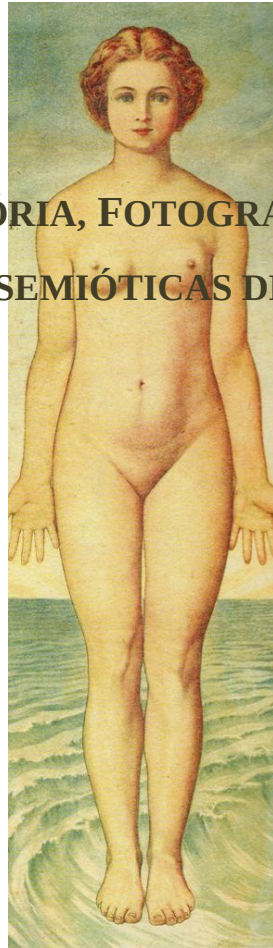


**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO – UFPE
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO – CAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE LETRAS - PPGL**

**MEMÓRIA & HISTÓRIA, FOTOGRAFIA & CINEMA NAS
NARRATIVAS TRANSEMIÓTICAS DE VALÊNCIO XAVIER**



ANGELA MARANHÃO GANDIER

Recife

2013

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

G195m Gandier, Ângela Maranhão
Memória & História, Fotografia & Cinema nas narrativas
transemióticas de Valêncio Xavier/Ângela Maranhão Gandier. –
Recife, O Autor, 2013.

184 p.; II: fig.

Orientadores: Maria do Carmo Nino
Tese (Doutorado) Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
Letras, 2013.

Inclui bibliografia.

1.Modernismo (Literatura). 2.Memória. 3.Fotografia. 4. Cinema.
I.Maria do Carