Jean Paul Sartre, apresenta uma visão "por trás", em que o narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino. É onisciente, sabe de onde parte e para onde se dirige na narração, o que pensam, fazem e dizem as personagens.

O narrador-personagem, nas obras citadas, narra em primeira pessoa, mas ao mesmo tempo não tem nenhuma qualificação individual específica que o diferencie, nem parece ter completo domínio sobre a vida da personagem, já que está em uma situação limite, de risco, de escuridão, uma zona de

instabilidade, sempre na eminência de se perder por completo. Por isso, há ambiguidades presentes na configuração desse narrador. O leitor, por outro lado, ganha espaço quando diante de um ajuntamento ordenado de fragmentos heterogêneos buscará ler as ligações secretas que há nessa heterotopia, conforme conceito de Michel Foucault., fazendo portanto uma montagem da montagem. Cria-se, assim, outra camada de rearranjo e de leitura, configurando-se em narrativas abertas, no sentido de Umberto Eco, em seu *Opera aperta* (1962), as quais podem ser lidas em outras ordens e relações possíveis entre as imagens, as palavras e os enredos.

Na leitura de *Maciste no inferno*, o leitor pode ter a impressão de ser um espectador assistindo a um filme. Esta ideia, portanto, do leitor como montador está relacionada a leitura e operação própria do cinema, mas neste caso, ele monta a leitura a partir do fluxo diverso de planos e de textos que compõe a narrativa, dando sentido à relação entre eles. O caráter fortemente visual das obras de Valêncio Xavier, não apenas pela presença de imagens mas na construção narrativa do texto verbal e propriamente literário, reafirma esse ambiente cinematográfico, com densa e detalhada descrição espacial, e no qual há a frequente ausência de luz, como em *O minotauro* e *O mistério da prostituta japonesa*.

Vejamos alguns exemplos de obras de Valêncio Xavier em que o narrador pode ser conceituado como narrador-personagem (e onipresente) e outros em que pode ser conceituado como narrador oculto. O narrador oculto aponta para uma descentralização e distanciamento do sujeito. Há, ainda, um terceiro tipo de narrador que seria identificado pela presença do caráter memorialista e de reconstrução ou reinvenção do passado. No primeiro caso, em que há um narrador-personagem (POUILLON, 1974), é possível citar: *O minotauro*, *O mistério da prostituta japonesa* e *Maciste no inferno*, levando-se em consideração que o narrador dessas obras seja sempre ambíguo e difícil de enquadrar em um conceito.

O narrador mais representativo do segundo tipo, o narrador é oculto, é o de *O mez da gripe*, pois a narrativa é tecida pelo entrecruzamento de

elementos externos, de forma intertextual⁴, e o leitor é quem os monta, sem a sua intervenção direta. Na obra, há depoimentos de Lúcia, uma senhora que vivenciou a gripe espanhola do início do século (mais precisamente, final de outubro, novembro e começo de dezembro), notícias e publicidade de dois jornais (*Commercio do Paraná* e *Correio do Povo*) e um poema que atravessa a narrativa, que constitui o eu-lírico da obra e transcreve em versos o encontro com uma mulher.

Outra narrativa em que o narrador pode ser lido como narrador oculto é *RrEMEMBRANÇAS DA MENINA DE RUA MORTA NUA* (2006), composta da montagem e ressignificação de notícias de jornal que tratam de uma menina achada morta em um trem-fantasma, com desenhos e colagem de textos verbais, de gênero jornalístico e de reportagem policial.

O terceiro caso, do narrador memorialista, se aguça no decorrer da produção de Valêncio Xavier e está mais presente em suas últimas publicações, do início deste século XXI. Seu aspecto memorialista é o do narrador que resgata momentos de sua história individual e coletiva (um fato social histórico), mas que visivelmente as reconstrói. A fotografia também aparece mais frequentemente, ocupando um espaço significativo da linguagem visual que compõe algumas das obras, com caráter memorialista. Em *O mez da gripe*, *RrEMEMBRANÇAS DA MENINA DE RUA MORTA NUA* e *Minha mãe morrendo*, por exemplo, as fotografias têm natureza de registro. Nos dois primeiros casos, tratam-se de fotografias relativas a um fato coletivo o qual os jornais exploram e noticiam; e no terceiro exemplo, trata-se de um uso ficcional de registros familiares, fotos de álbum de família.

Do ponto de vista do sentido memorialista coletivo, da ressignificação e reorganização da história, deslocada para o âmbito ficcional, esse memorialismo está presente nessas obras citadas e também em *Crimes à*

⁴ No segundo capítulo desta dissertação há o aprofundamento do conceito de *intertexto*, a partir de Roland Barthes, principalmente de seu livro *O prazer do texto*, no momento de análise da linguagem visual nas obras de Valêncio Xavier, a sua relação com a linguagem verbal, e a presença de elementos externos ou citações de diferentes naturezas ou fontes, bastante identificadas no cinema, na fotografia, no jornalismo e na publicidade. Caminho que se percorrerá, no próximo capítulo, para se chegar à interpretação das imagens na obra *O minotauro*.

moda antiga, nas quais Valêncio Xavier se apropria de notícias de jornal e outros materiais que tratam de acontecimentos particulares do passado, principalmente na cidade de Curitiba.

Em *Minha mãe morrendo* o narrador é o menino (“o menino eu”) que recria o momento da morte da mãe Maria, entrecruzando-se fotografia e narrativa literária (uma em cada página). A narrativa verbal pode ser lida como um poema em verso livre, porque tem ritmo e sonoridade de um poema que invade a prosa, herança do poeta Carlos Drummond de Andrade que, na metade do século XX antecipou esse processo que ocorreria na poesia, de aproximação com a prosa e de crescimento na extensão dos versos (SÜSSEKIND, 2003, p. 319).

Assim, os aspectos do narrador que se analisa não são excludentes entre si, mas o narrador de um livro pode conter características de um e de outro conceito, simultaneamente, em maior ou menor grau. As memórias de menino são resgatadas e revalorizadas, em *Minha mãe morrendo*, e mescla-se o narrador com o autor do livro, Valêncio Xavier, atribuindo um tom autobiográfico ao texto. Este tom autobiográfico da obra atribui às fotografias um caráter de registro do passado, ao mesmo tempo em que confunde o leitor, porque o texto verbal, sempre na página ao lado da imagem, indica mulheres diferentes como a mãe, e há descrições que dizem ser ruiva, quando as fotografias mostram mulheres de cabelo castanho. Ao analisar as imagens, no capítulo 3, trata-se do assunto da leitura da fotografia no contexto da obra: deve-se acreditar numa veracidade factual da fotografia? Em que medida o texto verbal relativiza essa "veracidade" das imagens, criando contradições? Com tais contradições, a narrativa questionaria o caráter de registro da realidade da fotografia?

No trecho abaixo, o tom autobiográfico aparece quando o narrador se confunde ou se sobrepõe ao escritor, que até então não teria aparecido explicitamente, com a declaração de que o nome do “menino eu” é Valêncio.

minha mãe
é aquela à direita
na foto a mais magra
odalisca de turbante

sofria
de uma grave
doença nos pulmões
na época sem cura
morreu quando eu
tinha treze anos
acho que nunca me amou
nunca
acho até que tinha ódio
de mim seu filho
aquele que se chama
Valêncio
acho que a foto
foi tirada numa fazendola
no Rio Grande do Sul
Soledad
Tristeza
Encruzilhada

Em *Meu 7º dia* (1999), Valêncio cria a morte do outro de si mesmo, e os elementos da autobiografia e do falso real se cruzam em uma construção sofisticada. Na página 29, há a presença de seu nome, com as letras brancas desordenadas, dispostas em diagonal cruzando a página preta, e uma contradição no cálculo, na frase que há acima: "As 7 letras do meu nome são 8". Na sequência, há um pequeno quadro no centro da página, há a simulação da notícia: "A família do sempre lembrado Valêncio Xavier comunica aos parentes e amigos o seu doloroso passamento. A família enlutada pede que não sejam enviadas flores nem coroas" (XAVIER, 1999, p. 31).

Não é a morte do narrador, mas a morte do próprio autor, de Valêncio, que aparece na obra; este, ao ser inserido na trama ficcional, torna-se um personagem de si, um alter-ego, uma projeção. Esse enlace entre a projeção de si na obra e o falso real, presente na forma de tratar da morte como um fato real, na obra ficcional, reafirma a necessidade de o leitor duvidar seja das fotografias, seja da linguagem factual ou jornalística, e portanto, a necessidade de que sejam lidas como criação ficcional, como farsa, como simulação.

3.1.1 O narrador em *O minotauro*

A relação entre dois tipos de narradores classificados anteriormente por Walter Benjamin e discutidos mais recentemente por Silvano Santiago

(pensando o contexto brasileiro contemporâneo), que são o narrador clássico e o narrador moderno, é importante para a leitura de *O minotauro*. O narrador clássico seria o narrador atuante, que participa da ação diretamente, ou seja, que narra as situações vivenciadas e experimentadas por ele, valorizando a experiência do sujeito. O narrador moderno, descrito por Benjamin, coloca-se cada vez mais fora da ação e caracteriza-se como um sujeito observador, o que está em consonância com seu conceito de *flâneur*, como sujeito observador e errante, que caminha na cidade observando tudo com certa distância e impessoalidade, ocupando o lugar de um sujeito qualquer, sem especialidade ou especificidade que o qualifique e o distinga da multidão das ruas.

Silviano Santiago analisa o narrador pós-moderno, mais próximo do *flâneur*, de Benjamin, e defende a seguinte hipótese:

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO, 2002, p. 45).

O narrador-personagem de *O minotauro* tem influência do narrador moderno de Benjamin, visto que há um distanciamento e uma indiferenciação do narrador, potencializada no final da narrativa, quando o protagonista sai do hotel e caminha pela rua em frente, misturando-se de novo à indistinção urbana e diluindo-se na cidade pouco iluminada. Percebe-se, por outro lado, a característica pós-moderna, a qual se refere Santiago, no narrador de *O minotauro*, na medida em que, diferentemente do narrador moderno, há uma maior descentralização da individualidade na representação do personagem do narrador-personagem, conforme defende Süsskind como um sintoma da constituição do narrador a partir da década de 1980 na prosa ficcional brasileira. Outra contradição que torna densa a constituição do narrador é a de que a montagem não deixa de ser uma interferência do narrador, que seleciona as imagens, ou parte das imagens, como no caso da fotografia de Maria Bonita, no cartaz do filme, em *O menino mentido*, que ele recorta um fragmento, o rosto aproximado dela. Ou seja, o recorte e a montagem das

imagens e dos textos verbais constituem uma ação do narrador, já não tão omissa e observador, apenas.

O espaço do hotel, bem como as pessoas com as quais o narrador se depara (a prostituta, o porteiro, o homem desconhecido, etc.) são enfocados no enredo da obra a partir da observação do narrador. Ele observa o que está à sua volta com a impessoalidade e distanciamento de um sujeito qualquer que não conhece o espaço em que se encontra, que habita a cidade como observador distanciado, atravessado por diversas experiências das quais participa mas nem sempre como agente de forma direta. A descrição detalhada do espaço e de cada situação ou encontro com alguma pessoa ou coisa é o que forma a base da ação narrativa de *O minotauro*.

O que caracteriza a diferença da narrativa de *O minotauro* é a montagem dos fragmentos dos textos narrativos e dos números, elementos gráficos, bem como a inserção do resumo do mito do Minotauro e da notícia de jornal do assassinado da mulher loira, que oferecem ao conjunto da obra outra densidade, transformando essa descrição e deslocando-a para um lugar em que o mais definidor é a construção polifônica de linguagens e a hipótese que não se desvenda de o narrador ter matado a prostituta.

O narrador navega entre o sujeito que experimenta, narrador-personagem, em 1ª pessoa, e vivencia a situação narrada, experiência acentuada pela escuridão, que ocasiona a perda da visão e o aguçamento dos outros sentidos, da percepção do espaço através do tato e do olfato; e o narrador observador, narrador em 3ª pessoa, que se caracteriza por esse sujeito sem história e sem biografia, numa cidade qualquer, em locais marginalizados da sociedade, como bordéis, hotéis e bares de prostituição, sujeito que observa tudo o que o rodeia com certa distância, como quem não faz parte do *ethos* das pessoas que habitam esse espaço.

Portanto, apesar de, como se disse, o narrador ser participante da ação narrativa, narrar em primeira pessoa e protagonizar a obra, percebe-se a complexidade da construção da subjetividade na representação deste narrador enquanto protagonista, caracterizada também por uma descentralização do sujeito deslocando para a relação, desviando a leitura, portanto, de sua personalidade ou biografia para a percepção das situações que vivencia.

As primeiras evidências dessa descentralização do sujeito, o que salienta o aspecto de mistério acerca do protagonista, é a ausência de nome pessoal e características subjetivas, físicas ou biográficas do narrador. Ele é um sujeito sem história, sem memória e sem identidade. Não há menção a qualquer dado pessoal ou familiar, o que coloca o personagem na posição de um sujeito urbano qualquer, no centro de uma cidade que também não é nominada, dentro de um “hotel de encontros” ou “hotelzinho barato”, de prostituição, do qual também não se tem referência ou localização. Ambos parecem representar, de certa forma, o espaço e o sujeito sem nome e sem importância, à margem do que é relevante social e economicamente numa cidade.

Desde o início do modernismo, mas em momentos históricos distintos, Walter Benjamin e Marshal Berman anunciavam, em Paris e em São Petersburgo, respectivamente, o surgimento do narrador e dos personagens que estão fora de qualquer circuito oficial ou social, perdidos em ruas escuras do centro da cidade e vivendo em pensões, confundidos em meio à multidão urbana. Segundo Berman, Puckin, Gogol, Tolstói, entre outros escritores russos desse contexto histórico do final do séc. XIX, reconstróem a cidade de São Petersburgo, planejada como símbolo do projeto modernista europeu, através do *real* e do *irreal*, como em Puckin, ora destacando eventos oficiais e bailes pomposos; ora a agitação e movimento urbano das ruas, pessoas diferentes, de todo tipo e classe, passeando pela cidade, e ora a cidade inundada pela magia da noite, mistérios e aspectos sombrios de uma outra São Petersburgo.

Benjamin estuda a escritura de Baudelaire, em Paris, e também de Kafka e Edgar Allan Poe, entre outros, para desenvolver o conceito de *flâneur*, sujeito observador que perambula perdido pela cidade, identificando-se com pessoas desconhecidas, com a rua, o espaço público, e também com o submundo urbano. Essas características dos narradores dialogam entre si, como um projeto modernista em comum.⁵

⁵ Cita-se como exemplo *O processo* (1925), de Kafka, em que o narrador perde-se não apenas na cidade mas principalmente nas repartições públicas, um espaço que se torna estranho e indecifrável; e o conto “Os crimes da rua Morgue” (1938), de Egar Allan Poe, em que o narrador observa as ruas e todos os espaços por onde passa como um detetive.

O narrador de *O minotauro* também é um sujeito ordinário na cidade, um sujeito qualquer (ou um-qualquer, segundo Jacques Derrida) e perdido no hotel escuro, sem laços ou raízes, como observador perdido no labirinto.

No contexto brasileiro, a influência do modernismo na produção literária, de acordo com a concepção de Alfredo Bosi (1988), traz outros elementos que também permeiam *O minotauro*. Para ele, o

caráter próprio da melhor literatura de pós-guerra é a consciente interpenetração de planos (lírico, narrativo, dramático, crítico) na busca de uma “escritura” geral e onicompreensiva, que possa espelhar o pluralismo da vida moderna; caráter – convém lembrar – que estava implícito na revolução modernista (BOSI, 1988).

Valêncio Xavier manipula as linguagens de modo que em suas narrativas há interpenetração de planos diversos - jornalístico, lírico, imagético, narrativo. Essa composição consciente e onipresente não apenas explicita a pluralidade e heterogeneidade da vida contemporânea, mas também constitui-se, como defende o pesquisador Julio Rocker Neto (2009), em um hipertexto, noção esta que está associada, de acordo com a análise de Baudrillard, à tecnologia midiática da contemporaneidade, às formas de relacionamento e ao espaço virtual, no qual há uma sobreposição de informações, imagens e textos apreendidos simultaneamente.

Há também, em *O minotauro*, intercalações de diferentes diálogos de personagens não identificadas sobre as quais não há nenhuma referência ou comentário, uma notícia de jornal e a descrição do mito grego, o Minotauro. A montagem da obra é, portanto, como uma espécie de jogo, no qual o leitor é provocado a remontá-la e a refletir sobre a construção do narrador e dos personagens dentro dessa fragmentação e “desordenação” do texto.

3.2 Breve reflexão sobre o sujeito pós-moderno na ficção brasileira contemporânea

A reflexão teórica e histórica sobre o sujeito pós-moderno na ficção brasileira contemporânea é importante para a leitura da narrativa de Valêncio Xavier, pois contextualiza a noção de sujeito, fundamental para pensar o narrador e protagonista de *O minotauro*.

A questão do sujeito em *O minotauro* coloca algumas discontinuidades se pensamos em que medida a literatura brasileira incorporou a noção de sujeito moderno e como trabalhou com a desconstrução do sujeito na “pós-modernidade”. Primeiramente, então, é necessário expor o debate entre as concepções do sujeito moderno e do sujeito pós-moderno para entender de que forma este último foi incorporado na literatura brasileira contemporânea.

Refletindo sobre o surgimento e a posterior difusão do conceito de pós-moderno, primeiramente nos Estados Unidos, a crítica literária Tânia Pellegrini analisa o contexto brasileiro e a forma de absorção desse conceito, e observa que:

são traços *emergentes* convivendo com *resíduos* de outro tipo de produção cultural e literária, característica de estágios anteriores, estando assim sempre presente soluções diversas, traduzindo as contradições que operam na sociedade. [...] A ficção brasileira das últimas quatro décadas pode ser vista como um caleidoscópio de opções temáticas e soluções estilísticas, formando um desenho novo num painel até então recortado por duas linhas mestras: a da ficção urbana e a da regional (PELLEGRINI, 2008, p. 70).

No contexto de uma realidade múltipla, o pós-moderno pode encontrar, no caso brasileiro, uma forma de encarar a complexidade, “rediscutindo os espaços, os tempos, a história e as subjetividades”. Segundo Pellegrini, a forma como o sujeito se expressa na linguagem assume diferenças quanto ao poder de representação: uma é a descrença da capacidade de dizer dessa linguagem, e a outra, a crença no realismo.

A primeira vê esse sujeito como uma identidade descartável ou combinatória, que assume múltiplas máscaras, exprimindo assim a 'arbitrariedade do signo linguístico' e a restrição de sentidos por ele determinada, obrigando à problematização da relação do texto com a realidade e, portanto, à valorização do processo de produção do texto. Essa vertente, levada ao extremo, redundaria no simulacro, pois não há mais possibilidade de contrapor o signo ao seu referente; portanto, restam apenas signos intercambiáveis, vazios de sentido, revestindo personalidades igualmente intercambiáveis, identidades descartáveis [...] (PELLEGRINI, 2008, p. 74).

Após essa observação inquietante que alerta para o perigo de o sujeito e a identidade tornarem-se descartáveis, demonstrando um “consenso inicial a respeito do pós-moderno”, a autora segue construindo uma crítica dos efeitos produzidos pelos traços, na ficção brasileira, do que significa um novo estágio do capitalismo. Quanto ao aspecto político, por um lado, os movimentos políticos têm um espaço importante, por outro, o ímpeto do capitalismo de hoje “criou exigências de produtividade industrial para a cultura, além de formar consumidores muito mais afeitos a imagens que a letras”. (Op cit, p. 77). A incorporação ou produção muito vinculada à “cultura de mercado” ou de *entretenimento* corresponde a uma grande fatia da produção trabalhada diretamente para esse mercado; e alguns problemas da ficção brasileira contemporânea são justificados como se fossem “soluções pós-modernas”.

Tânia Pellegrini analisa como foi o reflexo do conceito de pós-modernismo no contexto brasileiro. Segundo ela, primeiro o termo pós-modernismo chegaria a uma crise epistemológica com o livro de Francis Lyotard⁶, que discute a questão da pós-modernidade defendendo que a função narrativa perdeu os atores, grandes heróis, grandes perigos e objetivos; e se dispersou em uma nuvem de elementos de linguagem narrativa, prescritiva e descritiva.

Segundo a autora, a crise epistemológica produzida pela análise de Lyotard tem efeito na produção crítica brasileira, momento em que o termo pós-moderno invade o campo cultural de forma até dispersa e ampla. Ingenuamente, alguns autores pregam o “desaparecimento das grandes narrativas, como uma espécie de senha a abrir portas para qualquer

⁶ O livro chama-se *La condition postmoderne* (1974), traduzido no Brasil, pela José Olympio Editora, como *O pós-moderno*, publicado em 1988 com tradução de Ricardo Corrêa Barbosa;

possibilidade existencial e/ou criativa, desde que, para o autor, o ‘ecletismo é o grau zero da cultura contemporânea’” (PELLEGRINI, 2008, p. 63).

Em artigo publicado na *Revista do Brasil*, de 1986, Silviano Santiago, a respeito do narrador pós-moderno, diz que ele “é aquele que extrai a si da ação narrada, aquele que não narra enquanto atuante”. (SANTIAGO, in PELLEGRINI, 2008, p. 64).

A discussão trazida por Fredric Jameson sobre a “morte do sujeito”, descrita por Pellegrini, faz pensar sobre:

o fim do individualismo organicamente vinculado à concepção de um eu único e de uma identidade privada, específicas do modernismo, que engendrava uma visão própria de mundo, vazada num ‘estilo singular e inconfundível’. Isso não existe mais, numa cultura dominada por simulacros [...]. (PELLEGRINI, 2008, p. 66).

A crise do sujeito na ficção contemporânea demonstra as opções pela multiplicidade de paradigmas, pelas microabordagens no lugar dos macrodiagnósticos, de acordo com Nízia Villaça (In: Pellegrini, 2008), para quem o pós-moderno é o momento de discussão, de multiplicidade de perspectivas.

3.3 Outros olhares sobre a desconstrução do sujeito

Durante a modernidade, emergiu no pensamento ocidental a maior valorização do indivíduo enquanto agente transformador e sujeito da razão e do conhecimento, principalmente nos campos científico e filosófico (ELIAS, 1994). Dumont fundamenta sua noção de indivíduo moderno a partir de dois valores-chave da sociedade ocidental, a igualdade e a liberdade, dizendo que:

elas supõem como princípio único e representação valorizada a ideia do *indivíduo* humano: a humanidade é constituída de homens, e cada um desses homens é concebido como apresentando, apesar de sua particularidade e fora dela, a essência da humanidade. (DUMONT, 1994: 52)

Nesse sentido, o homem moderno viveria essa contradição entre a individualidade que encerra a diferença, e a totalidade que estaria presumida no indivíduo. O pós-estruturalismo, com autores como Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida e Stuart Hall, foi fundamental na desconstrução do sujeito moderno, que levou esse conceito a uma instabilidade na qual o sujeito é um ser em contínua constituição, no jogo da identidade e da diferença, ou seja, da positividade e da negatividade contidas nesse processo. (FOUCAULT, 1995).

O pós-estruturalismo não corresponde exatamente ao pós-modernismo, os conceitos podem se cruzar no tempo, e até coexistirem, mas têm diferenças, como o fato de o pós-modernismo ser mais temporal e ligado a uma expressão ou corrente artística, como o próprio modernismo, e ainda um tipo de construção científica da modernidade, enquanto pós-estruturalismo está mais voltado à análise teórico-filosófica de questões como sujeito, espaço e relação, entre várias outras, no campo acadêmico.

Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, o autor Stuart Hall destaca o impacto que produziu o movimento feminista, enquanto crítica teórica que pensou o descentramento do sujeito cartesiano, e enquanto movimento social e político. O feminismo questiona a clássica distinção entre o "dentro" e o "fora", o "privado" e o "público", com o *slogan*: "o pessoal é político". Colocou nas arenas políticas a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, a assimetria de gênero, etc. "Politicizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas)" (HALL, 2004, p. 45).

Nesse contexto, Hall retorna à discussão "a questão da *identificação*", para quem a instabilidade é uma marca da identidade, que por sua vez está sempre "em processo", inacabada. Por isso o processo de *identificação* é condicional, pois está alojado na contingência.

A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre 'demasiado' ou 'muito pouco' – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade [...] Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao 'jogo' da *différance*" [...] E uma vez que, como num processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela

envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de 'efeitos de fronteiras. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui (HALL, 2000, p. 106).

Na maioria das narrativas de Valêncio Xavier, a identificação em relação ao narrador acontece no jogo da diferença, jogo este formado pelos elementos externos, ou seja, elementos discursivos e imagéticos coletados de outras fontes (jornal, revista, cartaz, história em quadrinho, postal, gravura, *frame* de filme, etc.) e colados na narrativa literária. O encontro com o narrador é o encontro com essas diferentes linguagens, simultaneamente, porque fundem-se na narrativa espacialidades e temporalidades diferentes, e o narrador é uma espécie de mediador entre esses diferentes campos.

A filosofia também rompe com a noção moderna de sujeito, por exemplo, quando autores como Emanuel Lèvinas, e posteriormente Jacques Derrida, leitores críticos do estruturalismo, desestruturaram o entendimento do sujeito e descentralizaram a figura objetificada do sujeito para a relação entre esse sujeito e outro(s). Segundo Lèvinas, o sujeito só existe na relação, nem anterior nem além dela; existe em relação com a diferença, com o outro (o rosto) pelo qual ele é responsável, responsabilidade que chega a um modelo ideal que funda o conteúdo ético de sua concepção de intersubjetividade e, portanto, de relação.

No sentido exposto por Jacques Derrida (2003), o sujeito não teria como expressar um significado final de suas narrativas, assim como de sua identidade, pois as palavras sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento. Deste modo, conforme argumenta Hall, baseando-se em Derrida, o significado é inerentemente instável, o sujeito “procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença)” (HALL, 2004, p. 41).

A operação que se constrói para a leitura da subjetividade em *O minotauro* leva em consideração não apenas o narrador e sua condição psicológica, mas funda-se na descentralização do sujeito e na sua relação com o ambiente que o circunda. Félix Guattari, em *Caosmose*, propõe o

descentramento do sujeito para uma subjetividade que se estende, definindo o que seria a “subjetividade maquínica”:

A subjetividade maquínica, o agenciamento maquínico de subjetivação, aglomera essas diferentes enunciações parciais e se instala de algum modo antes e ao lado da relação sujeito-objeto. Ela tem, além disso, um caráter coletivo, é multicomponencial, uma multiplicidade maquínica. E, terceiro aspecto, comporta dimensões incorporais [...]. (GUATTARI, 2008, p. 37).

Em consonância com a análise da subjetividade feita até agora, percebe-se essa "subjetividade maquínica", que define Guattari, como uma diversificação na relação sujeito-objeto, na própria concepção de corporeidade e espacialidade, bem como uma incorporação do caráter coletivo e histórico da formação individual. Esse aspecto mais amplo, coletivo e multicomponencial, levando-se em consideração elementos variados, e não apenas o consciente ou inconsciente individual, sua trajetória particular, é muito pertinente para a compreensão do protagonista nas narrativas de Valêncio Xavier.

3.4 A realidade e sua sombra – mistério e labirinto

As tensões entre noite e dia, escuro e claro, encerrariam os desvios de sentido da racionalidade moderna representada pela luz, através dos deslocamentos de sentido produzidos pela noite/escuridão. Aprofundando a análise desses aspectos percebe-se a relação e a coexistência da realidade e da sombra, conforme trabalha Lévinas em seu artigo "La réalité et son ombre", publicado originalmente em 1948. Utilizo aqui a publicação espanhola⁷ que reúne este e outros dois artigos do autor.

⁷ O livro publicado na Espanha, que reúne os três artigos, utilizado como fonte de pesquisa, chama-se *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Transcendência y altura*. Os títulos originais dos artigos são: *La réalité et son ombre* (1948). *Liberte et commandement* (1953) e *Transcendence et hauteur* (1962). Trad. A.D. Leiva. Madri: Editorial Trotta, 2001.

Na introdução do livro, Dominguez Rey anuncia o que significa trabalhar com a teoria de Lévinas: "A partir daqui, os conceitos têm poros; as palavras, brânquias; as frases, interstícios; as imagens, fendas, etc."⁸ (REY apud LÉVINAS, 2001, p. 10). Segundo ele, as formas são entes duplos, que projetam uma luz somente mensurável pela sombra que desalojam. Para Lévinas, quando as formas se detém em seu próprio espaço, o ser se congela e se plastifica. "Lévinas denuncia esta plasticidade intransitiva da arte clássica enquanto mundo fechado da imagem nascida na representação"⁹ (REY apud LÉVINAS, 2001, p. 14).

O ser se define na relação com o outro (o rosto ou *visage*, vindo das sombras), relação esta que para Lévinas é fundamentalmente ética, porque impede a coincidência do mesmo, ou a redução de todo outro e da vontade originária ao espaço-tempo do eu. (2001, p. 19). Ainda segundo Domínguez Rey, para entender a realidade e sua sombra, é preciso remeter-se à sensação, que "nos situa em um fora-dentro que, isolado, não é o externo nem o interno, senão uma matéria nova, o rumor informe (*grouillement informe*) e impessoal do ser dado como música da sensação"¹⁰ (REY apud LÉVINAS, 2001, p. 22). A crítica, segundo Rey, que Lévinas lança contra a arte clássica, é a de que esta reduz a sombra, pois a recobre e a absorve, como tempo finito que reverte sobre si idealmente; é uma arte corretora, "corrige a caricatura do ser transformando a obra em mito"¹¹ (REY apud LÉVINAS, 2001, p. 26).

Lévinas aborda a crítica literária e a tendência de captar o fenômeno estético da literatura, o dogma do conhecimento contemporâneo de arte. O autor se questiona sobre a função da arte:

⁸ "A partir de aqui, los conceptos tienen poros; las palabras, brânquias; las frases, interstícios; las imágenes, rendijas, etc."

⁹ "Lévinas denuncia esta plasticidad intransitiva del arte clásico en cuanto mundo cerrado de la imagen nacida en la representación".

¹⁰ "nos sitúa en un fuera-dentro que, aislado, no es lo externo ni lo interno, sino una materia nueva, el rumor informe (*grouillement informe*) e impersonal del ser dado como música de la sensación."

¹¹ "corrige la caricatura del ser transformando la obra en mito".

Ir além é comunicar com as ideias, compreender. Não consiste a função da arte em não compreender? Não lhe confere a obscuridade seu elemento e um todo *sui generis*, estranho à dialética e à vida das ideias? - Se dirá então que o artista conhece e expressa a obscuridade mesma do real? Mas isto desemboca em uma questão mais geral à qual todo este discurso sobre a arte se subordina: em que consiste a não verdade do ser? Se define sempre em relação à verdade, como um resíduo do compreender? [...] A arte não conhece um tipo particular de realidade. [...] É o acontecer mesmo do obscurecimento, um entardecer, uma invasão de sombra¹² (LÉVINAS, 2001, p. 46).

Os questionamentos que Lévinas propõe a respeito da não compreensão da arte, ou ainda, de que o artista expressa a obscuridade do real, ou seja, ele propõe uma ideia de arte como obscurecimento, como sombra, que a crítica de arte não acessa porque conceitualiza a arte como lugar de compreensão.

Valêncio Xavier, não apenas em *O minotauro*, mas em outras obras como *O mistério da prostituta japonesa* (1986), *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido* (2001), *13 mistérios + O mistério da porta aberta* (1983-1990) e *Maciste no inferno* (1983), coloca em evidência sensações de desconforto e estranhamento que são propostos pelo narrador ao leitor, remetendo às ideias de mistério e de enigma. A narrativa abre-se para elementos exteriores que, ao contrário do que talvez se esperasse, formam enredos paralelos que não vêm complementar ou dar sentido ao anterior ou principal, mas tornar a narrativa ainda mais enigmática; porque esta não se fecha em uma totalidade coesa e linear ou à produção de uma compreensão racional, mas compõe-se de narrativas que se cruzam e possuem certa independência entre elas. Criam, assim, simultaneidades de tempo (passado e presente) e espaço (espaço físico, da subjetividade e de linguagem, incluindo neste último o espaço gráfico), a partir de uma operação anacrônica e heterogênea.

Para Valêncio Xavier, a imagem poética do “mistério”, principalmente em *O mistério da prostituta japonesa* e *13 mistérios + o mistério da porta aberta*, e

¹² *Ir más allá es comunicar con las ideas, comprender. ¿No consiste la función del arte en no comprender? ¿No le confiere la oscuridad su elemento mismo y un acabado sui generis, extraño a la dialéctica y a la vida de las ideas? – ¿Se dirá entonces que el artista conoce y expresa la oscuridad misma de lo real? Pero esto desemboca en una cuestión más general a la que todo este discurso sobre el arte se subordina: ¿en qué consiste la no-verdad del ser? ¿Se define siempre, en relación a la verdad, como un resíduo del comprender? [...] El arte no conoce un tipo particular de realidad. [...] Es el acontecer mismo del oscurecimiento, un atardecer, una invasión de sombra.*

a imagem do "labirinto", em *O minotauro*, conduzem o tom ou o ritmo, que, relacionado ao que expõe Lèvinas, levam à obscuridade e à sombra. O aspecto de "mistério" está presente no enredo principal, principalmente no elemento da escuridão e no deslocamento de sentido produzido na narrativa em função disto.

A metáfora do mistério é trabalhada de maneiras diferentes, e se revela também em forma de reportagens policiais que cruzam o enredo principal de *O minotauro*. Assim, nos enredos paralelos, a imagem do "mistério" aparece principalmente no assassinato da "mulher loira", fato que aparece visto a partir de olhares diferentes (e linguagens), e sua recorrência gera um enigma maior decorrente da expectativa de que o fato seja solucionado, principalmente devido à sua relação com o narrador e com o hotel no qual este se encontra; mas, para o leitor, esse enigma permanece insolúvel até o final da narrativa.

O assassinato é noticiado no jornal, então aparece no decorrer da narrativa a reportagem jornalística, única página em que não há o número vazado na parte superior preta, trazendo, no lugar do número, o título da notícia, em letras pretas grandes, centralizadas: "8 DE MAIO", e abaixo, com letras um pouco menores, ainda centralizadas: "BELA LOIRA DEVORADA POR URUBUS". Elemento recorrente nos livros de Valêncio Xavier, a inserção da linguagem jornalística aparece também em *O minotauro*, de forma que esta linguagem factual é deslocada ao campo literário e, portanto, adquire aspecto ficcional. O corpo foi encontrado em Itaqui, Campo Largo, vinte e cinco quilômetros de Curitiba, por um lavrador que foi atraído pelos urubus. O assassinato não é resolvido na obra; e na página com o número 22 vazado na parte superior preta, há um diálogo entre dois interlocutores, e são citados os nomes de quem ficou sabendo do corpo encontrado no quarto do hotel, a forma com que este foi retirado e levado até o carro, e também o fato de Shamanta, a travesti que cuida da limpeza dos quartos, ter defumado o quarto para eliminar o cheiro. O narrador entra no quarto e sente o cheiro de defumação, é o momento em que os enredos se cruzam e acentua o caráter enigmático da narrativa e do assassinato. Isso acontece no final da página com o número 17 vazado na parte superior preta.

[...] Tudo fechado. Será que tem gente dentro? Parece que esse corredor não era tão comprido: será que não estou onde pensei que estava? Uma porta aberta, nem precisei baixar a maçaneta de ferro redondo, provavelmente enferrujada. A porta estava aberta. Vou entrando devagar, mãos para a frente. – Tem gente aí? Dou uma tremenda duma topada com a canela no pé da cama. Somente depois de passada a dor forte me levanto da cama e procuro no ar uma lâmpada. Como das outras vezes, só o bocal vazio, este pendurado no teto pelo fio elétrico. Merda. Cheiro de defumação nesse quarto. Há quanto tempo estou aqui? (XAVIER, 1998, figura 17).

O fato de o narrador de *O minotauro* perder-se no hotel escuro, associado à presença de corredores e escadas, descobertos aos poucos durante o percurso de seu tatear, acentua não apenas o seu caráter de estrangeiro, abordado anteriormente, mas também a metáfora do labirinto. A metáfora do labirinto pode ser interpretada por três perspectivas: como imagem visual, imagem semântica e imagem mítica.

Visualmente, o labirinto está representado de forma gráfica, com a composição desordenada dos números nas páginas, criando possíveis leituras não lineares e produzindo o estranhamento na relação entre o texto e a numeração, reforçando, por outro lado, o caráter caótica da narrativa. Semanticamente, o labirinto é construído enquanto significado na narrativa verbal. A proposição, presente no texto, de que o narrador se perde no espaço do hotel associada à própria fragmentação do texto possibilita uma mobilidade na leitura da obra e sugere o caráter labiríntico do espaço do hotel. A imagem mítica é construída com a inserção intertextual do resumo do mito do Minotauro, fazendo a associação direta entre os "muitos corredores emaranhados" do labirinto do Minotauro com a espacialidade construída na narrativa e com a dificuldade de o narrador encontrar a saída do hotel. Na página em que a lenda da Antiga Grécia é descrita, na qual acima há o sinal gráfico "S/N", há uma relação direta com os "corredores emaranhados" do Labirinto, no mito, e os corredores do hotel, na narrativa.

Relacionando-se o mito ao hotel de *O minotauro*, as descrições do narrador são minuciosas, como já percebido em outras citações feitas. Essas descrições do narrador é que constituem o espaço do hotel como labiríntico, e,

portanto, constroem tal imagem para o leitor, que se reafirma depois, enquanto semelhança, com a descrição do mito grego.

Quase que caio. O corredor principiava com uma escadinha. Tropecei em imprevistos degraus, formados no vazio a partir da direita até a parede contra a qual eu me chocara. Desci cuidadosamente, arrastando os pés, pois não sabia quantos degraus existiriam no escuro. Continuei seguindo, arrastando os pés, com medo de encontrar pela frente outros degraus. Com as mãos nas paredes eu sentia uma repetição do corredor anterior, este mais curto. Logo senti um vazio na mão esquerda. Parei, estendi a mão direita para a frente e senti outra parede bloqueando o corredor, encaminhando-o para a esquerda. Me virei e segui arrastando os pés, dei uma topada num degrau. Havia uma escada à esquerda. Ao contrário da outra, esta escadinha era ascendente. Galguei, cuidadosamente, seus três degraus (XAVIER, 1998, figura 3)..

No início de *A dobra – Leibniz e o barroco*, Deleuze trabalha com a categoria labirinto associando-a à dobra, remetendo a Leibniz e à montagem barroca do andar de baixo e do andar de cima da casa, como labirintos que se encontram e se comunicam. Segundo Leibniz, o andar de baixo da construção barroca seria perfurado de janelas, constituindo o espaço da visão; e o andar de cima seria cego e fechado (a mônada), mas ressonante como um salão musical, que traduz em sons os movimentos visíveis de baixo. Segundo Deleuze, Leibniz afirma sempre “uma correspondência e mesmo uma comunicação entre os dois andares, entre os dois labirintos, entre as redobras da matéria e as dobras da alma” (DELEUZE, 2007, p. 15).

Um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo não é só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras. Um labirinto corresponde precisamente a cada andar: o labirinto do contínuo, na matéria e em suas partes, e o labirinto da liberdade, na alma e em seus predicados (DELEUZE, 2007, p. 14).

Há duas passagens do resumo do mito, na página da *figura S/N*, que revelam a relação do Labirinto mítico e o espaço construído na obra. Uma demonstra o caráter impenetrável do labirinto, e a outra mostra como Teseu consegue, com a ajuda de Ariadne, filha mais nova do rei Minos, que se apaixona por ele, encontrar a saída do labirinto.

[...] Vivia o Minotauro no Labirinto, enorme construção de muitos corredores emaranhados. Impenetrável à luz, o inextrincável Labirinto era formado de mil voltas com mil corredores arrevesados, intrincados, enredados, tortuosos, tornando impossível para quem nele entrou achar o caminho de volta. [...] Ariadne dá armas e um novelo de fio de ouro a Teseu, para que ele encontre o caminho de volta do Labirinto. [...] Vencido o monstro, Teseu encontra facilmente o caminho de volta seguindo o fio que desenrolara por quilômetros de escuros corredores [...] (XAVIER, 1998, figura S/N).

As metáforas do mistério e do labirinto, o tratamento das imagens como parte integrante da narrativa, assim como o texto verbal, ou seja, a intertextualidade, são fundamentais para a compreensão do sujeito representado pelo narrador, pois ele se constrói neste arranjo de fragmentos distintos, ele se dispersa em meio às referências de uma sociedade midiática contemporânea, e a sua característica predominante, seu processo afirmativo de uma identidade, se houver, está justamente na sua dissolução, na sua mediação, na sua desconstrução e dispersão.

A importância da construção das imagens no interior da obra, como a imagem do labirinto, se define na forma a qual o autor reúne os elementos, por exemplo, a ação narrada e a inserção da descrição do mito grego, como fragmento autônomo que cria possibilidades de leitura e interpretação à narrativa como um todo. A primeira imagem da escuridão, tratada anteriormente, também é fundamental para a compreensão da obra, e é levada em consideração quando se pensa, com base em Lévinas, o procedimento da arte, incluindo a arte literária, de criar imagens.

Segundo Lévinas, o procedimento da arte consiste em substituir um objeto por sua imagem, e não seu conceito. Porque o conceito é o objeto captado, inteligível; e na ação, a relação com o objeto é viva, é quando o concebemos. A imagem neutraliza essa relação com o real, que é a concepção original do ato. Para o autor, a visão artística que se detém apenas à análise estética, que se cega diante dos conceitos, exclui o submetimento que a liberdade supõe. A imagem, para ele, é musical. E conforme escreve adiante: “A sensação não é

um resíduo da percepção, senão uma função própria: o ascendente que exerce sobre nós a imagem - uma função de ritmo"¹³ (Lévinas, 2001, p. 50).

Avançando em sua análise sobre a sombra e o obscuro, e a questão da semelhança, Lévinas trata da ideia da sombra ou do reflexo como duplo essencial da realidade por sua imagem. A realidade sempre traz consigo sua própria alegoria à parte de sua revelação e de sua verdade. A arte, através da imagem, não apenas reflete, mas realiza esta alegoria. "A alegoria se introduz no mundo como a verdade se realiza pelo conhecimento. Duas possibilidades contemporâneas do ser"¹⁴ (LÉVINAS, 2007, p. 54). Para o autor:

A noção de sombra permite, por conseguinte, situar na economia geral do ser a de semelhança. A semelhança não é a participação do ser em uma ideia [...], é a estrutura mesma do sensível como tal. O sensível é o ser na medida em que se assemelha, em que, fora de sua obra triunfal de ser, obscurece, desprende esta essência escura e inapreensível, esta essência fantástica que nada permite identificar com a essência revelada na verdade. Não há primeiro imagem - visão neutralizada do objeto - que, logo, difere do signo e do símbolo por sua semelhança com o original: a neutralização da posição na imagem é precisamente a semelhança¹⁵. (LÉVINAS, 2007, p. 55)

A relação de semelhança entre o labirinto do mito do Minotauro e as imagens produzidas pelo narrador "cego" no hotel, em *O minotauro*, indica esse lugar da sombra como constituinte da realidade, como seu duplo. O labirinto em que o hotel se transforma na narrativa localiza o narrador como estrangeiro, através do efeito produzido pela imagem de perder-se na escuridão do labirinto, presente no mito grego e na narrativa de *O minotauro*. As imagens "escuridão", "mistério" e "labirinto" produzem o que seria a sombra ou o

¹³ "La sensación no es un resíduo de la percepción, sino una función propia: el ascendente que ejerce sobre nosotros la imagen – una función de ritmo."

¹⁴ "En la alegoría se introduce en el mundo como la verdad se realiza por el conocimiento. Dos posibilidades contemporáneas del ser".

¹⁵ La noción de sombra permite, por conseguinte, situar en la economía general del ser la de semejanza. La semejanza no es la participación del ser en una idea [...], es la estructura misma de lo sensible como tal. Lo sensible es el ser en la medida en que se asemeja, en que, fuera de su obra triunfal de ser, oscurece, desprende esta esencia oscura e inaprensible, esta esencia fantástica que nada permite identificar con la esencia revelada en la verdad. No hay primero imagen – visión neutralizada del objeto – que, luego, difiera del signo y del símbolo por su semejanza con el original: la neutralización de la posición en la imagen es precisamente la semejanza. (LÉVINAS, 2007, p. 55).

obsuro da narrativa. A semelhança não é uma repetição nem uma extensão da realidade, mas é o que diferencia de forma autônoma e cria um ritmo, a imagem é uma realidade em si.

3.5 Noite e dia - abertura à percepção do escuro

Os filósofos Anne Dufourmantelle e Jacques Derrida¹⁶ dialogam sobre a relação entre dia e noite, claro e escuro, contextualizando a concepção dualista e racionalista fundada na modernidade. Segundo ela: “Raciocinar a partir dos valores do dia é ser movido pela vontade de definir e subjugar o real com fins apenas de um saber quantificável submetido aos valores da técnica. [...] A noite é a abertura para o que abala, ela pede para atravessar a experiência de perda do sentido”. (DUFOURMANTELLE, 2003, p. 38).

A autora faz uma crítica a essa teorização mais dualista ou ambivalente da tensão entre a noite e o dia, e pensa a possibilidade de leitura a partir da teoria de Derrida:

Quando uma palavra faz parte da “noite”, ela nos faz entender as palavras de outra maneira. Assim, falar do próximo, do exilado, do estrangeiro, do visitante, do sentir-se em casa na casa de outro, impede conceitos como “eu e o outro” ou “o sujeito e o objeto” de se apresentarem como uma lei perpetuamente dual. O que Derrida nos faz compreender é que ao próximo não se opõe o algures, mas uma outra figura do próximo.” (DUFOURMANTELLE, 2003, p. 50).

A leitura de *O minotauro* parece exigir que o leitor se desapegue do desejo de classificar, de definir e de explicar, e aponta para a necessidade de pensar o sujeito e o “onde” como o lugar do “estar a caminho”; do movimento, rumo ao desconhecido; da relação com o “sem-lugar” e com o gesto de hospitalidade. Esta é a proposta metodológica que Dufourmantelle defende como possibilidades oferecidas por Derrida de um deslocamento do pensamento. As noções de “fronteira” e “limiar” aparecem frequentemente na

¹⁶ DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003. Compõe-se de uma entrevista/conversa de Anne Dufourmantelle com Derrida.

obra de Derrida, e indicam, segundo a autora, “a impossibilidade de delimitar um território estável em que o pensamento pudesse estabelecer-se”.

Em *O minotauro*, há a provocação pela instabilidade da noção de espaço estável para o narrador, que se desloca permanentemente no espaço sem saber onde está ou para onde está indo. A narrativa indica o movimento constante, e o narrador é pensado nesse movimento e na impossibilidade de reconhecimento. Assim, o protagonista se coloca como o sujeito que se desloca, e se revela na impossibilidade de definição, enquanto personagem. Mas essa impossibilidade de definir o protagonista ou a perda da capacidade de ele se reconhecer no espaço e, conforme pretende-se pensar, a condição do protagonista como estrangeiro de si mesmo, só é possível ou se coloca fortemente ligada ao elemento da escuridão em que o sujeito se encontra. Nesse sentido, a experiência da perda ou do abalo dos sentidos, na completa escuridão, coloca o protagonista de *O minotauro* nessa condição. O sujeito, então, não pode ser analisado isoladamente e *a priori*, mas somente nessa condição de deslocamento em que se encontra, ou seja, imerso na experiência.

Derrida também estuda a relação entre a cegueira e a loucura, remetendo-se aos diálogos de Platão, nos quais está presente a questão que o Estrangeiro coloca, primeiramente, que é a questão do parricídio, contestando a autoridade do pai, da autoridade, do dono da casa, do poder da hospitalidade (do hospedeiro). Segundo o autor: “Nós deveríamos, se fosse possível, reconstituir quase todo o contexto e reler a sequência encadeada pela réplica do Estrangeiro. Ele evoca, ao mesmo tempo, *a cegueira e a loucura*, uma estranha aliança da cegueira com a loucura.” (DERRIDA, 2003, p. 10)

Assim, o estrangeiro é “aquele que coloca a questão”, mas, em si mesmo, ele é “o ser-em-questão”, ou, ainda, “a questão da questão” (DERRIDA, 2003, p. 25); o estrangeiro contesta o que não se enxerga “endemicamente”, se não pelos olhos deste estrangeiro que, simbolicamente, também é um cego.

O Estrangeiro carrega e dispõe a temida questão, ele vê e prevê, ele sabe antecipadamente ser posto em questão pela autoridade paterna e razoável do *logos*. A instância paterna do *logos* se prepara a desarmá-lo, a tratá-lo como louco, e justo no momento em que sua questão, a questão *do* estrangeiro, parece apenas contestar o que deveria ser evidente mesmo aos cegos! (DERRIDA, 2003, p. 11)

Pensando a relação entre espaço e tempo, a escuridão abala o sentido de temporalidade, o protagonista de *O minotauro* se incomoda com o fato de que não pode enxergar as horas em seu relógio já que ele está com a luz queimada. O objetivo é chegar à porta de saída para a rua; a rua representa, neste sentido, o espaço familiar no qual o protagonista consegue se localizar e reconhecer como lugar mais ou menos estável; faz parte de seu *ethos*. O hotel, e principalmente, o hotel no escuro, sem luz alguma, é como um “sem-lugar”, ou um espaço à parte, um território limiar (de passagem)¹⁷. Ou seja, a obra se constitui nesse território (física e abstratamente) limítrofe em que o sujeito entra e vivencia o abalo dos sentidos.

Lê-se em uma passagem de *O minotauro*:

Não olhei as horas quando acordei, meu relógio está com a luzinha queimada e eu não conseguiria ver os números agora. No escuro caminho no espaço e não no tempo, num espaço que não compreendo. Imagino que o hotel tenha três andares, um velho casarão no centro da cidade. Bêbado, quando aqui cheguei com a loira me lembro, embaçadamente, de ter subido escadas. Sei aonde pretendo chegar: na porta da rua. Desci escadas, subi escadas e continuo no mesmo lugar: na escuridão. (XAVIER, 1998, figura 11)

A questão do tempo em relação ao espaço coloca o protagonista em uma situação de instabilidade na qual ele perde a noção de tempo sob duas perspectivas, a da hora exata que o relógio forneceria e a do tempo de permanência dele dentro do hotel. O narrador indica, nesse trecho, a desconexão entre espaço e tempo, na qual este segue em movimento (ainda que o narrador tenha perdido o controle sobre esse movimento), enquanto o seu próprio movimento no espaço leva-o sempre ao mesmo lugar: à escuridão. Neste sentido, há a repetição do espaço concentrado no elemento escuridão, que leva à leitura da escuridão como característica geral do espaço, ou ponto

¹⁷ Sobre o conceito de limiar trabalhado ler: ANTELO, Raúl. Os confins do inteiramente outro. In: *Mimetismo y migración*. Florianópolis: UFSC, 2002.

de conversão; na qual onde os espaços diferenciados se identificam e induzem à sensação de repetição, de estar sempre no mesmo lugar.

3.6 O *minotauro* e a condição de estrangeiro do narrador

A construção da circunscrição do estrangeiro, de acordo com Derrida (2003), se dá no sujeito que se encontra em alguma situação de limite, mas que ainda pode ser reconhecido pelo nome, enquanto sujeito de direito ou pela família a qual pertence, pressupostos, de origem grega, do pensamento ocidental de hospitalidade. Mas a questão da hospitalidade coloca, segundo o autor, primeiro a sua impossibilidade, enquanto categoria hipotética, e demonstra sua contradição e perversidade, porque a Lei da hospitalidade supõe a hospitalidade ou o recebimento de qualquer sujeito, incondicionalmente, sem nenhum conhecimento e questionamento a seu respeito; e supõe-se que o hospedeiro nunca mente, ele fala sempre a verdade.

O estrangeiro, com base na filosofia grega,

é entendido a partir do campo circunscrito do *ethos* ou da ética, do *habitat*, ou da estada como *ethos* [...] da moralidade objetiva, notadamente nas três instâncias determinadas pelo direito e pela filosofia do direito de Hegel: a *família*, a *sociedade burguesa* ou *civil* e o *Estado* (ou Estado-nação). Nós elaboramos e nos perguntamos longamente sobre esses limites, e nos colocamos um certo número de questões [...], o estrangeiro (*hostis*) recebido como hóspede ou como inimigo (DERRIDA, 2003, p. 39).

O protagonista de *O minotauro* é um sujeito do qual nada se conhece, não existe qualquer descrição física ou de sua personalidade, dados biográficos ou identitários que permitam o acesso à sua individualidade, e, ainda assim, é um narrador-personagem, que participa ativamente da ação narrativa, constituindo-se no protagonista do enredo, que tem voz direta durante a maior parte da narrativa. O protagonista sem nome é quem se movimenta pelo espaço físico

do hotel e quem descreve todas as situações nas quais ele se encontra durante o percurso escuro da obra.

Ele se movimenta como estrangeiro no espaço do hotel, mas a partir da concepção de Derrida de que o estrangeiro não é necessariamente o imigrante de seu Estado-Nação ou um sujeito que está completamente fora da sociedade. Segundo ele, o estrangeiro

Não é apenas aquele ou aquela *no* estrangeiro, no exterior da sociedade, da família, da cidade. Não é o outro, o outro inteiro relegado a um fora absoluto e selvagem, bárbaro, pré-cultural ou pré-jurídico, fora e aquém da família, da comunidade, da cidade, da nação ou do Estado. A relação com o estrangeiro é regulada pelo direito, pelo devir-direito da justiça (DERRIDA, 2003, p. 65).

O estrangeiro traz consigo um incômodo e os processos de questionamento e de estranhamento em relação a ele são inevitáveis. Derrida aponta para as questões que se faz ao estrangeiro, como “o que quer e para onde vai”, que a seguir trataremos em relação ao protagonista de *O minotauro*, quando ele diz que quer encontrar a porta de saída do hotel, enquanto que, paradoxalmente, a narrativa acontece quase que totalmente dentro do hotel.

[...] nós nos deixamos perguntar por algumas figuras do Estrangeiro. Elas nos lembravam de uma preliminar: antes da questão do estrangeiro como tema, título de um problema, programa de pesquisa, antes de supor que assim que nós já sabemos o *que é*, o que *quer dizer* e *quem é* o estrangeiro, antes disso havia ainda uma questão do estrangeiro (quem és tu? de onde vens? o que queres tu? queres vir? aonde queres tu chegar? etc.), e, sobretudo, ainda mais cedo, a questão do estrangeiro enquanto questão *vinda do* estrangeiro. Portanto, da resposta e da responsabilidade (DERRIDA, 2003, p. 115).

O olhar cego do narrador desloca a percepção do espaço físico para o sentido do tato, bem como leva a uma imersão no sujeito em observações que fará a partir da cegueira; ou seja, o sujeito sofre, com isso, uma transformação importante que modifica sua característica enquanto narrador e desestabiliza as noções modernas de sujeito e de personagem literário.

O trecho a seguir traz um momento crítico da relação do narrador com a escuridão do hotel, quando ele perde os sentidos de orientação e equilíbrio, e,

ainda assim, parece buscar aguçar seu senso de observação e percepção, como um reflexo da perda de sentido que a noite/escuro provoca e a necessidade de orientar-se; e, ao mesmo tempo, um momento de abandono dessa necessidade, o largar-se que provoca a queda.

Rolei escada abaixo. Braços cansados, deixei de tatear as paredes, quando vi estava sem apoio. Os degraus dessa escada em caracol giram partindo de um centro que é o canto direito do patamar formado pelo final do assoalho do corredor. Degraus de formato triangular como um pedaço de pizza vão se abrindo em leque para baixo. Na escuridão, dificilmente a gente consegue caminhar em linha reta. Eu andava quase encostado na parede direita e entrei na escada em caracol, justamente no lado onde os degraus são mais estreitos. Perdi o equilíbrio e rolei escada abaixo, tentando inutilmente me agarrar em algum ponto de apoio. Não me machuquei, foi mais o susto de cair girando num abismo escuro. (XAVIER, 1998, figura 2)

Três passagens do final são bem marcantes para o que se quer discutir, que é a questão de como a perda do sentido na escuridão reflete nessa configuração do narrador como estrangeiro, em contraposição a uma noção de racionalidade e clareza na luz do dia, colocando-se metaforicamente as tensões entre sujeito moderno e sujeito pós-moderno, ou, ainda, princípios ambivalentes como a lucidez e a loucura, a visão e a cegueira. [...] “Na escuridão, dificilmente a gente consegue caminhar em linha reta”. Essa sentença indica para esse aspecto da noite e do escuro, que é o da desorientação e perda do domínio corporal e do equilíbrio suficientes para o sujeito manter-se sob controle de si mesmo, em oposição à capacidade de andar (e por que não de pensar) em linha reta.

A repetição da primeira parte: [...] “Perdi o equilíbrio e rolei escada abaixo” [...] coloca o momento crucial em que o sujeito narrador perde completamente o sentido, que é o da queda. Para completar, [...] “o susto de cair girando num abismo escuro” [...]. O espaço irreconhecível, que lhe escapa, é inapreensível, está principalmente nesta figura: o abismo escuro.

Na página em que não há numeração na parte superior, mas o código de banheiro (WC), há uma passagem que demonstra o reconhecimento (ou tentativa de reconhecimento misturada a suposições e conclusões vindas a partir da experiência) do espaço pelo tato e pelo olfato, deslocamento

produzido pela “cegueira”, a qual ele busca eliminar, o que está demonstrado em seu desejo de acender a luz ou de encontrar a caixa de fósforos que procura; sem sucesso.

Este corredor me parece mais longo que os outros. Emanações de urina e fezes se juntam agora a cheiro de mofo. A mão direita encontra um vazio, a porta entreaberta de um banheiro malcheiroso. Empurrei a porta e entrei. Procurei com as mãos o interruptor da lâmpada que, sem sombra de dúvida, deve existir em um banheiro. Um cubículo. Minhas mãos percorrem todas as paredes, bato no puxador da descarga, me arranho num prego onde se espetavam ásperos papéis cortados irregularmente, com certeza pedaços de jornais velhos. E não encontro o interruptor. Erguendo as mãos, encontro um bocal vazio fixado no teto baixo. A lâmpada ou havia sido retirada, ou nunca estivera lá. Eu não tinha mais nada a fazer neste banheiro escuro, então saí. (XAVIER, 1998, *figura WC*)

No momento da queda, na passagem anterior, ele perde a possibilidade de reconhecer o espaço pelo tato, é quando solta as mãos da parede e não tem mais nenhum ponto referencial, apenas busca-o, em uma espécie de vertigem. Depois, de certa forma ele recupera a capacidade de descrever o espaço do “canto direito do patamar com assoalho do corredor” e da “escada caracol”, ainda que deixe esse espaço ainda mais confuso para o leitor, desenhando a imagem do labirinto. No final do trecho citado anteriormente, a expressão “abismo escuro” desafia o leitor a “enxergar” o abismo anunciado, o limiar ou a fronteira da racionalidade e da própria linguagem.

3.6.1 O anonimato urbano

A hipótese, defendida neste trabalho, do narrador como estrangeiro na narrativa de Valêncio Xavier, com foco em *O minotauro*, aproxima-se da análise, feita por Flora Süssekind, do narrador como anônimo, na obra deste mesmo autor.

A tese que ela levanta é a de que o narrador e protagonista representa uma figura solitária e anônima e que seu envolvimento amoroso com alguma personagem é quase sempre por acaso e do qual ele se apressa para sair, tenso. No final de *O mez da gripe* há a seguinte passagem: "Sem me voltar, sem voltar / diante de mim a cidade vazia, silenciosa / nestes dias da gripe /

ninguém me viu nem me verá" (1998, p. 61). Em *O minotauro*, o trecho da penúltima página (*figura 32*) demonstra essa ânsia por se perder na cidade e não ser reconhecido, identificado:

Agora caminho mais devagar.

- A mulher fica dormindo.

Aparentando naturalidade, saio pela porta aberta e, na rua, procuro caminhar numa direção em que eu não possa mais ser visto pelo porteiro sentado atrás do pequeno balcão.

- Tá a fim de um programa, bonito?

Nada respondo, apresso o passo e só então me dou conta de que estou ao ar livre, caminhando por uma rua estreita ladeada de construções antigas, pequenos prédios com a mesma altura, e de que começa a amanhecer, apesar da escuridão (XAVIER, 1998, *figura 32*).

Desde o início do texto o narrador procura a saída do hotel e não a encontra, perdido nos corredores escuros, como consta na primeira página: "No escuro me levantei, quieto vesti minhas roupas, sem fazer barulho deschaveei a porta e, de mansinho, saí para o corredor escuro" (XAVIER, 1998, *figura X*). Logo depois torna-se mais evidente que procura a saída: "Porque me parecia que fora por esse lado que eu chegara, me atirei para o lado direito do estreito corredor escuro" (XAVIER, 1998, *figura 19*).

Em *Maciste no inferno*, o narrador tem ainda mais pressa, porque tendo sido avisado pela mulher a qual tentava seduzir que ela o denunciaria, ele sai da sala de cinema e na última página do livro diz "sou novamente parte da cidade e ninguém me vê" (XAVIER, 1998).

Segundo Sússekind, "[...] é em busca da paisagem citadina e da garantia de não ser visto que o narrador de *O minotauro*, como o de *O mez da grippe*, apressa o passo" (SÜSSEKIND, 2003, p. 299). Em *Maciste no inferno* também se repete essa pressa, ainda maior.

A autora segue:

É em direção a este "ninguém me vê" que se movem esses sujeitos e uma personagem feminina curiosamente análoga a eles, a japonesa de *O mistério da prostituta japonesa* (1986), que desaparece sem deixar rastro. Invisibilidade que se sugere tê-los marcado antes de tais narrativas e a que retornam com o seu desfecho previsível, semelhante. Não há nomes ou histórias pessoais. Ou tais personagens funcionam como vozes a mais de um coro citadino invisível ou como figuras esboçadas de modo impessoal, típico. Fala-se da loura, da prostituta

japonesa, de um corpo de loura plumagem, de uma mulher que olha a tela tremeluz. E o "eu" que as observa e tipifica parece ser ele mesmo "ninguém também". "Um homem eu caminho sozinho": assim, em poucas palavras, apenas pelo movimento e pela solidão, se define o sujeito ao léu dos fragmentos eróticos de *O mez da grippe* (SÜSSEKIND, 1995, p. 300).

A análise deste capítulo pode ser sintetizada em um eixo interpretativo - o narrador estrangeiro e anônimo - e está associada ao debate a respeito da pós-modernidade e do sujeito contemporâneo que vive em uma sociedade ocidental midiática. Não apenas o protagonista é "um-qualquer" (DERRIDA, 2003), mas se relaciona da mesma forma distanciada, como alguém que está apenas de passagem, vivenciando uma experiência sensorial/sensitiva e de observação, enfim, um sujeito sem definição, solitário e mesclado à indiferença urbana, que mescla temporalidades, sujeitos e espaços num processo quase "esquizofrênico". As simultaneidades presentes na narrativa - de fatos sociais e vivências individuais; lembranças pessoais e reportagem jornalística; passado e presente; morte e sexo; erotismo e notícia policial; palavra e imagem; cinema, fotografia e literatura - são o que desloca a prosa de Valêncio Xavier para um sem-lugar, uma terra estrangeira.

CAPÍTULO 4

A imagem na narrativa de Valêncio Xavier

O terceiro espaço em questão é justamente o espaço da linguagem, dos limites entre a linguagem verbal-literária e a linguagem visual-pictórica, pensando as apropriações, contaminações, colagens e montagens na obra de Valêncio Xavier. Esse é o espaço intertextual sobre o qual também se levanta a hipótese da linguagem como estrangeira. Ou, dito de outra forma, a apropriação de linguagens diversas, por Valêncio Xavier, faz com que sua obra habite um espaço híbrido e desterritorializado da linguagem, uma zona de tensão e de fronteira, como uma forma de escrita estrangeira, que se locomove sem necessariamente enraizar-se ou classificar-se, que permite transpor limites.

4.1 O hibridismo textual e o trânsito fluido entre as linguagens

Valêncio Xavier transita entre linguagens discursivas e visuais com domínio e fluidez de quem estrutura o texto como se montasse um filme, traz o caráter documental manipulado quando utiliza reportagens de jornais impressos, e essas sobreposições transpassam um texto que tem um enredo literário, enredo que reúne e aproxima diferenças, heterogeneidades, e traz para o campo literário um experimentalismo contemporâneo embebido das vanguardas literárias do século XX, muito inovador quanto às fronteiras e relações entre linguagens jornalística, publicitária, cinematográfica, das artes visuais, e literária. Mas a forma de uso, manipulação e montagem dessas diferentes fontes é o principal avanço de sua literatura, que se faz muito com pensamento e raciocínio cinematográfico.

4.1.1 Hiper e intertexto - Baudrillard e Barthes

As concepções de hipertexto e intertexto, que são diversas, apontam para problemáticas da produção literária contemporânea que não se resolvem em uma abordagem uníssona e puramente literária, que analisa apenas o texto verbal, mas permitem investigar a obra na qual as vozes são plurais e as linguagens heterogêneas são transpostas no espaço (gráfico) do livro.

A categoria de intertexto, trabalhada também por Roland Barthes, abordagem a qual se escolheu, amplifica os conceitos de texto e de leitura, entendendo o texto num sentido flexível, como um tecido, que pode ser o livro literário, o cinema, a televisão, o jornal impresso ou outras formas de sentido que o sujeito produz com tais experiências de prazer e fruição.

A abertura reflete, na análise de Barthes, no entendimento de um texto capaz de abarcar descontinuidades históricas ou estéticas, e também na própria estruturação do texto crítico, que, no caso de Barthes, parte de sobreposições de "figuras" fragmentárias que compõem um conjunto (não linear) e ao mesmo tempo mantém sua individualidade, o que ele faz, por exemplo, em *Fragmentos de um discurso amoroso*. O que ele chama de intertexto, na obra *O prazer do texto*, é a "impossibilidade de viver fora do texto infinito - quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz sentido, o sentido faz a vida" (BARTHES, 2006, p. 45).

O que Valêncio Xavier de certa forma faz é aproximar essas experiências e prazeres específicos de cada linguagem (jornal, cinema, HQs, publicidade, desenho, gravura, etc.) num mesmo espaço de relação, num mesmo livro. Mas a narrativa é construída em estruturas de intercalação de imagens diversas e texto narrativo, com influência da montagem cinematográfica e da sequência, corte e manipulação dos variados *frames* e fotografias; no caso dos livros de Valêncio Xavier, a manipulação do material visual e verbal e a referência a elementos externos, históricos ou mitológicos, por exemplo.

A permeabilidade do texto, literário e crítico, é defendida por Barthes também nesta outra passagem:

[...] O texto tampouco é isotrópico: as margens, a fenda, são imprevisíveis. Do mesmo modo que a física (atual) precisa ajustar-se ao caráter não isotrópico de certos meios, de certos universos, assim é necessário que a análise estrutural (a semiótica) reconheça as menores resistências do texto, o desenho irregular de seus veios (BARTHES, 2006, p. 46).

A concepção do texto como tecido permite pensar a produção de Valêncio Xavier de forma permeável e levar em consideração todas as interferências que a constituem. As colagens que estão no texto de Valêncio Xavier, as contaminações de referências cinematográfica, publicitária, jornalística, fotográfica, etc. criam um universo textual e imagético híbrido que se caracteriza como um complexo intertexto, imprevisível e experimental, composto dessas fendas e frestas através das quais diferenças e contrastes coexistem na narrativa. As narrativas de Valêncio Xavier operam contrastando realidade e ficção, trazendo a linguagem factual para transfigurá-la em ficção; e ao contrastarem linguagens visuais com a linguagem literária, questionam e enriquecem a literatura contemporânea.

Baudrillard, em outra posição, muito mais crítica ao processo de hiper-realidade do mundo contemporâneo capitalista, traz uma discussão importante, em *Simulacros e simulação*, sobre a produção de imagens que criam uma hiper-realidade, que não é mais o imaginário da representação, "já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito". (1991, p. 8). O hiper-real ocupa um hiper-espço no qual o simulacro faz desaparecer as diferenças (da abstração e do real, do mapa e do território). A simulação (fingir ter o que não se tem), segundo ele, é diferente da dissimulação (fingir não ter o que se tem) e do fingimento, pois estes deixam intacto o princípio da realidade, "enquanto que a simulação põe em causa a diferença do 'verdadeiro' e do 'falso', do 'real' e do 'imaginário'" (1991, p. 9).

Ele avalia esse processo em diversos âmbitos, entre eles, o etnográfico, o psicanalítico, o político, o publicitário e jornalístico, o artístico (principalmente o cinema) e em relação às mídias e à implosão de sentidos.

Para Baudrillard, a simulação do hiper-real no contexto contemporâneo, aliada à tecnologia midiática e à internet, é um processo perigoso pois se dá numa passagem ao espaço que já não é o do real, nem o da verdade, mas o da "liquidação de todos os referenciais", e pior, como ressalta o autor, porque há a simulação artificial dos sistemas de signos em que se oferece os sistemas de equivalência, o que faz com haja uma sobrevalorização dos mitos de origem e dos signos de realidade, pois esta já não existe.

Entretanto, quando se pensa numa espécie de simulação semelhante no universo ficcional, ou seja, no campo literário e não no campo sócio-histórico, o seu aspecto com carga mais negativa ou sobre o qual é preciso ser cauteloso e crítico, pode se converter em um aspecto criativo ou inventivo. Simular, no campo da criação, é parte do processo, mas, alguns dos gêneros ficcionais, como a crônica, o romance jornalístico, este com espaço grande que marca um certo "retorno" do gênero na literatura contemporânea (Christiano Aguiar, TATUÍ, 2009), por exemplo, tem o contexto histórico como objeto de interesse e não raro a fidelidade a essa realidade também é fundamental na estrutura narrativa e para o enredo da narrativa. Além do fato de o leitor atribuir ao enredo uma "veracidade histórica" nas ações e nos personagens.

Escritores, no contexto atual brasileiro, como Milton Hatoum, Cristóvão Tezza, e mesmo Luiz Ruffato, têm em sua literatura ficcional um apego à afirmação de uma realidade mais fidedigna ao contexto que vivemos, como sujeitos sociais contemporâneos. Luiz Ruffato, com todo o domínio de linguagem, ritmo e pontuação, e de forma inventiva, em *Eles eram muitos cavalos* (2001), trata do movimento, barulho e turbulência nas ruas das grandes cidades de forma que o leitor incorpora o texto, não apenas mentalmente mas com expansão dos sentidos por meio de sonoridade, visualidade (imagens gráficas), ritmo e movimento. A urbe não é restritamente tema ou assunto que compõe o enredo e o conteúdo da obra, mas ela está presente de forma mais totalizante, como se corporificada ou encarnada. Ruffato trabalha com personagens que representam uma classe média baixa, de trabalhadores, de operários, que não estava muito presente na literatura brasileira contemporânea.

Em Valêncio Xavier, como em outros escritores, pode-se notar que a manipulação do real é explícita, mas o que ele cria com essa clareza de que há manipulação dos fatos jornalísticos dos quais se utiliza é justamente o seu oposto, o enigma. Isso porque quando o autor manipula as informações, imagens e outros elementos externos que agrega à obra, compondo sua colagem, ele distorce o elemento do real a tal ponto que tudo o que está presente na obra, enredo, imagens fotográficas, reportagens, tornam-se simulação (e ilusão), ainda que tenham sua natureza ainda mais factual. Os mecanismos da colagem e da montagem agem de forma a transpor ou transfigurar esses fragmentos factuais do passado, recortados de jornais, com a própria reorganização desse material, trazendo, nessa nova disposição e (des)ordenação, um outro sentido dessa realidade, agora simulada, porque carrega desta realidade apenas uma referência artificial, quase um mito dessa realidade, ou uma forma de alegoria.

Assim, se por um lado as obras de Valêncio Xavier se aproximariam mais da realidade por se utilizarem da linguagem jornalística e histórica (fatos passados), por outro lado a forma como o autor recria a realidade a partir da colagem desloca aquela anterior, a partir de um espaço de liberdade que se dá em um movimento de distanciamento, devido aos elementos de distorção, manipulação, domínio, recriação e simulação.

O processo se assemelha ao da simulação do real, o qual analisa Baudrillard, capaz de criar dúvida sobre a fronteira entre a realidade e a imaginação, porque a simulação faz parecer que é a realidade, mas cria um mito ou um signo sobre esta. As obras de Valêncio Xavier têm esse poder, ele consegue desvirtuar a realidade para criar outra; quando lemos a obra não é à realidade propriamente relatada pelas reportagens a que temos acesso, mas ao que a obra ficcional criou utilizando-se do retrato ou da "imagem" desta realidade, agora recriada ou simulada.

Escritores como Jamil Snege e Manoel Carlos Karam, por exemplo, compartilham da mesma fonte narrativa experimental, entre outros como Wilson Bueno, Evandro Affonso Ferreira, Hilda Hilst, Josely Baptista Vianna,

que manipulam de forma refinada e simulada a linguagem factual transcendendo e deslocando essa realidade relatada. É um processo de desconstrução da linguagem que tem como referência o futurismo e o dadaísmo, além da influência que alguns desses escritores, como Jamil Snege, Carlos Karam e Valêncio Xavier têm com jornalismo, publicidade e cinema.

Isso não significa necessariamente que a obra de Valêncio Xavier corresponda à categoria de hipertexto, a partir da reflexão de Baudrillard, nem é para definir como tal que se discute e se pensa esse conceito, mas pelas relações contraditórias e que escapam a um simples encaixe, entre essa interpretação da narrativa de Valêncio Xavier e as noções de hiper-real e hipertexto, de Baudrillard, que são pensadas em outro contexto, com outro sentido.

4.2 Colagem e montagem - o futurismo e os conceitos em discussão

Os conceitos de colagem e montagem são conceitos-chave desta interpretação e passagem pela obra literária de Valêncio Xavier, mais do que especificamente de *O minotauro*, mas sem que esta deixe de estar incluída na discussão. Ou seja, o processo de colagem está aliado ao processo de criação literária de Valêncio Xavier de modo crucial.

Marjorie Perloff, em *O momento futurista* (1993), faz um estudo aprofundado da colagem na arte no século XX, principalmente a produzida pelos futuristas, e define muito bem as diferenças, tanto em relação à colagem feita antes do século XIX como em relação à montagem e à *assemblage*, conceitualizando a colagem, seus procedimentos e deslocamentos, e sua construção na história da arte.

Segundo a autora, "[...] cada elemento da colagem tem uma função dual: refere-se a uma realidade externa, ainda que o seu impulso composicional seja o de socavar a própria referencialidade que parece afirmar" (PERLOFF, 1993, p. 104). Valêncio Xavier agrega às obras, quando não baseia o enredo todo em elementos externos, que não compõem apenas a sua linguagem heterogênea

mas também, geralmente, o assunto das obras. A questão não é a de afirmar que Valêncio Xavier é futurista, mas a de pensar o futurismo como um percurso histórico que revela usos da imagem, recorte e colagem, técnicas e manipulação de linguagem que ele tem como referenciais, mais na Europa do que no Brasil, que vive esses reflexos mais tarde, já no final do século XIX e início do XX. Valêncio Xavier teve uma vivência de um ano na França, em Paris, estudando desenho, onde teve contato mais próximo com as vanguardas artísticas europeias.

A diferença entre os termos *collage*, *montage* e *assemblage* contribui para o esclarecimento sobre os usos e apropriações de cada conceito e técnica. Perloff contextualiza a ideia de colagem e afirma que os futuristas souberam aproveitar bem os modelos cubistas. "Em poucos anos, a colagem e seus cognatos - montagem, construção, *assemblage* - estavam exercendo um papel central tanto nas artes verbais quanto nas visuais" (PERLOFF, 1993, p. 99) .

Em nota de rodapé, a autora explica que o termo *assemblage*, segundo Willian C. Seitz, é mais amplo que *collage* por abranger a diversidade da arte compósita e modos de justaposição [...] *assemblage* significa "a junção de partes e de pedaços" e pode existir em tridimensional ou plano. Perloff defende que para textos literários prefere o termo *collage*, porque "qualquer poema ou romance poderia ser chamado de *assemblage* no sentido de 'junção de partes e de pedaços'" (PERLOFF, 1993, p. 99).

Ela continua:

A relação entre *collage* e *montage* é mais problemática. É habitual distinguir-se entre colagem e montagem: a primeira se refere, é claro, a relações espaciais, a última a temporais. Consequentemente, *collage* é geralmente usada quando se refere a artes visuais; *montage*, à verbal. Por outro lado, Jean-Jacques Thomas argumenta que [...] 'no nível dos princípios, a colagem é caracterizada pela apresentação explícita e deliberada da natureza heterogênea de diversos componentes, enquanto a montagem objetiva a integração dos diversos constituintes combinatórios e, como tal, dá-lhe a unidade'.

Embora seja certo que a montagem sublinha a continuidade enquanto a colagem enfatiza a fragmentação, pode-se também argumentar que colagem e montagem são os dois lados de uma mesma moeda, tendo em vista que o processo artístico envolvido é realmente o mesmo (PERLOFF, 1993, p. 99).

A autora diz, por fim, que D. Balbet afirma que as fronteiras entre colagem e montagem são inquestionavelmente imprecisas, pois é verdade que "uma colagem pode ser uma montagem e a montagem, uma colagem". O último autor que Perloff cita é Gregory C. Ulmer, para definir: "'Colagem' é a transferência de materiais de um contexto para outro, e 'montagem' é a disseminação desses empréstimos em um novo cenário" (PERLOFF, 1993, p. 99).

Para pensar a narrativa de Valêncio Xavier em relação à colagem e à montagem, parece imprescindível dizer que ela tem características de ambas: da colagem, porque é uma construção espacial com deslocamento de um campo para outro e se utiliza de imagens, relacionando-se portanto às artes visuais e gráfica, e, ainda, porque explicita a heterogeneidade dos materiais sem lhes conferir uma unidade; e da montagem, pois a estruturação em roteiro cinematográfico e o próprio sentido de montagem no campo do cinema demonstram a construção temporal e de movimento que existe em suas narrativas, e, ainda, a relação com o texto literário, quando cria a narrativa ficcional de suas autodenominadas novelas. Nesse sentido, de certa forma, Valêncio Xavier utiliza a lógica, a operação e o procedimento cinematográficos no campo literário.

Um dos princípios da colagem, para Perloff, é o de "justaposição de itens diversos sem qualquer explicação para sua conexão" (PERLOFF, 1993, p. 115). As narrativas de Valêncio Xavier constituem-se de justaposição de elementos de fontes diferentes; e em alguns casos, como *O mez da gripe* e *O menino mentido*, toda ela é composta de colagens de materiais colecionados por Valêncio Xavier, que justapostos num livro, montam uma estrutura heterogênea e que pode ser lida e infiltrada por caminhos e experiências

variadas. A questão é que nesses dois livros existe muito pouco texto autoral, a colagem se dá com elementos a princípio externos à obra, que passam a dar existência a ela, quando reorganizados dessa forma, e a ter outra significação, de certa forma enquanto signos autônomos em relação aos seus de origem, apesar de ainda ligarem-se a eles, no caso dessas duas obras particularmente, como assunto de seus enredos.

Falando dos cubistas e de Picasso, a partir de estudos de Rosalind Krauss sobre a obra de Picasso, Perloff cita Krauss: "A erradicação da superfície original e a sua reconstrução através da figura de sua própria ausência é o termo principal de toda a condição da colagem como um sistema de significantes" (PERLOFF, 1993, p. 107).

Na literatura, com os futuristas, acontece o seguinte:

As paroles in libertà, disparatadas e associadas sem qualquer conexão ou explicação, sendo completamente suprimida a ordenação de signos que especificaria as relações causais ou temporais entre os elementos presentes (PERLOFF, 1993, p. 107).

Nos manifestos de Marinetti, entre eles o *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* (1912) estão os princípios e características que o poema futurista defende: não pontuação ou forma de verso, não verbos flexionados, não advérbios e conjunções, adjetivos substituídos por nomes compostos, conjunções substituídas por símbolos matemáticos, negritos de caixa-alta para a ênfase, grafia fonética, onomatopeias, etc.

Segundo Perloff, os poemas e as *paroles in libertà*, de Marinetti, "são basicamente apenas relações, listas [...]. O princípio operativo estrutural, em outras palavras, é menos de colagem do que de catálogo" (PERLOFF, 1993, p. 107, p. 122). Assim, a palavra, citando Daid Antin, ao invés de "operar no meio espaço entre representação e jogo construcional do outro, é meramente o que poderíamos chamar de uma cadeia-montagem". (PERLOFF, 1993, p. 107). Segundo a autora, isso não quer dizer que o poema *Zang Tumb Tuuum*, de

Marinetti, não tenha importância histórica, também pelo fato de nele estar o embrião de *as paroles in libertà e immaginazione senza fili* dos *Cantos* de Ezra Pound e das construções *Merzbau* de Kurt Schwitters.

A preocupação central da vanguarda cubista e futurista russa, italiana e francesa era a crise da representação. Na Itália, os conceitos de Marinetti foram absorvidos; os futuristas russos, entre os quais Malévitch e Tátlin, marcaram uma diferença crucial entre o cubismo e o futurismo, que é o fato de os futuristas terem se ligado ao materialismo e, assim, saído do espaço pictórico para dialogar mais com a realidade da qual os materiais que utilizavam ou apropriavam vinham. Com isso, os materiais utilizados não perdiam seu vínculo com sua origem, no futurismo, ao passo que no cubismo eram transformados completamente em outro significado.

Walter Benjamin analisa a questão da perda da aura na arte moderna, associada à reprodutibilidade técnica, com certo pessimismo ou nostalgia. Não especifica o termo colagem, mas publica o livro no período em que a colagem está sendo muito produzida pelos futuristas e criticada por defensores do cubismo que acusam a colagem futurista de ser cópia da colagem cubista de Picasso, Bracque e outros.

A colagem é um termo ou conceito visual, mas foi absorvido pelos campos verbal e musical. Na literatura, deve ser compreendida metaforicamente, não como colagem de palavras e frases, coisa que talvez tenha levado às críticas desfavoráveis de que destrói a unidade e coerência na poesia, no romance ou no teatro.

Na colagem, a hierarquia cede lugar à parataxe - 'um ângulo é tão importante quanto outro'. O que significa que não mais existe um sistema de ordenação central; aquela presença, como coloca Rosalind Krauss, é substituída pelo discurso, um 'discurso fundado numa origem soterrada' (PERLOFF, 1993, p. 144).

Essa é uma das formas de se ler a narrativa literária de Valêncio Xavier como operação de colagem não só de imagens mas de textos de fontes diferentes: jornais, publicidades, fotografias, cartazes, HQs, revistas, *frames* de filmes, etc. Esse conceito de colagem é explícito em seus livros, com todas essas interferências, contaminações, justaposições, que faz com que sua obra não seja lida com um sentido apenas interno e preso à narrativa escrita pelo autor, mas abre e expande as interpretações, obrigando o leitor a sair da narrativa e ir para a realidade histórica (através da linguagem jornalística, por exemplo), ou ao cinema ou à imagem fotográfica, ou, ainda, ao mito grego, por exemplo, em *O minotauro*, e depois voltar à narrativa, incluindo na leitura esses movimentos, o que faz com que nem a narrativa e nem mesmo o leitor sejam os mesmos a cada gesto, a cada deslocamento de leitura.

Se o processo de criação literária de Valêncio Xavier, como um todo, tem a operação da colagem como estrutural, em *O minotauro* também não está ausente tal lógica. A narrativa faz referência ao mito grego não apenas como assunto e no título da obra, mas como forma de construir o espaço do hotel e o tempo, e ainda como forma de leitura e de apreensão do texto.

O minotauro tem, ainda, a inserção de uma reportagem de jornal, que também se justapõe ao texto labiríntico. Assim, a reportagem do jornal também traz um novo elemento que é o assassinato da mulher loira, ou melhor, o encontro de seu corpo na região metropolitana de Curitiba, enquanto no hotel há um assassinato e um encobrimento deste crime com a limpeza do quarto e retirada do corpo em um carro, o que parece sugerir uma ligação entre um crime e o outro, sem no entanto afirmar essa relação, mantendo o caráter enigmático da narrativa.

A produção de Valêncio Xavier pode ser aproximada, na análise, ao futurismo, mais que ao cubismo, no sentido lógico de seu sistema, devido à ligação do objeto ou material apropriado à sua origem ou fonte, ou seja, à não transfiguração completa em outro significado, apesar da amplitude de interpretação e leitura que oferece. Assim, os materiais dos quais Valêncio Xavier se utiliza (reportagens, publicidade, fotografia, imagens

cinematográficas, etc.) não se desvinculam totalmente de sua origem, não são transfigurados em uma nova composição de imagem, ainda guardam sua relação com o conteúdo que trazem, mas a justaposição desses elementos traz uma nova leitura a eles agora nesse outro contexto, que é o da narrativa literária, deslocando seu sentido. A amplitude de leitura se dá principalmente pela fragmentação e não ordenação do texto, o que sugere uma não hierarquia e centralização, deixando em aberto qualquer caminho e ordem de leitura. Na escrita de Valêncio Xavier isso acontece devido à quebra da sequência e estrutura linear do texto narrativo clássico, ou seja, devido à influência da vanguarda literária futurista, como T. S. Eliot, Lewis Carroll, James Joyce, Appolinaire, William Carlos Williams e Ezra Pound, este que foi o mestre da forma de colagem em inglês.

4.3 A montagem: Eisenstein e o cinema

As operações de justaposição de imagens e texto verbal na narrativa de Valêncio Xavier têm nitidamente a influência não apenas visual do cinema, por meio de imagens (cartazes, *frames*, fotografias) ou de referências a filmes que constam em sua narrativa ficcional, mas fundamentalmente na lógica de construção da narrativa, que parte de uma lógica desenvolvida no campo do cinema - a montagem cinematográfica. A concepção de montagem do cineasta e teórico Sergei Eisenstein, em *O sentido do filme* (2002), revela a montagem como linguagem, e não apenas como um dado técnico justificado pela finitude do rolo do filme, que obriga o cineasta a trabalhar com esses pedaços restritos.

A propriedade da montagem, para Eisenstein, está no fato de que "[...] dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição". (EISENSTEIN, 2002, p. 14). E segue, desenvolvendo o conceito:

O fato estava certo, e permanece certo: a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano - mas o *produto*. Parece um produto - em vez de uma

soma das partes - porque em toda justaposição deste tipo *o resultado é qualitativamente* diferente de cada elemento considerado isoladamente (EISENSTEIN, 2002, p. 16).

A diferença da operação da montagem é a de que cada elemento em particular não existe mais senão em relação com os outros, ou seja, "como dada *representação particular* do tema geral" (EISENSTEIN, 2002, p. 18).

Mas, segundo Eisenstein, antes de enxergar a imagem total, enxerga-se o conjunto de elementos que a representam, e então depois surge a imagem como algo único, e por isso a parte permanece nas sensações e na memória, mas a imagem total existe quando os elementos se fundem.

A percepção da imagem total é o último estágio, depois do qual apenas pode-se dizer que memorizou algo ou que percebeu a obra de arte. Tanto no caso da memorização como da percepção da obra de arte, "a série de ideias é montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total, que acumula os elementos isolados". [...] Porém, "quando entramos na esfera da arte, descobrimos um acentuado deslocamento da ênfase. Na verdade, para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o *processo*" (EISENSTEIN, 2002, p. 21).

A montagem traz a marca da formação de uma imagem totalizante e totalizadora da sequência de elementos que formam uma situação ou uma obra de arte, coisa que não necessariamente acontece na leitura da narrativa de Valêncio Xavier. Mas, apesar disso, o conceito de montagem está ligado diretamente ao campo cinematográfico, como o defendido por Eisenstein, e isso coloca a narrativa de Valêncio Xavier em relação com o conceito, em seu pensamento e processo de construção. Suas narrativas têm muitas contaminações dos processos do cinema. O método da montagem é vista, por exemplo, em *Maciste no inferno*, em que imagens do filme são intercaladas com outro enredo e com a imagem da tela fora do ar, cinza, compondo a ideia do fragmento como independente e ao mesmo tempo constituinte de um todo que não é apenas a reunião dos fragmentos.

Eisenstein expande a ideia de montagem e pensa as relações entre linguagens, e escreve sobre a compatibilidade entre os métodos de áreas artísticas distintas:

Porém, não importa se na imagem, no som ou em combinações imagem-som, se na criação de uma imagem, de uma situação, ou na "mágica" encarnação diante de nossos olhos das imagens dos *dramatis personae* - seja em Milton ou em Maiakovski -, em toda parte encontramos igualmente presente este mesmo método de montagem.

Que conclusão podemos tirar sobre o que foi dito até agora?

A conclusão é que não há nenhuma incompatibilidade entre o método pelo qual o poeta escreve, o método pelo qual o ator forma sua criação *dentro de si mesmo*, o método pelo qual o mesmo ator interpreta seu papel *dentro do enquadramento de um único plano*, e o método pelo qual suas ações e toda a interpretação, assim como as relações que o cercam, formando seu meio ambiente (ou todo o material de um filme), fulguram na mão do diretor através da mediação da exposição e da construção em montagem, do filme inteiro. Na base de todos estes métodos residem, em igual medida, as mesmas qualidades humanas vitais e fatores determinantes inerentes a todo ser humano e a toda arte vital (EISENSTEIN, 2002, p. 48).

Nesse sentido, a produção literária de Valêncio Xavier contém método de montagem de cinema e de literatura, incluindo ainda outras linguagens. Esse método permeia a produção como um todo do autor, em seus livros literários, e em seus filmes, no campo cinematográfico. Percebe-se que sua filmografia antecipa um movimento de situar-se na fronteira entre ficção e documentário e incorpora técnicas de montagem, com justaposições de fragmentos, situações de certa forma descoladas. Sua literatura também trabalha, portanto, com o método de montagem de fragmentos de textos.

Em *O minotauro*, pode-se dizer uma certa imagem totalizante aparece: o labirinto. O labirinto do Minotauro e do personagem dentro do hotel se cruzam, e não há como não condensar a narrativa dos fragmentos de descrições dos locais em que o personagem-narrador se encontra. A síntese dessa imagem é o labirinto, e por isso é uma metáfora e imagem fundamental na leitura de *O minotauro*, como é apontado no primeiro capítulo.

Os textos de Valêncio Xavier têm essa operação ou processo na forma de apreensão. A princípio o leitor enxerga os diversos elementos, as imagens

individualizadas, como representação que cada imagem ou texto externo encerra (*frame* de vídeo, fotografia, publicidade e reportagem de jornal, desenho, gravura, etc.). Num momento posterior, e possivelmente em releitura, as imagens começam a serem percebidas em outro contexto, e o leitor passa a compreender o recorte do autor, suas escolhas, imagens que insere e como o faz, como cruza os textos narrativos e as imagens, por exemplo. E então o leitor enxerga, de certa maneira, um material que tem outro sentido, apesar de não se descolar totalmente de seus significados de origem, cria um novo sentido na unidade da obra literária que se constitui, ou seja, quando os elementos (que compõem o livro) estão em relação uns com os outros.

Em *O menino mentido*, a "novela em figuras", na primeira leitura cada imagem leva o leitor para fora do livro, transportando-o para lembranças de filmes, de história em quadrinhos, do Lampião e da Maria Bonita, das balas Zequinha, publicidades e plantas da cidade de São Paulo, entre outras recordações da infância do personagem. Mas, num segundo momento, a relação entre todos os elementos visuais e textuais recortados de outras fontes e colados na obra começam a levar o leitor ao menino, e o conjunto dessas representações, então, forma um todo que é uma imagem muito rica das percepções do personagem do que o rodeava, do que via no cinema e da cidade que habitava, o menino mentido, que não deu certo. Uma das passagens que ajuda a formar depois a imagem do menino e a lista de COISAS QUE TENHO MEDO DE (p. 58), e também todas as percepções que o menino vai descrevendo de cenas de filmes, do prédio Martinelli que era o mais alto de São Paulo e pelo qual ele se localizava, entre outras que nos guiam para enxergar a imagem do menino e a imagem da cidade que ele desenha.

4.3.1 As montagens de Valêncio Xavier

As narrativas de Valêncio Xavier não apenas se utilizam da técnica de montagem, como tipos diferentes de montagem se sobrepõem em uma mesma obra. A configuração espacial e as justaposições de enredos e linguagens exploram a resolução visual e gráfica da obra como parte integrante da

narrativa, assim como o texto verbal, e apontam para a descontinuidade, seja temporal, narrativa, ou mesmo espacial (espaço da página).

Segundo Flora Süssekind:

Nesses *raccontos* é com fragmentos, fotos, recortes, citações pela metade, descontinuidades, que se *monta* a narrativa. O laço com a paisagem não verbal é outro. Nada de muitas linhas, caligrafias. A paisagem é sobretudo tipográfica. A não ser na despedida da japonesa, em que a mão estendida do cliente dá a ler, em escrita caligráfica, dicção amorosa [...]. Três formas de escrita que marcam diferentes dicções. Inclusive numa mesma voz, a do narrador. Não é propriamente pelo desenho, pela linha, que se recorre à caligrafia, mas pela materialização de diferentes formas de escrita convivendo simultaneamente numa mesma configuração espacial. Discreta referência - via grafia - à forma de composição característica de Valêncio Xavier: a montagem (SÜSSEKIND, 2003, p. 300).

São várias formas de montagem que o autor manipula. Em *Mimi-Nashi-Oichi* (1986) há colagem de citações. Há ainda outra, em *Maciste no inferno*, que, segundo Süssekind, forma uma tripla paisagem. "De um lado, as fotografias do filme; de outro, suas legendas; de outro, ainda, a narração da tentativa, fora da tela, de aproximação amorosa com alvo meio indefinido" (SÜSSEKIND, 2003, p. 301).

Em *O minotauro*, sugere-se a montagem ao leitor, que faz o rearranjo, "a reordenação dos diversos fragmentos dispostos em numeração propositalmente caótica. E o caráter singular de cada secção de fato permitiria outra sintaxe, outras montagens" (SÜSSEKIND, 2003, p. 301). O caráter de montagem assume vários aspectos, justaposição de enredos e fotografias cinematográficos, descontinuidades numéricas e de fragmentos textuais, colagem de citações, e enredos que envolvem o narrador em situações por vezes banais, por outras enigmáticas e impessoais.

A constituição gráfica está sempre presente nas obras de Valêncio Xavier, seja com números fora de sequência, como em *O minotauro*, seja pela

alteração da tipografia ou dos tons das letras, buscando chamar atenção a esse fator da criação gráfica como algo a ser percebido e valorado pelo leitor.

Em *O mez da gripe*, a montagem é mais explícita, são notícias de jornal que retratam a gripe espanhola do início do século XX, dividindo as páginas com propagandas, cartões postais, fotografias, depoimentos de Dona Lúcia, poemas e anúncios de morte (todos conforme o original). Como esclarece Sússekind:

[...] enquanto relatam histórias de Curitiba durante o surto de gripe espanhola, quebram possíveis continuidades sugeridas pelo calendário retomado a cada página, e convidam a uma dupla leitura. Do texto como cenário pictórico-tipográfico de uma operação de montagem; da montagem como processo característico de constituição de cada um desses elementos separadamente (SÜSSEKIND, 2003, p. 302).

Ou seja, pode-se entender a montagem da narrativa levando em consideração ela como um todo, e a montagem de cada um dos fragmentos imagéticos ou discursivos. Os mecanismos de montagem na narrativa de Valêncio Xavier são complexos, propondo e permitindo ao leitor leitura dupla, tripla ou rearranjos variados.

4.4 Literatura e técnica cultural no Brasil

A leitura histórica de como foram as apropriações da técnica pela literatura é importante para compreender o uso das imagens na obra de Valêncio Xavier.

No final do século XIX, algumas invenções foram decisivas para o desenvolvimento técnico no Brasil, que refletiu no campo artístico de forma singular e marcaram a passagem cultural para a modernidade ou para o chamado “modernismo”, levando a uma maneira “interna” de resolver ou pensar a crise do discurso a partir de elementos “externos” ou importados,

como as inovações tecnológicas ou mesmo as influências da vanguarda literária europeia.

Os novos meios de reprodução, impressão e difusão marcaram precisamente a produção literária, tanto no sentido material, ao possibilitar maior tiragem do livro e a sua distribuição, como em sua incorporação enquanto assunto no texto literário. A difusão da fotografia também influenciou muito a produção literária da época. Outras invenções marcantes, que no Brasil existiram a partir dos anos 1880, foram o gramofone e depois o cinematógrafo, primeiro equipamento de projeção de imagens em movimento, inventado pelos irmãos Lumière, na França.

Flora Süssekind, em seu livro *Cinematógrafo de letras* (1987), faz uma análise histórica da incorporação da técnica na literatura, e localiza dois momentos distintos, que apresentam formas diferentes de construção a partir da relação da literatura com o cinema. No final do século XIX e início do XX, escritores como João do Rio e Lima Barreto pensaram o cinema e as inovações técnicas de um ponto de vista mais mimético, representativo. Já os escritores modernistas, no anos 1920, apontaram para outra forma de apropriação. Oswald de Andrade, com *Serafim Ponte Grande* e *Memórias sentimentais de João Miramar*, Mário de Andrade, com *Macunaíma* e Alcântara Machado, com *Pathé Baby*, criaram uma “literatura de corte”, em consonância com a concepção também diversa do cinema. Não é uma literatura, como a do momento anterior, que cita biógrafos e cinematógrafos e o própria cinema, mas que “se apropria e redefine, via escrita, o que dele lhe interessa” (SÜSSEKIND, 1987, p. 48).

Segundo a autora, sobre as apropriações do cinema e do cinematógrafo pela literatura:

[...] acompanhando essas mutações no enfoque desse aparelho em especial, é possível verificar como se modificam, ao mesmo tempo, o modo de encarar a técnica e de a produção literária se relacionar com ela ao longo do período (SÜSSEKIND, 1987, p. 135.)

Entre o “cinematógrafo de letras”, de João do Rio, e as montagens de Oswald, “operam significativas mudanças de perspectiva”. Süssenkind segue expondo a potência e a prática criadora da lógica do cinema e do cinematógrafo, no final do século XIX.

Passa-se de uma compreensão sobretudo documental do aparelho à noção de que, por trás da câmera haveria o olhar do seu operador, fixando “impressões pessoais” na fita, e, já na década de 20, à compreensão de que o cinematógrafo envolveria uma linguagem própria, de que não apenas *reproduziria* imagens, mas as *produziria* com uma sintaxe e uma lógica peculiares. (SÜSSEKIND, 1987, p. 135-136)

A lógica do pensamento cinematográfico e a perspectiva de montagem, proposta por Eisenstein (2002), repercutem na linguagem literária da produção brasileira pós-modernista e principalmente na contemporânea. Valêncio Xavier acompanhou esse processo de mudança de lógica cinematográfica, produtora de uma sintaxe própria e que passou a pensar o processo de edição como linguagem, e também vivenciou o processo de incorporação desse pela literatura, ou seja, a transformação na literatura, que passou de uma questão de assunto dentro da obra literária para uma concepção da construção da obra, de como concebê-la em relação com a forma de edição cinematográfica.

A questão em Valêncio Xavier não é apenas falar de cinema, é pensar e criar o livro tendo como impulso e princípio de arranjo e lógica a concepção de montagem, ou seja, o raciocínio de edição, com sobreposição e sequência não necessariamente linear entre as imagens; no livro não tem movimento de cenas, mas cria-se o ambiente e circunscreve-se essa mesma operação entre as imagens fotográficas e *frames* de cinema. Assim como as diversas colagens desestabilizam e recriam as significações e implicações da linguagem literária, pois o texto verbal embarca na aventura de construir os sentidos e extensões de interpretação da narrativa em sua relação com as imagens.

As imagens, na narrativa de Valêncio Xavier, não se descaracterizam de suas fontes e naturezas originárias, mas o deslocamento de linguagem produzido e a escolha de todo o material que vai compor a obra são

determinantes para o seu resultado estético e alcance qualitativo, o que significa não apenas relocar imagens e textos, mas a forma como eles recriam a narrativa e seu caráter, agora literário e ficcional, que não trata a imagem como ilustração, e, sim como texto que o autor compõe com os outros textos verbais e não verbais de diferentes naturezas, criando com esse arranjo outra leitura a um mito, uma situação histórica noticiada em jornais e revistas (assassinatos, estupros, notícias de crimes), um filme, um evento social (epidemia da gripe espanhola), etc.; ou mesmo criando um caso ficcional.

4.5 A apropriação e presença de linguagens visuais na narrativa de Valêncio Xavier

4.5.1 O cinema

O uso da imagem na narrativa de Valêncio Xavier percorre diversas referências de linguagens, as quais, de forma mais ou menos direta, estão ligadas a profissões que o autor exerceu e a interesses explícitos em sua produção artística.

Valêncio Xavier foi um dos cineastas mais importantes no Paraná na década de 1950, e seus filmes já indicavam para a questão da montagem de fragmentos e para a aproximação entre o universo ficcional e o documentário, questionando esses limites, como o faria mais tarde, por exemplo, o diretor Eduardo Coutinho, que trabalha com essa concepção de documentário ficcional, em alguns de seus filmes, como *Edifício Master*, *Cabra marcado para morrer*, entre outros; ou, ainda, o diretor Cao Guimarães, cineasta e artista visual, que também questiona esses limites e atribui um caráter ficcional ao documentário, por exemplo, em *A alma do osso* (2004) e *Rua de mão dupla* (2002).

A influência do cinema na obra literária de Valêncio Xavier se explicita, basicamente, por três formas diferentes. A primeira é o uso de *frames* de filmes, principalmente clássicos, que acontece, por exemplo, nas obras O

maciste no inferno e *O menino mentido*. Nesta última, há um apanhado de imagens de várias fontes, que vai de HQs, publicidade, papel de bala, fotografia, *frames* e cartazes de vídeos e filmes, desenhos de anatomia humana, etc, no qual o cinema aparece como imagem e em forma de comentários que o narrador (o menino colecionador) faz dos filmes. Entre os *frames* e cartazes, estão os dos filmes: *A mão que aperta*; *Maria Bonita, rainha do cangaço*; *Carlitos e a Sonâmbula*; *Lampião e Maria Bonita*. Também tem *frames* e cartaz do seriado *Os perigos de Nioka*, que passava no cinema, em São Paulo, na época.

Em *Maciste no inferno*, os *frames* são retirados do filme italiano *Maciste no inferno* (*Maciste all'inferno*, 1926, dirigido por Guido Brignone. Há também uma versão mais recente, de 1962, dirigida por Riccardo Freda), em torno do qual gira o enredo principal da obra. Há uma manipulação das imagens, recortes e montagem, por exemplo, o cartaz de *Maria Bonita* está recortado só no rosto dela, em *close*, que reflete o olhar do narrador-personagem, o menino mentido.

Em ambos os livros, as imagens são em preto e branco. Em *O menino mentido* há uma coerência, já que todas as imagens são em preto e branco, não há impressões coloridas. Eles representam também o cinema preto e branco, pois os filmes de que tratam as obras são clássicos do cinema, anteriores ao surgimento do cinema e da TV a cores. Em *O menino mentido*, os filmes são os que o narrador assistira na infância, os primeiros filmes que vira no cinema e que lhe marcaram profundamente. Existe, ainda, um fator técnico e de caráter financeiro que pode influir na impressão preto e branco, que é o fato de a impressão a cores ser até hoje de alto custo gráfico, e era ainda maior este custo nas décadas de 1970 e 1980. Por outro lado, demonstra uma escolha e identidade visual, principalmente devido ao caráter de memória e à recriação de situações históricas, através de uma afirmação da impressão em preto e branco em praticamente todos os livros do autor, inclusive nas reedições feitas pela Companhia das Letras, na década de 1990.

A segunda forma em que a referência ao cinema se mostra é no próprio enredo, como assunto da obra. Ambas as obras citadas acima são também exemplos principais para essa segunda análise. Em *O menino mentido*, os comentários que o narrador faz dos filmes seguem a trajetória do menino e de suas lembranças. As descrições são as observações do menino que via, deslumbrado, os filmes no cinema. Na página 59 tem um parágrafo com as seguintes impressões:

Nunca, nunca existiu nada mais branco, mais liso do que as coxinhas de Nioka, a Rainha das Selvas. Quando eu me masturbava pensando nela nua, nem os azulejos brancos lisos do banheiro eram mais brancos, mais lisos, do que as coxas brancas lisas quentes de Nioka. Nunca, nunca, nem no domingo que eu estava bem doente, perdi um só capítulo de *Os perigos de Nioka*, que passava no Cine Pedro II. (XAVIER, 2001, p. 59.)

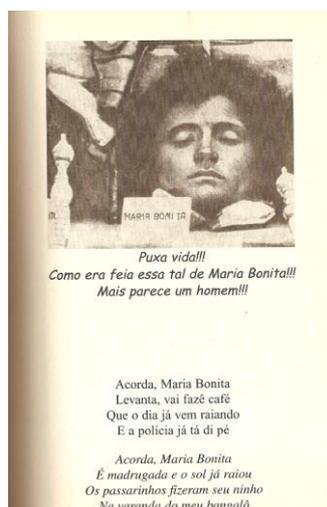
Nem sempre a relação entre texto narrativo e imagem do filme é direta, assim como não são todos os textos narrativos compostos de comentários sobre o filme. Na página 117, o narrador anuncia que: "tinha outro filme / A MÃO QUE APERTA." E abaixo, dividindo a página com o *frame* do filme no qual aparece a sombra da mão na parede e a personagem acuada e assustada, há um poema que fala da imagem, mas que cria uma voz poética própria, de certa forma independente.



tinha um vaso de flores grande bonito
na parede aparecia a sombra da MÃO
em gancho garra ameaçadora
com a sombra dela as flores
iam murchando morriam
os galhos dobrando
as pétalas caíam mortas
eu tinha muito medo
não conseguia passar pela grade
e não tinha mais fôlego para voltar
me faltava ar e eu ia **morrer** afogado

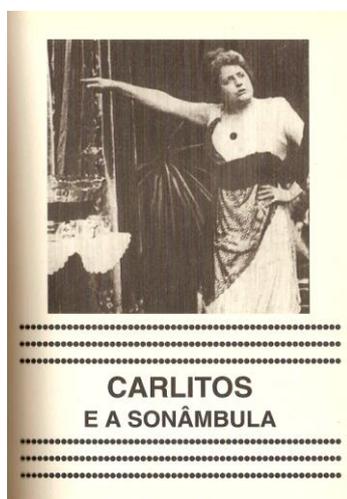
Glub!! Glub!! Glub!!

Na página 135, que consta um *frame* em que aparece Maria Bonita, não há créditos da fotografia, mas foi publicada na *Noite Ilustrada* entre 1937 e 1940, e há um comentário cômico sobre a protagonista: "Puxa vida!!! Como era feia essa tal de Maria Bonita!!! Mais parece um homem!!!".



Na página 143 há outra fotografia e embaixo há três fileiras de bolinhas pretas, depois, o nome do filme em letras maiúsculas: CARLITOS E A SONÂMBULA, e após o nome, mais três fileiras de bolinhas pretas. É uma página na qual a palavra também integra essa composição gráfica. Na página seguinte, há outra fotografia do filme e um texto narrativo que o segue, no qual há uma revelação sobre um aprendizado que o menino obteve assistindo-o.

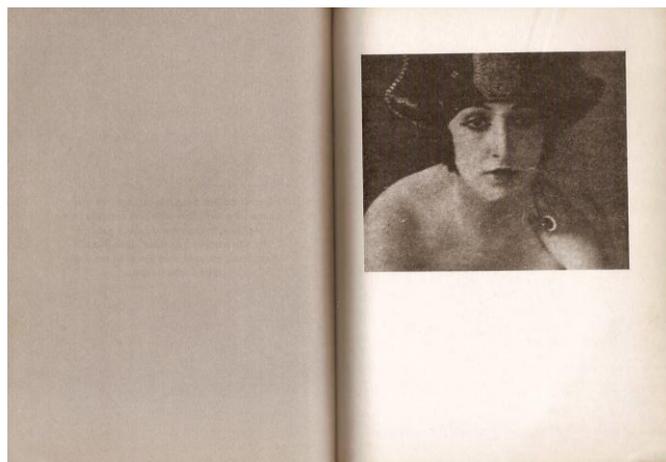
Eu já sabia o que era sonâmbula. É uma mulher que anda dormindo de olhos fechados, os braços bem esticados para frente, nem sabendo para onde vai. Faz tudo sem saber o que está fazendo. Se inventa de andar em cima de um prédio corre o risco de cair. Vi isso no filme de Carlitos. Às vezes na escola, os padres passavam filmes para os alunos. A cópia era toda riscada. A sonâmbula sem saber vem deitar na cama de Carlitos, e o marido dela arma a maior das confusões (XAVIER, 2001, p. 143).



Ainda sobre a segunda forma de tratamento do cinema nas obras literárias, há uma relação direta com esta linguagem cinematográfica na obra *Maciste no inferno*, que é a obra mais relacionada ao cinema em sua

totalidade, tanto em questão de imagem como de sua presença no enredo, e, ainda, de uma terceira forma da qual ainda será tratado a seguir, que é a organização da obra que toma como princípio a concepção cinematográfica de *montagem*. O interessante a respeito da composição do enredo de *Maciste no inferno* é que são dois enredos paralelos, que dividem as páginas com os *frames* do filme *Maciste no inferno*, e que se diferenciam pelo destaque em negrito em um dos enredos, o que permite ao leitor identificar de que enredo se trata. Um deles trata da narração do filme e de seus personagens, e no outro, com caráter metalinguístico, o narrador entra no cinema no qual está sendo exibido o referido filme.

Se num enredo, o interesse único é a descrição do filme, do "heroe" Maciste e da "bella" Graziella, "irmã de criação de Maciste", no outro enredo, paralelo, o filme parece ser secundário às intenções do narrador, declaradas desde o início da obra, quando ele entra no cinema, ao escolher exatamente o local onde se sentar, ao lado da mulher. O livro, em sua primeira edição, não tem paginação, e outra demonstração da intenção do autor de que o livro faça remissão a um filme, montado a partir de outro filme, é a cor cinza como de uma tela de cinema ou mesmo de televisão, quando está fora do ar, em todos os versos das páginas.



Outra relação que se pode fazer com a montagem cinematográfica é a forma de apresentação desses dois enredos, alternadamente, como cruzamento de enredos de um filme, em que histórias diferentes alternam-se e possuem geralmente algum ponto de convergência, ou algum ponto em que elas se tocam. Essa forma de cruzar histórias paralelas diferentes se tornou cada vez mais frequente na produção cinematográfica contemporânea, como pode-se citar a trilogia *Babel* (2006), *21 gramas* (1999) e *Amores perros* (2000), do diretor mexicano Alejandro González Iñárritu, método com o qual Valêncio Xavier já trabalhava, inclusive na literatura, de que está se tratando, e que torna ainda mais transgressora e potente sua obra, pois produz não apenas um deslocamento de olhar e da própria linguagem como produz de forma eficaz, no leitor, uma forma de leitura dinâmica, visual e com ritmo cinematográfico. O movimento, diferentemente do cinema que projeta a imagem em movimento e som, acontece no gesto de virar as páginas, ou seja, no processo de leitura do livro. O aspecto temporal é dado pelo ritmo da montagem (PERLOFF, 1993), e o aspecto espacial existe na construção textual-visual da página, através da colagem.

As intenções do narrador do enredo paralelo constam na seguinte passagem:

É uma mulher Fingindo atenção na tella com o rabo dos olhos olho com coragem viro um pouco, bem pouco, a cabeça para que ella não perceba que estou olhando a ella Nem tentei encostar meu braço no seu e ella olha a tella tremeluz (XAVIER, 1983, s/p).

O narrador se masturba cobrindo o sexo com o chapéu e enquanto isso tenta tocar partes do corpo da mulher, seu braço, a seda fria de sua blusa, tudo sem que ela perceba, enquanto assiste ao filme. O narrador denuncia em outra passagem que não está vendo o filme, quando diz: "Olho a tella e nada vejo". Quando o narrador chega ao orgasmo, ele nem sente as unhas da mulher fincarem em sua carne, dizendo-lhe que se ele não ficar quieto ela chamará o guarda. O narrador disfarça para sair do cinema sem que o notem, até que, na rua, sente-se um sujeito imperceptível (sintoma da sociedade moderna

ocidental, principalmente nas grandes cidades): "Sou novamente parte da cidade e ninguém me vê".

A terceira forma de uso da linguagem cinematográfica, apesar de se dar indireta e não explicitamente, é a forma cinematográfica de construção das obras, que além de estar presente em praticamente toda a obra literária de Valêncio Xavier, ainda define a estrutura de sua existência, caracterizada em sua constituição e na organização das imagens e textos narrativos ou na maneira com que ambos se interconectam e se relacionam.

Essa organização dos fragmentos de textos narrativos e de imagens não é uma simples organização, mas é justamente a forma como o autor ordena as "figuras" e o texto verbal é que cria um novo sentido em sua totalidade, enquanto obra, pois define tanto a independência que as imagens possuem em sua criação ficcional quanto as suas escolhas em torno de um assunto ou questão, visto de pontos de vista diferentes, e suas escolhas de como e quais imagens irão compor a obra, incluindo a própria página como imagem e objeto e não apenas como suporte. Isso reflete na complexidade da obra literária do autor e na percepção de que a sua obra não é linear, no sentido de existir uma sequência narrativa de ações que seguem uma à outra cronologicamente, mas também não é aleatória, ou seja, as imagens não são quaisquer imagens e não ocupam determinado espaço na página por acaso.

O pensamento do autor sobre montagem cinematográfica é o que orienta, em suas obras literárias, a inusitada quebra de linearidade na leitura do texto, exigindo do leitor não apenas muita atenção mas também uma espécie de acordo em que: a) o leitor aceita a desordem e a não linearidade como constituinte da linguagem, e mais do que buscar ordenar os fragmentos que lê, dispõe-se a compreender tal estrutura do texto, constituída de fragmentos; b) o leitor assume uma função ativa, e não passiva, na leitura da narrativa, através da qual recria significações e possibilidades de interpretação, liberdade de montagem oferecida pelo autor quando distribui entre as páginas imagens e textos de diferentes fontes e contendo diversas informações textuais e visuais,

criando um universo de relações e cruzamentos possíveis; abrindo, assim, a leitura da obra.

4.5.2 A fotografia

A imagem fotográfica é substancial na produção literária de Valêncio Xavier, e o uso que o autor faz desta linguagem não ocupa o mesmo lugar de significação em todos os seus livros. Os usos da fotografia apontam para a multiplicidade a qual aposta o autor, mas uma questão primordial com que ele se preocupa e que parece decifrar um dos problemas principais com que se depara é o deslocamento do significado de registro da realidade, da fotografia, para o lugar ficcional, fazendo uso justamente das fotografias que mais representam, historicamente, a representação do real, que são as fotografias jornalísticas e as de álbum de família. Ou seja, ao autor não parece interessar a fotografia abstrata ou que, para desconstruir a noção de representação e mimese, trabalhe a fotografia enquanto imagem estética e a resolva no campo artístico, no qual a liberdade da imagem fotográfica é ampla e diversificada na história da fotografia e na arte contemporânea.

Valêncio Xavier não desenvolve uma pesquisa poética e produção plástica com a linguagem fotográfica, não atuou nesse campo plástico específico profissionalmente, apesar de ter fotografado bastante e conter algumas fotografias suas em livros de sua autoria. Geralmente ele se apropria de imagens existentes, e como se dizia anteriormente, apropria-se de fotografias que ocupam a função de registro de uma situação factual normalmente do passado: fotografias jornalísticas, de situações que tiveram impacto social e na mídia - do espaço público, através de pesquisas em jornais da época; ou de momentos que representariam um passado familiar, trabalhando com a memória reinventada, a partir das fotografias de álbum de família, que representa justamente o registro da história e das lembranças mais particulares e afetivas - do espaço privado. Em algumas narrativas, o autor faz parceria com fotógrafos, e nestas percebe-se a poética da construção fotográfica, existe uma construção de linguagem visual. Isso acontece em

MACAO, feito praticamente apenas por imagens fotográficas, no qual há um caráter documental e, ao mesmo tempo, poético nas imagens. As fotos são de Cláudia Suemi Hamasaki e Valêncio Xavier.



Sua intenção parece ser a de induzir ao registro pelas imagens, ao passo que o desconstrói através do texto literário, levando o leitor a questionar a veracidade das imagens, ou se realmente representam o que se narra. *Em Macao*, a fotografia é pensada como imagem. Por meio desse movimento entre a imagem e a desconstrução do sentido de registro com a inventividade do texto narrativo é que o leitor acessa o ambiente ficcional que se cria nas obras, e imerge no jogo que o autor propõe entre realidade e ficção, entre real e literário, ou, ainda, entre vida e arte, questão crucial para a arte contemporânea, principalmente a partir de Marcel Duchamp, que foi o principal artista de vanguarda nas artes visuais a deslocar o objeto do cotidiano e inseri-lo no campo artístico, através da operação do *ready made*, trabalhando não apenas com a questão artística, mas com os mecanismos de reconhecimento e legitimação artística do meio.

Tendo essa desconstrução dos limites entre o real e o ficcional como foco do uso da imagem fotográfica (mas também da cinematográfica e da publicitária), pode-se pensar os diferentes lugares que a fotografia ocupa nas obras literárias do autor, como anunciado anteriormente. São, principalmente, dois usos que se identificam em suas narrativas, o uso da fotografia com

aspecto memorialista, que é desconstruído durante a obra, e o uso da fotografia com aspecto jornalístico, documental, que também sofre dessa desconstrução, deslocamento do qual se falou acima. Mas, de certa forma, ambigualmente, essas fotografias jornalísticas não deixam de trazer à narrativa e ao leitor alguns registros de situações passadas e históricas que foram marcantes num sentido coletivo, não apenas para o autor, visto que são, quase sempre, casos que chamaram atenção ou que tiveram um certo impacto social e, portanto, um destaque na mídia impressa, principal fonte do autor, mas também na mídia televisiva.

O primeiro uso, que se identificou como memorialista, está presente em alguns de seus livros, em que ele trabalha com a memória e o passado, ao mesmo tempo em que incita o leitor a pensar que o narrador-personagem (re)inventa seu passado, atribuindo falsa veracidade às imagens e anunciando ao leitor que este deve desconfiar dos fatos e das imagens, para enxergá-los sob diversos ângulos e enquadramentos.

Isso acontece em *Minha mãe morrendo*, em que as fotografias da infância do protagonista e narrador, que assume chamar-se Valêncio, atribuindo característica autobiográfica à obra, são tratadas como parte do álbum de família, em relação às quais há muitas recordações e emoções. O protagonista lembra-se do momento da morte da mãe, que se chamava Maria. Ao passo que o autor atribui esse aspecto autobiográfico à obra, o que dá às lembranças da infância e da morte da mãe maior veracidade, ele desfaz essa veracidade por alguns motivos: a) pelo fato de as fotografias, em sua natureza, de registro, constituírem uma obra ficcional; b) pela mistura de imagens fotográficas, de mulheres diferentes, entre as quais em algumas o narrador diz estar sua mãe; c) pela discrepância sutil que parece haver entre a fotografia e o que é descrito como as características físicas da mãe.

As descrições da mãe – “[...] flutuantes cabelos soltos longos / ruivos quase ruivos [...]” – não correspondem à primeira sequência de fotos onde aparece a mãe (“minha mãe / é aquela à direita / na foto a mais magra [...]”) e a tia Filipina, a mulher da foto tem cabelo curto e castanho. Mas o que importa

não é exatamente a veracidade ou não da imagem, e, sim, a nítida reconstrução do passado e da memória, recolocando-os no campo da criação, da invenção.

O segundo uso, de fotografias jornalísticas, mostram-se em, por exemplo, duas obras que têm como assunto e como enredo situações históricas marcantes (uma com efeitos de abrangência mais coletiva, e a outra com efeitos mais particulares, mas que envolveu a mídia impressa e televisiva de massa), que são: *O mez da gripe* e *RREMEMBRANÇA DA MENINA DE RUA MORTA NUA*.

Em *O mez da gripe*, o autor reúne fontes de diferentes naturezas, retiradas de basicamente dois jornais, *O diário da tarde* e *Comercio do Paraná*, e, ainda, depoimentos de Dona Lúcia, senhora que vivenciou as consequências da epidemia da gripe espanhola em Curitiba, e um poema que atravessa o livro e cria o eu-lírico nos versos, contrastando com a perspectiva distanciada dos jornais e depoimentos históricos. O recortes dos jornais trazem reportagens sobre as mortes, as medidas de prevenção e as drásticas, como a declaração de estado de sítio, ou notícias da Primeira Guerra Mundial; ao lado de imagens publicitárias de produtos desinfetantes de ambientes para combater a gripe. As fotografias aparecem em meio a esse conjunto diversificado, e retratam a cidade de “Coritiba” do início do século XX. Não há data nas fotografias, o que não deixa explícito se são exatamente do ano de 1918. Na fotografia da página 32 há alguns escritos manuais em volta da imagem, entre eles, a data de “9-5-1904”.

A primeira fotografia, na página 15, mostra um enterro feito a pé, no qual dois ou três homens carregam o caixão enquanto várias pessoas, a maioria homens, estão em volta. Embaixo, há o depoimento de Dona Lúcia que narra situações como esta:

E, era a pé. Iam carregando o caixão e as gentes a pé acompanhando pela cidade inteira até o Cemitério Municipal. Tinha os muito ricos que faziam enterro com carro, cavalos de penacho, pano preto, mas eram

bem poucos. A maioria a pé, por muito tempo, foi assim (XAVIER, 1998, p. 15.).

No restante do livro, as fotografias seguem trazendo imagens da cidade, de diversos lugares, conforme as legendas, a maioria delas escrita na própria fotografia: “Delegacia Fiscal do Thesouro Federal – Curitiba – Paraná – Brazil” (p. 16), “Curitiba – Paraná – Batel (Pitoresco arrabalde de Curitiba)” (p. 18 e p. 43), Theatro Hauer (p. 22), “Curitiba – Hospital de Caridade” (desenho com baseado em uma fotografia, na p. 24), “Praça General Osório – Curitiba – Paraná – Brazil” (p. 29), “Curitiba – Hospício N. S. da Luz” (p. 32), “Correio Curitiba” (p. 34), “Curitiba – Rua José Bonifácio” (p. 41), “Praça Municipal, Curitiba – Paraná” (p. 46). Não há informações sobre a fonte das fotografias, nem créditos do fotógrafo, dados que provavelmente se perderam com o tempo.



A última fotografia retorna à imagem de um enterro, dessa vez a cavalo e com solenidade, o que representa a diferença de classe social da família do morto. Abaixo, há o seguinte comentário retirado do “Relatório do Sr. Dr. Trajano Reis, director do Serviço Sanitário”:

No dia em que não houve caixões para serem transportados os cadáveres, mandei-os fabricar e, quando faltaram animais para conduzir os carros fúnebres, mandei-os alugar pelo preço pedido, para que não ficassem insepultos os infelizes falecidos (XAVIER, 1998, p. 53).

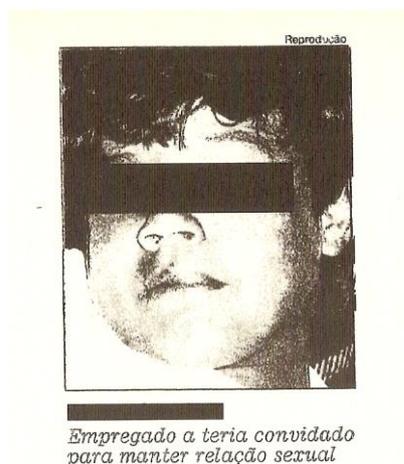
As fotografias, na obra *O mez da gripe*, assim como grande parte de seu conteúdo textual e visual, formam esse apanhado de registros históricos da cidade na época. O poema representa, de certa forma, a fresta para a voz criativa do autor, abrindo um espaço de ambiguidade que transfigura uma cena de estupro em cena de amor, induzindo o leitor a não enxergar, até o momento final da obra, que se trata de um ato de violência, violência que está presente, ao contrário, de forma explícita, na quantidade de mortos e condições precárias em que a sociedade se encontrava, representada em toda a novela.

Por esta perspectiva, talvez essa seja a narrativa de Valêncio Xavier com mais características factuais e de registro histórico, e o que a colocaria no campo ficcional e literário seria, basicamente, a manipulação que o autor faz desse apanhado de fragmentos de um mesmo fato: a epidemia da gripe espanhola na cidade de Curitiba. A montagem se mostra fundamental, neste caso, para que a obra não seja apenas exposição de registros, mas crie um novo sentido com esse conjunto de recortes organizados de forma não linear, mas que se alternam de modo a deixar clara a montagem intencional que o autor faz de cada conteúdo narrativo e imagético.

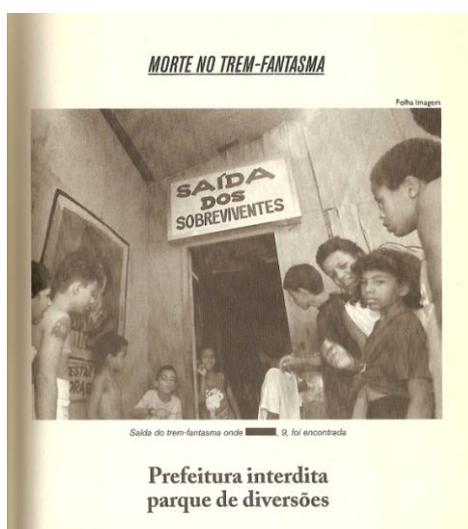
No entanto, diretamente em relação às fotografias, em *O mez da gripe*, o autor não cria um paradoxo entre registro e ficção, o que acontecerá de forma mais instigante em outras obras, como em *Minha mãe morrendo*, por exemplo. As fotos de *O mez da gripe* são mais afirmativas acerca do passado da cidade, o que as deixa em uma posição mais confortável, sem colocá-las em questão, ou em dúvida. Ou, para retomar a discussão sobre o deslocamento do lugar da imagem fotográfica, neste caso, jornalística, para o campo ficcional, em *O mez da gripe* isso não ocorre na relação entre imagem e palavra, isoladamente, mas apenas no conjunto da narrativa, conforme se disse, na eficácia da montagem do material.

Em *RrREMEMBRANÇAS DA MENINA DE RUA MORTA NUA*, as imagens também são compostas de fotojornalismo, com fotografias retiradas de diversos jornais, mas a principal fonte, tanto de imagem como das reportagens, é de jornais sensacionalistas e populares, como o programa televisivo *Aqui agora*, apresentado por Gil Gomes, que possui uma linguagem apelativa, formada por frases de efeito, longe de ser um jornalismo investigativo, mas de enorme popularidade. O caso é o assassinato e o estupro de uma menina de rua de nove anos de idade, que foi encontrada nua e morta dentro do trem-fantasma do parque de diversões Copacabana Center, no Jardim Campanário, em Diadema, São Paulo, no ano de 1993.

A primeira fotografia aparece na reprodução de uma página de um jornal não identificado, que trata do programa televisivo *Aqui agora* e dizendo que é o programa mais *Cult* da TV em que o exótico Gil Gomes dá esse visual ao programa (p. 40).



Logo após, há uma fotografia em *close* da menina assassinada, com a tarja preta em seus olhos e no seu nome, na legenda (p. 42). Na página 45 do livro, há em cima, em letras maiúsculas e sublinhadas: MORTE NO TREM-FANTASMA, e abaixo, uma foto da saída do trem-fantasma, onde a menina foi encontrada, com uma placa dizendo: “SAÍDA DOS SOBREVIVENTES”, cheia de crianças em volta.



Na página 51 há um outro enquadramento da saída do trem-fantasma, também com a presença de crianças, com um plano mais aberto no qual

aparece a placa: “MUNDO DO TERROR”. A nota sobre o assassinato, que divide a página com a fotografia, é do jornal *O Estado de S. Paulo*, de 8/4/1993. Outra foto muito parecida está na página 57, publicada, junto com a notícia, na *Folha de S.Paulo*, no dia 10/4/1993. Por fim, na página 58, repete-se o *close* do rosto da menina com a tarja preta cobrindo-lhe os olhos, dessa vez ampliada, com os *pixels* estourados e em baixa resolução.



O caráter factual também está presente no resgate desse incidente trágico que marcou o ano de 1993, mas talvez o recorte dos jornais e principalmente do programa de Gil Gomes dê a ela um exagero e uma reafirmação do terror, pelo fato de o assassinato ter ocorrido no trem-fantasma, criando um clima ampliado e duplicado desse terror pela linguagem, quase como um filme do gênero *trash*. Isso oferece à narrativa um maior aspecto ficcional, apesar da cruel veracidade do fato.

No último livro publicado por Valêncio Xavier, *RrEMEMBRANÇAS DA MENINA DE RUA MORTA NUA e outros livros*, em 2006, há duas obras que são quase inteiramente compostas de fotografias, as quais possuem uma linguagem mais artística do que a maioria de suas obras contém. *Macao* – um texto em imagens de Valêncio Xavier, com fotografias de Cláudia Suemi Hamasaki, é uma obra que, exceto pela primeira página, na qual há um pequeno texto poético, o restante é composto apenas de fotografias da cidade de Macao.

4.5.3. Publicidade, desenho e gravura

Valêncio Xavier teve algumas ligações estreitas com essas três linguagens. A publicidade está presente em sua profissão, tendo trabalhado em jornal e TV, e escrito reportagem para a *Gazeta do Povo* por um longo período. O desenho fez parte de sua produção há muito tempo, quando inclusive ganhou um prêmio no Salão Paranaense e fez um curso de desenho durante o ano que morou em Paris, praticando bastante o desenho nesse período. Teve grandes amigos artistas plásticos, como Miguel Bakun e o já citado Potty Lazzarotto.

O desenho e a publicidade formam mais uma parte do conjunto de imagens que compõem alguns dos livros de Valêncio Xavier. A publicidade é utilizada geralmente junto com os recortes de reportagens e fotografias jornalísticas, colaborando para compô-los com maior imponência do material jornalístico, que é reorganizado e desacomodado de seu lugar de registro na publicação original em jornal impresso, criando outra perspectiva de análise e de leitura desse conteúdo a partir da forma em que é apresentado e construído. No entanto, em *RrREMEMBRANÇAS DA MENINA DE RUA MORTA NUA*, não há publicidade, pois todo o enredo concentra-se no caso do assassinato da menina, e as fontes são reportagens de jornais impressos e programa televisivo que trataram, na época, do fato lastimável.

A imagem publicitária aparece, então, por exemplo, em *O mez da gripe* e *O menino mentido*, que são um apanhado de diversas imagens colecionadas. Em *O mez da gripe*, as propagandas são de proteção contra os malefícios da gripe espanhola, entre outras que surgem quebrando esse sentido mais direto, como na página 14, a publicidade das CORTINAS CORTINADOS BRIZE-BIZES ESTORES do **O LOUVRE**, e na página 54, da Pasta Russa, que diz: “SEIOS Desenvolvidos = Fortificados = Aformoseados = com A Pasta Russa”. Também há divulgação de filmes em cartaz, da COMP. CINE THEATRAL PARANÁ (p. 20). Em abundância as propagandas contra a gripe, da **CREOLINA**, “o melhor desinfectante” (p. 23), BROMIL, “cura todas as doenças do peito, pulmões e garganta” (p. 25), Xarope de Grindelia, que cura as

moléstias do peito, dizendo “se a tosse vos persegue usae o Xarope de Grindelia de Oliveira Junior, ÚNICO QUE CURA” (p. 47).

BROMIL
cura todas as doenças do
peito, pulmões e garganta.

POSSIVEL URGENCIA, A DESINFECÇÃO DAS REFERIDAS PRE
EXISTE AVULTADO NUMERO DE DETENTOS. SAUDAÇ

CREOLINA
O MELHOR DESINFECTANTE
Nenhum receptáculo genuino que não tenha o nome do fabricante
WILLIAM PEARSON
Esta Casa não tem nada que ver com qualquer outro synonimo.
A. CAUTELLE, APT. 61832
das imitações, algumas com um frasco de vidro e outros com
COMERCIAIS SEM ESCRUPULOS TOMAM A ENCHE: BOSSAS
LATAS, RESQUÉ OS DETENTORES D'ESTA CAUSA.

MOLESTIAS DO PEITO



Se a tosse vos
persegue
USAE O
Xarope de
Grindelia
de OLIVEIRA JUNIOR

O MEDICO: -- Está! Sente-se melhor?
A DOENTE: -- Muito pouco. Estou vendo, doutor, que não
há remédio senão apellar para o XAROPE DE GRINDELIA.

UNICO QUE CURA

Em *O menino mentido*, as imagens publicitárias, assim como todas as outras imagens e o próprio texto narrativo, têm apenas um assunto que as relacionam, como um ponto em comum entre a diversidade, talvez a maior de todas as obras literárias de Valêncio Xavier, que é o fato de que tudo que compõe *O menino mentido* é parte da infância do narrador, na cidade de São Paulo, o que outra vez atribui um tom autobiográfico à obra, pois coincide com a infância de Valêncio Xavier em São Paulo e tudo o que colecionava e que constitui um universo heterogêneo de imagens.

Na publicidade das meias Visetti, na página 45, anúncio veiculado na *Revista da Semana*, há a imagem de uma mulher em cima do Edifício Martinelli, escrito: “As duas alturas máximas da América do Sul – O PRÉDIO MARTINELLI E AS MEIAS VISETTI”. Embaixo, a referência do menino mentido, ou “o menino que gorou, que não deu certo”:



... é um meteoro!!

... é um avião!!

... é o Super-Homem!!

É o prédio Martinelli, o mais alto.

Perdido em seu andar,

O Menino se guiava por ele

visto elevado ao longe,

na cidade horizontal,

para encontrar o caminho de casa

bem no centro:

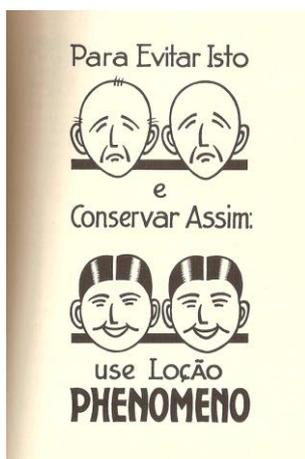
o Edifício Timbiras, na Praça da República. (p. 45)

Na página 63 há um anúncio de tapetes, de “A CASA DO TAPETE”, “TAPETES ORIENTAIS PERSAS E CHINEZES. Verdadeiros médicos na arte de concertar, lavar e tingir quaisquer tapetes”. Acima, uma lista de estabelecimentos que o menino elencou e ao lado de cada um, o *slogan* respectivo. Na página 73 há um pequeno anúncio dos CIGARROS CUBANOS – “O PRAZER DE FUMAR”. Depois, há a publicidade da Loção Phenomeno, na qual há um desenho e o *slogan*: “Vá-se a caspa! Fiquem os cabelos!”. Dividindo a página com a propaganda, há um diálogo superior que continua na parte de baixo:

- Tá vendo esse menino loiro na cadeira ao lado?! Quando eu tinha a idade dele, meu cabelo também era comprido assim. Agora...
- Mas com essa loção que eu venho aplicando, já está crescendo um pouco, não é mesmo, doutor?
- Sei não. Será que não teria um tônico mais forte?

Na página 99 há outro anúncio da Loção **PHENOMENO**. Na página 155, ocupando toda a página, o anúncio de um tônico com um desenho de dois homens se abraçando, imagem que remete à Grécia Antiga. No *slogan*: “NUTRION – Tônico Poderoso Fortificante”. Para encerrar, na página 161 há um anúncio do sabonete Limol, “um primor para a hygiene e toilette”.

Na página 91 há este outro da Loção **PHENOMENO**:



Um ícone publicitário importante que atravessa algumas narrativas de Valêncio Xavier é o anúncio e as imagens das figurinhas das “Balas Zéquinha”, que marcou a sua infância. Ele tem dois livros dedicados às Balas Zequinha, o *Desembrulhando as Balas Zequinha* (1973) e *A propósito de figurinhas* (1986), em parceria com Poty Lazzarotto. A imagem da figurinha de número 130 também consta na página 25 de *Memórias de um homem invisível* (2006), que é o momento no qual a velha morre, e há a seguinte passagem a respeito dos bens do velho:

Ainda bem que ele tinha um terno de casimira preta para enterros e ser enterrado, para ir a casamentos e outras ocasiões solenes. Um pequeno pote contendo banha de capivara para uso nas dores reumáticas. E ainda a figurinha mais difícil, a de número 130. (p. 25)

E embaixo da cópia da figurinha velha, rasgada, dobrada e suja, há a frase: “É tudo o que sobrou dele!”. A figurinha rara era um de seus únicos e preciosos bens.

O desenho e a gravura também aparecem com destreza em Valêncio Xavier. Além de ter publicado os dois livros em parceria com Poty Lazzarotto, chama ilustradores para compor desenhos, além de ele mesmo também desenhar em seus livros.

O desenho geralmente não tem em si nenhum grau poético inovador ou que garanta-lhe algum grau de autonomia como linguagem. Tem natureza ilustrativa, na maioria das vezes em que aparece, e é menos abundante do que as outras linguagens visuais, como cinema e fotografia, ou mesmo a publicidade, na produção literária de Valêncio Xavier.

Em *O mez da gripe*, os desenhos constituem-se basicamente de caricaturas de homens, oficiais uniformizados ou políticos, e de mulheres, acompanhando algum anúncio de “precisa-se cozinheira”. As caricaturas também acompanham notas ou notícias de falecimento, e há desenhos de cruz por toda a obra indicando os óbitos, e convites para missas em razão das mortes.

Em *O mistério da prostituta japonesa* há um desenho, logo no início da narrativa, muito interessante, de autoria de Sônia Yamanouchi, que também fez a escrita japonesa presente no livro. Enquanto desenho não há nada que faça com que escape do convencional para uma planta de um quarto. Mas a perspectiva confere ao leitor outro olhar, pois o desenho é do quarto visto de cima, pelo teto. A relação entre o desenho do quarto e o texto que o antecede e que o sucede compõe um jogo complexo de leitura. Isso porque o desenho oferece a imagem de quarto com todos os detalhes descritos no texto narrativo, mas este desconstrói a noção de orientação e reconhecimento do espaço, e por mais minuciosa que seja a descrição narrativa, o leitor acaba por se perder devido à forma com que o texto é construído, a partir de repetições que remete a outro elemento já citado do quarto e que confunde o leitor. A passagem é a seguinte, que inicia a narrativa:

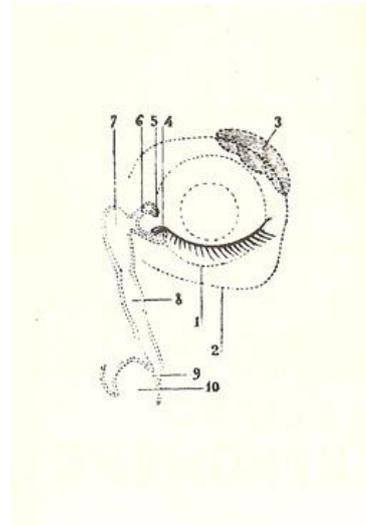
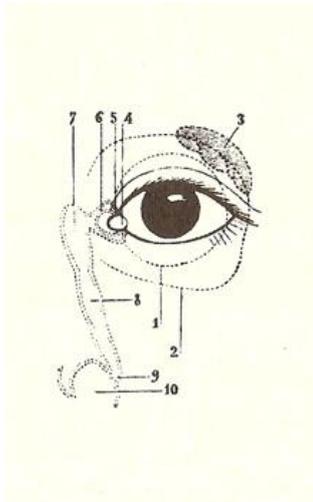
O quarto já é pequeno e, partindo do lado da porta, acompanhando os degraus, construíram uma parede que não chega ao alto do teto baixo do pequeno quarto. Dentro do pequeno quarto, essa parede acompanha os três degraus e termina pouco adiante de onde eles terminam. Traçando um cubículo, dentro do já cubículo que é o pequeno quarto. Um vão sem porta. Essas duas paredes, que não se encontram e não alcançam o teto baixo, formam um cubículo sem portas. Ocupam um pequeno espaço dentro do pequeno quarto do hotelzinho de *rendez-vous*, formando um minúsculo banheiro [...] (XAVIER, 1998, p. 185).

O narrador entra no quarto de hotel atrás da prostituta japonesa, com a qual depois se comunica, ele em português e ela em japonês, o que cria um descompasso para o leitor. Os ideogramas japoneses que também compõem a narrativa, feitos pela mesma artista, podem ser lidos como desenhos tendo em vista que a caligrafia japonesa é uma forma de desenho, mas também levando-se em conta que o significado está relativa ou temporariamente ausente. Assim, *O mistério da prostituta japonesa* cria um enigma, tanto no texto narrativo como nas imagens, que trabalha com o estranhamento cultural mas também o estranhamento visual, de perspectiva e de descrição do espaço, que questiona esses campos de linguagem, relação e espaço. Há, ainda, desenhos de uma mão, que parece menos representativo quanto à potência da imagem, em relação às outras analisadas, com um poema escrito nos dedos da mão.

O desenho está presente em *13 mistérios + O mistério da porta aberta*, *Memórias de um homem invisível*, de maneira muito pontual em *Macao*, de forma bastante ilustrativa em *Crimes à moda antiga* (ilustrações de Sérgio Niculitcheff e Valêncio Xavier), e em *O barqueiro da morte*, em que há uma caricatura interessante do velho, logo na abertura, com uma imagem duplicada (como se fosse um desfoque), o rosto com dois olhos e duas bocas, e dois traços do nariz, o que faz com que o leitor o veja pelos seus próprios olhos de bêbado; o texto diz: “É a história deste velho / que bebia pra cachorro lá no bar do Chico”.

Em *O menino mentido*, o desenho é muito interessante, porque forma um movimento: em todo verso de cada página há um olho, retirado de livro científico (didático) e adaptado por Sérgio Niculitcheff e Valêncio Xavier, que o

fazem piscar durante o transcorrer da narrativa. Em toda a obra há, alternadamente, o olho aberto e o olho fechado, em cada verso de página. Passando rapidamente as páginas, sem ler, o olho pisca várias vezes com rapidez, formando um *stop motion* manual, com desenho, ou um *flipbook*, que trabalha com o movimento das páginas e da leitura da imagem/figura, que pode ser fotografia ou desenho.

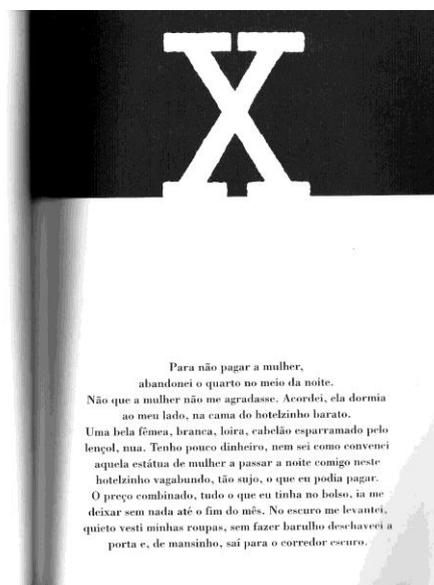


A gravura também perpassa algumas narrativas, na maior parte das vezes pontualmente, como imagem de abertura, por exemplo em *O minotauro*, mas Valêncio Xavier fez parceria com Poty Lazzarotto, seu amigo e companheiro, artista plástico e reconhecido gravador de Curitiba, e eles produziram juntos dois livros: *Curitiba, de nós* (1989) e *A propósito de figurinhas* (1986), compostas de desenhos e gravuras do artista plástico.

4.6 A imagem em *O Minotauro*



A análise da relação entre texto narrativo e imagem em *O minotauro* exige uma construção do olhar anterior, porque a imagem não se dá de forma explícita como nas demais obras observadas neste capítulo. Se na maioria da produção literária de Valêncio Xavier a imagem é abundante, voltada diretamente ao assunto de que a obra trata, bastante documental ainda que ele desloque essa natureza originária para o campo literário, em *O minotauro* ocorre uma espécie de síntese e a imagem torna-se indicial, indicando caminho de leitura paralelamente ao caminho que o narrador percorre no interior do hotel escuro.



A natureza da imagem é a linguagem gráfica, ela é constante durante toda a narrativa e ocupa o mesmo espaço em todas as páginas, quase um terço da parte superior, que é um bloco com impressão preta homogênea, na qual os números e algumas poucas letras são vazadas em branco, ou melhor, na cor do papel. Não há qualquer imagem exceto essa construção gráfica no interior da obra, e na contracapa há a única exceção que se configura em uma xilogravura do Minotauro, que talvez seja de autoria do próprio autor, pois não há referência alguma. Esse é o fator que indica a peculiaridade da análise de imagem nesta obra, especificamente.

A imagem se faz em forma de código numeral desordenado, incitando ao enigma, a uma charada que não parece ser solucionável. Isso aproxima *O minotauro* de outras obras, porque o enigma é um ponto-chave na produção de Valêncio Xavier, e, por outro lado, a distancia do conjunto de obras do autor, pela ausência de imagem em abundância e a forma como é utilizada e manipulada.

O caminho para chegar em *O minotauro* corresponde ao movimento do excesso à concentração, da abundância à síntese, da imagem representativa ao código numérico e gráfico, que chegaria quase ao movimento da imagem à não imagem. Ou, da representação ao conceito. Então pode-se pensar a relação desse movimento à crise, que já foi bastante revisitada tanto artística como teoricamente, da representação da arte na modernidade, manifestada principalmente na pintura, com artistas como René Magritte e, posteriormente, Pablo Picasso, e correntes como as do dadaísmo, surrealismo, futurismo e cubismo.



A arte conceitual surge com a desconstrução da representação realista que esses movimentos artísticos proporcionaram e com o deslocamento da percepção e entendimento das artes plásticas do sentido da visão para o pensamento, o conceito. Nesse contexto, Marcel Duchamp representa o auge dessa desconstrução com o trabalho artístico concebido a partir de objetos banais e cotidianos, através da operação *ready made*, mas principalmente com o pensamento acerca da legitimação da arte no campo artístico (museus, galerias, etc.). Andy Warhol operou nesse sistema de arte de outra forma, pensando a indústria cultural e indústria pop norte-americana, voltada ao cinema e à produção de marcas no mercado, e reafirmou então ícones desta

indústria, jogando com a construção de sua autoimagem e inserindo-se ou inserindo seu trabalho nesse circuito com uma dimensão amplificada.

A obra *O minotauro* tem um elemento conceitual no uso da imagem e sua relação com a palavra, que está, primeiro, ao contrário do restante da produção do autor, em sua não representação, pois não há imagem alguma que traga qualquer elemento figurativo ou representativo. Também não há, como em *O mez da gripe* ou em *Maciste no inferno*, imagens que transportem o leitor para fora do livro, seja para notícias e publicidades de outro tempo histórico e de uma situação contextual específica, seja à tela de cinema. Em *O minotauro*, há a referência direta ao mito, que leva o leitor à Grécia Antiga e à construção da impossibilidade de sair do labirinto, no entanto, além do fragmento em que há o resumo do mito, o restante da obra e principalmente o uso das imagens gráficas, parecem criar com o mito, enquanto intertexto, uma referência ou relação mais significativa no que diz respeito à imagem do labirinto do que a outra situação contextual do mito grego. Ou seja, a imagem é utilizada no sentido de criar, com o texto, esta desorientação própria do labirinto, a partir da desordenação numérica na constituição gráfica das imagens.

S/Nº

UMA LENDA DA ANTIGA GRÉCIA. Por ser perversa e tenebrosa, a rainha Parsífae, mulher do rei Mimos, da ilha de Creta, foi castigada pelos deuses tendo um filho monstruoso, o Minotauro, corpo de gente, cabeça de touro e comedor de carne humana. Viviu o Minotauro no Labirinto, enorme construção de muitos corredores emaranhados. Impenetrável à luz, o inextrincável Labirinto era formado de mil voltas com mil corredores arcevidos, intrincados, enredados, tortuosos, tornando impossível para quem nele entrou achar o caminho de volta. O rei Mimos invade a Grécia e ataca Atenas, que se rende. A condição de paz imposta à cidade é que, uma vez por ano, deveria entregar 7 moças virgens e 7 rapazes para serem sacrificados ao Minotauro, sempre sedento de sangue humano. Tesu, moço loiro, belo, fortíssimo, inteligente, andava pela Grécia eliminando bandidos e ladrões. Ao saber das exigências do Minotauro, toma o lugar de um dos rapazes escolhidos e segue para Creta, decidido a matar o monstro.

Ao desembarcar, é visto pela filha mais nova do rei Mimos, a bela princesa Ariadne, que se apaixona perdidamente por ele. Ariadne dá armas e um novelo de fio de ouro a Tesu, para que ele encontre o caminho de volta no Labirinto. Entrando no Labirinto, após mil voltas Tesu chega ao lugar onde o Minotauro, enorme com seu corpanzil de homem e caratomba de touro. Ao ver carne fresca, o Minotauro rugiu e baba de cobiça e gula. Sem perda de tempo, Tesu enfia-lhe a lança no coração e corta-lhe a cabeçorra com a espada. Vencido o monstro, Tesu encontra facilmente o caminho de volta seguindo o fio que desenrolara por quilômetros de escuros corredores. Na saída, Ariadne espera ansiosa por seu amado. Tesu embarca com ela de volta à Grécia. No meio da viagem, a pretexto de cansaço pela luta com o Minotauro, Tesu encosta o navio na ilha de Naxos. Deita-se para descansar e Ariadne adormece ao seu lado. Aproveitando o sono da bela Ariadne, Tesu abandona-a na ilha deserta e zarpa sozinho para a Grécia.

Esse resíduo de imagem que se resume à cor preta chapada em uma faixa da página e os números e letras vazados são elementos visuais que se ligam diretamente ao contraponto da escuridão e da ausência do sentido da visão que orientam o texto narrativo e o enredo da obra. Segundo Flora Süssekind, [...] “a simples sugestão de descontinuidade - por meio dos números sem sequência, no alto de cada página - sublinha o caráter construído, a "imagem" do texto. E permite leituras menos lineares e literais dessa fuga pelos corredores escuros de um hotel barato" (SÜSSEKIND, 2003, p. 301).

A maioria das obras de Valêncio Xavier, mas em especial *O minotauro*, tem uma construção gráfica. E, de uma tipografia à outra, um número a outro (com ordenação aberta à possibilidade de ser sempre refeita), o leitor lê a narrativa deste autor como um desafio proposto, o desafio de recriar, remontar e rearranjar os fragmentos de textos pictórico-verbais e gráficos dispersos nas páginas dos livros por um colecionador obstinado e, ao que parece, muito consciente em meio ao caos de seus ajuntamentos.

Considerações finais

As primeiras publicações de Valêncio Xavier foram feitas por editoras pequenas de Curitiba, entre elas, por exemplo: *O maciste no inferno*, *Curitiba de nós*, pela Fundação Cultural de Curitiba, da prefeitura municipal, *O minotauro*, pela Logos, etc. *O mistério da prostituta japonesa* tem um edição gráfica diferente, com formato maior, quadrado, pela Gráfica e Editora Módulo 3, com distribuição restrita. A amplitude de recepção de seu trabalho cresceu muito depois da publicação de um texto crítico pela pesquisadora e crítica literária Flora Süssekind no *Jornal O Globo*, e da posterior publicação da maioria de seus livros pela Editora Companhia das Letras, na década de 1990, com distribuição nacional de seus livros.

Na análise proposta nesta dissertação, a noção de estrangeiro está presente, de forma implícita, nos quatro capítulos, e de forma específica no terceiro capítulo, com enfoque no narrador-protagonista como estrangeiro em *O minotauro*. O arranjo entre os capítulos foi feito com base na seguinte perspectiva da noção de espaço: o espaço físico, o da personagem da prostituta e o da narrativa, no segundo e no terceiro capítulos; e o espaço de linguagem, a partir das fronteiras entre a linguagem verbal e a visual, no quarto capítulo.

No primeiro capítulo há uma breve exposição dos conceitos de pós-modernidade e de neobarroco, criando um caminho contextual de teorização, ou seja, pensando a dificuldade de classificar a escritura contemporânea, como a de Valêncio Xavier, nestes modelos conceituais. Por isso, a escolha foi a de explicitar tal problema e alguns aportes teóricos em consonância com essa complexidade, ou seja, possíveis de criarem relação de sentido com a narrativa e orientarem as interpretações e análises de forma aberta, como um mosaico de possibilidades de leituras, cabível numa ideia de pós-modernidade.

A categoria de espaço, delineada neste segundo capítulo, mas desmembrada nos demais, é fundamental para toda a análise posterior, porque

um dos eixos interpretativos é a noção de espaço, dividido em três tipos: espaço do outro/alteridade (espaço físico e da personagem), espaço da subjetividade (do ponto de vista do narrador) e espaço de linguagem. Em cada capítulo aprofunda-se o tipo de espaço que lhe diz respeito, ou seja, que o estrutura. Assim, no segundo há um maior detalhamento das distinções entre espaço, lugar e não lugar, com especificação do espaço praticado, o espaço socializado; e, ainda, o espaço da alteridade, considerando predominantemente a relação do narrador com a personagem da prostituta, nas obras *O minotauro* e *O mistério da prostituta japonesa*.

No terceiro capítulo, aprofunda-se a noção de espaço subjetivo, espaço do indivíduo e a discussão sobre o indivíduo na contemporaneidade, para a análise do narrador como estrangeiro na obra *O minotauro*. O quarto capítulo conceitua o espaço da linguagem, dando ênfase ao espaço de fronteira entre as linguagens de cada uma delas: publicidade, desenho, gravura, fotografia e cinema; poesia, prosa ficcional e jornalismo. É importante observar que tais linguagens visuais não se separam durante a leitura, pois estão, como se disse a respeito da montagem nas narrativas de Valêncio Xavier, rearranjadas, mas podem ser pulverizadas para se desdobrarem como pensamentos e formalizações diferentes, ainda que sempre colocadas em relação, para que se possa enxergá-las em suas particularidades, individualidades, a partir da diferença.

Se um dos eixos é o conceito de espaço e os seus três tipos distintos, o outro eixo é justamente a categoria de estrangeiro. Essa abordagem das narrativas de Valêncio Xavier iniciou em relação ao narrador, que, de uma forma ou de outra, em diferentes obras, assume um anonimato. O anonimato do narrador se desdobra: na ausência de trajetória/biografia e de características pessoais, físicas e/ou psicológicas, no distanciamento em relação aos outros personagens, na enunciação de seu objetivo de sair à rua e voltar ao anonimato da cidade, ou seja, de ser um-qualquer, de Derrida, em meio à multidão de pessoas que circulam nos espaços públicos dos grandes centros urbanos.

Em relação ao narrador, a categoria de estrangeiro aplicava-se imediatamente, sem grande desconforto. Mas, quanto ao espaço do

outro/alteridade (físico e da personagem) e à linguagem? Como se dá essa abordagem? Por que são eles estrangeiros e em relação a quem ou a quê?

A primeira ressalva fundamental é que a *categoria* é sempre pensada, neste trabalho, como relacional, ou seja, existe numa relação e não é possível estagná-la ou torná-la fixa, pois não se trata de ser *estrangeiro em si*, mas de ser num determinado estado, contexto, relação, que em um outro momento pode deixar de sê-lo.

Assim, mesmo o narrador, em *O minotauro* e *O mistério da prostituta japonesa*, é estrangeiro em relação ao espaço, a ele mesmo e ao leitor, assim como o espaço é estrangeiro em relação ao narrador. Mas, por exemplo, em relação à personagem da prostituta, narrador e espaço do hotel não são estrangeiros, visto que para ela é normal que um cliente seja um homem desconhecido de quem ela nada sabe, e o hotel é o seu local de trabalho, o qual sempre frequenta, se não este apenas, outros semelhantes. As articulações se tornam complexas, pois não são estanques.

A linguagem é estrangeira em relação ao campo literário especificamente, ou seja, levando-se em consideração a circulação e recepção dos livros de Valêncio Xavier dentro do mercado editorial, crítica e público do campo literário e interpretando-o comparativamente à produção literária brasileira contemporânea, os procedimentos de colagem e montagem utilizados pelo autor têm outra proporção de análise. Ou seja, eles marcam, na literatura, um tipo de manipulação da linguagem feito pelas vanguardas mas que, em termos de apropriação de imagens é mais incomum no Brasil, por exemplo. No campo das artes visuais, no entanto, a colagem de imagens é um procedimento mais abundantemente explorado desde o cubismo até os dias de hoje; mas utilizado de forma diferente, criando outra imagem a partir das que são apropriadas (no cubismo, no dadaísmo e no surrealismo, por exemplo). E no campo do cinema a montagem também já é um procedimento muito utilizado, pois a operação *lhe* é própria, ou seja, é justamente o deslocamento dessas operações para o campo literário o que torna a linguagem uma forma estrangeira de híbrido.

Assim, apenas identificando-se o campo literário é possível localizar suas fronteiras com o campo visual (que se desdobra em diversos outros: cinema, fotografia, desenho, etc.) e compreender o estrangeirismo dessa narrativa, sua

circulação e movimentação entre essas diferentes linguagens e campos artísticos.

O estrangeiro presume essa relação, e isso se demonstra ao máximo quanto ao narrador como *estrangeiro de si*, porque mesmo neste caso existe uma relação com ele mesmo, ou seja, é estrangeiro em relação a si mesmo, devido à ausência de qualquer menção à sua subjetividade, à construção de sua individualidade, como protagonista da obra. *Estrangeiro de si e estrangeiro em si* são distintos, o primeiro é em relação a si mesmo, e o segundo é nele mesmo, sem relação, tomado isoladamente.

É importante deixar clara a distinção entre dois conceitos mencionados no decorrer do texto desta dissertação, pois são frequentes as confusões entre eles em pesquisas acadêmicas: pós-modernismo e pós-estruturalismo. Pós-modernismo está ligado a contexto histórico, tem um dado temporal em seu significado e surgimento, pois tem como principal base a crítica da modernidade e de seus sistemas analíticos, no final do século XX. O pós-modernismo amplifica, cria um mosaico de possibilidades tanto teóricas como poéticas. O pós-estruturalismo, por sua vez, está mais ligado ao debate acerca de determinadas questões teóricas, por exemplo, signo e significante, estrutura e superestrutura e a prática social (língua escrita e falada, registrada e praticada), que o estruturalismo consolidou e o pós-estruturalismo desconstruiu. A noção de indivíduo também é reformulada por esses autores, que conferem grande importância à relação, ao aspecto relacional do sujeito e da própria teoria. A construção da teoria e a forma de conceituação é diferente no pós-estruturalismo, como os da escola francesa, Roland Barthes, Jacques Derrida e Gilles Deleuze.

Ambas as categorias servem para analisar a obra de Valêncio Xavier, no sentido aberto que se propôs na construção deste texto e da pesquisa, e a obra não se encaixa em nenhuma delas, exatamente, ou seja, não fecha-se a classificação em um conceito: pós-modernismo, pós-estruturalismo, neobarroco, etc. porque a intenção é de não repetir o erro da modernidade em tentar criar um sistema abstrato fechado, um grande sistema explicativo que desse conta de tudo, e sabe-se que não é possível, então assume-se a

fragmentação e complexidade antes de iniciar a interpretação, e os limites de cada construção teórica.

O problema é que a obra de Valêncio Xavier não permite um sistema teórico fechado, ou seja, foi a própria obra do autor que levou à construção conceitual heterogênea, com este mosaico de categorias e também de caminhos teóricos históricos, como possibilidade de diferentes percursos interpretativos, podendo-se articular de formas variadas esses percursos conceituais e analíticos, como formas de leituras da leitura.

Trata-se de uma espécie de meta-pluri-linguagem o que Valêncio Xavier constrói em suas narrativas, constituída da relação e apropriação de várias linguagens. Essa apropriação do autor é feita sem depender de autorização legal ou similares, de forma clandestina. As perguntas fragmentadas formam um conjunto todo disforme de pensamentos (estimulados, provocados). Assim, este volume se amplifica à medida que se fragmenta e se subdivide, se ramifica, se rizomatiza.

Alguns caminho foram esboçados com o intuito de traçar trajetos históricos que foram referências para escritores contemporâneos como Valêncio Xavier, no Brasil, no século XX e XXI. Não há a tentativa de classificar a obra do autor em uma dessas escolas ou correntes literárias ou teóricas, porque a obra não é correlata ou diretamente ligada a nenhuma delas, não é como os poetas concretos, por exemplo Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e Paulo Leminski que defendiam a poesia concreta, pois a estavam fundando no Brasil e tinham tal consciência.

Valêncio Xavier não teve essa atuação em vida, pela defesa de uma corrente específica, seja literária ou cinematográfica, mas teve justamente essa característica expansiva na sua produção, passando por diversas áreas de criação: literatura, cinema, publicidade e com menos ênfase profissional o desenho, a gravura e a fotografia. Essa circulação criativa por diversos campos artísticos e mesmo comerciais, na televisão e no jornal, conferiram à obra de Valêncio Xavier uma habilidade e intimidade com tais linguagens visíveis na sua forma de manipulação. Não são recortes e apropriações de temas e linguagens pouco conhecidas, constituem suas habilidades de criação e suas

paixões, como leitor, cinéfilo e artista, e constituem suas diversas coleções que mantinha durante toda a sua vida.

Valêncio Xavier colecionava filmes, livros, revistas, cartazes, álbuns de figurinha, HQs, jornais e inclusive brinquedos infantis, entre diversas outras coisas que ficavam espalhadas pela casa, e refletem no acúmulo e reordenação um tanto caótica de suas narrativas. Há lógica e sentido na reordenação, e percebe-se que é pensada e manipulada a articulação das imagens e das narrativas verbais, mas ao mesmo tempo há uma desordem no acúmulo de materiais que parece sintomático, ou seja, o acúmulo de coleções diversas é um processo sobre o qual parece não haver controle completo, é como se as coleções ganhassem autonomia e num certo momento se tornassem livros.

Há um comentário de Valêncio Xavier em entrevista, que ele diz que o *Mez da Gripe* nasceu pronto, depois de uma pesquisa em jornais sobre a gripe espanhola em Curitiba. Ou seja, a força está na relação que ele tinha com essas coleções, com as investigações que fazia, com esses acúmulos de materiais que também se impunham, ou seja, a relação parece estar mais próxima de uma obsessão do que de uma catalogação organizada de cada coleção, num processo mais científico e de pesquisa. A obsessão de um apaixonado por diversas linguagens artísticas e por um artista que consegue reorganizar e recriar com toda essa matéria-prima. Talvez para o tipo de construção que fazia Valêncio Xavier, não há como separar coleção e criação. Ambos os processos e relações estão vinculados nos seus trabalhos. No momento da criação, outra relação com a coleção se estabelece, pois é preciso recortar, selecionar, montar, arranjar, colar e compor com outras imagens e palavras, ou seja, há a manipulação e a ação sobre essa coleção (intervindo nela, escrevendo), para deslocá-la de seu estado confortável e recolocá-la em outro plano, no campo literário, de uma narrativa ficcional.

Essas relações são implícitas, não estão declaradas nas narrativas, são interpretações sobre o que também se conhece: que as coleções e acúmulos acompanharam Valêncio Xavier. Algumas obras denunciam coleções, pois montam-se a partir de sua lógica, como *O menino mentido*, que se faz justamente de recortes guardados da infância, em São Paulo, e de imagens

pesquisadas e coletadas. O livro reúne diversos tipos de imagens, como se analisou, e recriam uma outra infância, do narrador-personagem que está oculto.

Os caminhos que se cruzam nas obras são diversos, dos narradores-personagens, dos personagens, dos trajetos, espaços, enredos. As obras, *novellas* e *racontos*, recriam ou inventam fatos, histórias, infâncias, memórias, a partir dos acúmulos reconfigurados (no tempo e na composição).

A questão do espaço é interessante na dissertação porque ela aparece como conceito que se desdobra em três tipos, e que são mais abstratos, mas há uma parte do primeiro capítulo dedicada ao espaço físico, espaço praticado, espaço do hotel nas obras *O minotauro* e *O mistério da prostituta japonesa*. Isso cruza os espaços de forma que o próprio conceito se torna denso e multifacetado. O estrangeiro também é conceito filosófico que vem para a interpretação da obra. O segundo capítulo tem uma argumentação baseada em autores da filosofia, em grande parte, Lévinas, Derrida, Deleuze, Anne Dufourmantelle, etc.

Mas a crítica literária também está presente, e uma das principais referências na crítica literária brasileira é Flora Süssekind, que além de pesquisas históricas da literatura brasileira e relações com outras questões contextuais e sociais, ainda tem análises profundas da literatura contemporânea. Entre os autores está Valêncio Xavier, cuja obra ela interpretou em diversos momentos, em artigos e livros, com vários fragmentos e perspectivas presentes nesta dissertação. Há outros críticos além dela, que costuram os capítulos, como Silviano Santiago.

Uma das conclusões da pesquisa seria a de que é impossível analisar uma narrativa com o grau de heterogeneidade e pluralidade de vozes e formas de percepção ou absorção como a de Valêncio Xavier sem percorrer vários caminhos de reflexões e sem experimentar obstáculos na construção da leitura de seu trabalho. O movimento que a sua narrativa provoca é a da expansividade, da anacronia e da heterogeneidade. Ela não deixa que a leitura se acomode, que se leia-a confortavelmente, e o incômodo tem efeito multiplicador.

Alguns arranjos foram dados posteriormente, quando o capítulo já estava esboçado, porque se percebeu que eles estavam presentes. Essa existência, simultânea, de dois pontos de vista, uma abertura de perspectivas e uma definição de um conceito que atravessa os capítulos em cada um dos espaços, parece conferir um contrapeso ou uma forma de equilíbrio pela diferença, pela heterogeneidade. Não é nem um ponto extremo nem o outro, convivem em um mesmo trabalho, com seus conflitos, suas diferenças. As aberturas como frestas da análise, desvios do olhar.

A ideia de um trabalho acadêmico mais poroso e mais flexível também interessa, por isso um campo e um enfoque contaminam o outro. Esta dissertação tem esse caráter quando circula entre alguns campos, como a teoria e crítica literária, a filosofia, a sociologia, a antropologia, a crítica de arte e o cinema. Como se percebe na leitura deste trabalho, colagem e montagem são os principais componentes da narrativa de Valêncio Xavier, explorado no terceiro capítulo, que fazem de sua narrativa uma forma de experimentalismo e inventividade na produção literária brasileira contemporânea.

Essa operação revela um grande poder de manipulação das linguagens que, por sua vez, demonstra uma habilidade incrível com a linguagem, a narrativa e a composição visual e gráfica. Esse dado muitas vezes não é pensado no campo literário. Nas artes visuais é comum se pensar o objeto livro e não apenas um suporte já dado, por exemplo, formato, interferências no objeto, materiais, papéis, facas, etc.

A narrativa de Valêncio Xavier extrapola campo artístico e teóricos/críticos estanques, desarticula, remonta, recria apropriando-se de várias linguagens: cinema, fotografia, desenho, publicidade e gravura. A obra extrapola qualquer enquadramento analítico, por isso uma narrativa crítica precisa ser flexível, porosa, como se defende nestas considerações finais.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-Modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

ANTELO, Raúl. *Mimetismo y migración*. Florianópolis: UFSC, 2002.

_____. *Tempos de Babel: Anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

_____. *As Flores do Mal: sintomas e saber antimodernos*. Revista Scielo, n. 1, v. 9, jan./jun 2007, p. 152-164.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Corpografia*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. *Ar*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Musa paradisíaca*.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *A História do Olho*. Trad. Eniane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *O Erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio-d'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Sociologia*, 2 ed. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1)

_____. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes. Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A conversa infinita 1: A palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. Vol. I. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORBA, Maria Salete. *A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento*. 2007. 255 p. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

BOURDIEU, Pierre (1983b). *Sociologia*. (organizado por Renato Ortiz). São Paulo: Ática.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Trad. Alexandre Faria. Petrópolis: Vozes, 1996.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. vol. 2. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. vol. 3. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. vol. 5. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. "Hay que comer" o el cálculo del sujeto. In: *Cahiers Confrontation*, n. 20, 1989.

DUMONT, Louis. *O individualismo: Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Identidades culturais: uma discussão em andamento. In: _____. *Cartografias dos estudos culturais: Uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FERREIRA, Evandro Affonso. *Erefuê*. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Zaratepô*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Catrâmbias*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Grogotó*. São Paulo: Editora 34, 2007.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Sauma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *O sujeito e o poder*. In: RABINOW, Paul & DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*, São Paulo, Ed. Forense Universitária, 1995. Trad. Vera Porto Carreiro.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

GOFFMAN, E. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. Márcia B. L. M Nunes. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1982, 4ª ed.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores. São Paulo: Editora 34, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

_____. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e Trad.). *Identidade e diferença*. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo - A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 1997.

LEMINSKI, Paulo. *Distraímos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Catatau*. 2ª ed. Porto Alegre, Sulina, 1989.

_____. *Caprichos e relaxos*. São Paulo, Círculo do Livro, 1987.

_____. *La vie en close*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

_____. *Anseios crípticos (anseios teóricos)*: peripécias de um investigador dos sentidos no torvelinho das formas e das ideias. Curitiba, Criar, 1986.

LÈVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *La realidad y su sombra*. Libertad y mandato, Transcendencia y altura. Espanha: Editorial Trotta, 2001.

_____. *Humanismo do outro homem*. Trad. Pergentino Pivatto. Petrópolis: Vozes, 1993.

MACIEL, Maria Esther Maciel. *O livro de Zenóbia*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

_____. *O livro dos nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

_____. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

PARK, R. E. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar Editor, 1984.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-gare, avant-guerre e a linguagem de ruptura*. Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *A escada de Wittgenstein: A linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Trad: Aurora Fornoni Bernardini e Elisabeth Rocha Leite. São Paulo: Edusp, 2008.

PRÁ, Jussara Reis. Gênero e feminismo: uma leitura política. In: Marlene Neves Strey; Flora Mattos; Gilda Fensterseifer; Graziela Werba. (Org.). *Construções e perspectivas em gênero*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2000.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

ROTHEMBERG, Jerome. *Etnopoesia no milênio*. Trad. Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

ROCKER Neto, Julio. *O mosaico de linguagens na narrativa hipertextual de Valêncio Xavier*. 2007. 150 p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. *O livro das impossibilidades : Inferno provisório - vol. 4*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

_____. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006.

SENNET, Richard. *Carne e pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 1994.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

VITORINNI, Elio. *Conversa na Sicília*. Trad: Valêncio Xavier e Maria Helena Arrigucci. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZUKIN, Sharon. Paisagens no Século XXI: notas sobre mudança social e o espaço urbano. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. In: ARANTES, Antônio (org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papyrus, 2000.

Bibliografia do autor

LAZZAROTTO, Potyguara; XAVIER, Valêncio. Curitiba, de nós. 2 ed. Curitiba: Nutrimental/SEEC, 1989.

_____. A propósito de figurinhas. Curitiba: Studio R. Krieger, 1986.

XAVIER, Valêncio. História de Curitiba em quadrinhos. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 2, n. 11, abr. 1975.

_____. Desembrulhando as balas Zequinha. In: *Zequinha ontem e hoje*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 1, n. 1, ago. 1974.

_____. *Maciste no inferno*. Curitiba: Criar Edições, 1983.

_____. *O minotauro*. 1 ed. Curitiba: Editora Logos, 1985.

_____. *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi*. Curitiba: Gráfica e Editora Módulo 3, 1986.

_____. *Poty, Trilhas e Traços*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.

_____. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Meu 7 dia*. São Paulo: Edições ciência do acidente, 1999.

_____. *Minha mãe morrendo e O menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Crimes à moda antiga*. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. *rRememorações da menina de rua morta nua e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Publicações em jornais e revistas

XAVIER, Valêncio. Babilônia Babilônia. Revista USP, São Paulo, n. 16, p. 109-115, 1992-1993.

_____. Cinema escrito. Cult: Revista Brasileira de Literatura, São Paulo ano 4, n. 47, p. 62-63, jun. 2001.

_____. Da lanterna mágica. Gazeta do Povo, Caderno G, Curitiba, p. 4, 07 jul. 1996.

_____. Entrevista apócrifa com Poty. Nicolau, Curitiba, ano 1, n. 1, p. 6-7, jun. 1987.

_____. O lazer na Curitiba antiga. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 2, n. 7, fev. 1975.

_____. Livros. Gazeta do Povo, Caderno G, Curitiba, p. 2-3, 09 out. 1995.

_____. O mágico. Nicolau, Curitiba, ano 2, n. 16, p. 12-13, out. 1988.

_____. Palavras e imagens em ação. Gazeta do Povo, Caderno G, Curitiba, p. 3. 14, fev. 1999.

_____. Poesia visual – Imagem e texto formam uma única linguagem e se conjugam historicamente na literatura e na arte. Gazeta do Povo, Caderno G, Curitiba, p. 8., 21 abr. 2002.

Filmografia do autor

CANDEIAS, Ozualdo; XAVIER, Valêncio. A visita do velho senhor. Filme. Produção de Valêncio Xavier, direção de Ozualdo Candéias. Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1976. [1 rolo 16mm], 12 min., p/b., son.

XAVIER, Valêncio. Os 11 de Curitiba – todos nós. Vídeo. Direção de Valêncio Xavier. Curitiba, Kinoglaz Cinema e Vídeo, Alma Sintética Companhia de Arte e Imaginate Produções, 1995. [1 VHS], 55 min., color., son.

_____. Caro signore Fellini [Carta a Fellini]. Filme. Direção de Valêncio Xavier, produção de Nelson Santos, et al [alunos do Curso Prático de Cinema]. Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1979. 1 rolo 16mm, 11 min., color., son.

_____. O corvo. Filme. Direção e produção de Valêncio Xavier. Curitiba, Taty Filmes / Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1983. 1 rolo 16mm, 12 min., p/b., son.

_____. História do cinema paranaense. [Vídeo]. Direção de Valêncio Xavier e produção de Cineamericanidad Curitiba. Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1991. [1 VHS], 28 min., color., son.

_____. O pão negro – um episódio da Colônia Cecília. Vídeo. Direção de Valêncio Xavier, produção de Cromamix Produções. Curitiba, Governo do Estado do Paraná /Secretaria do Estado da Cultura, 1993-1994. 1 VHS, 37 min., color., son. 109

XAVIER, Valêncio; CANDEIAS, Ozualdo. Pinturas rupestres no Paraná. [Vídeo]. Direção de Valêncio Xavier e Ozualdo Candeias, produção de Cineamericanidad Curitiba. Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1992. [1 VHS], 24 min., color., son.

Sites

CAMPOS, Haroldo. *Barroco, neobarroco, transbarroco*. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/haroldo_de_campos_transbarroco.htm. Acesso em: 25 set. 2010.

KOZER, José. *O neobarroco: um convergente na poesia latino-americana*. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/jose_kozer_neobarroco.htm. Acesso em: 15 set. 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Escalas e ventríloquos*. Disponível em: <http://subrosa3.wordpress.com/2008/01/05/flora-sussekind-escalas-ventriquoos/>. Acesso em: 10 jul. 2010.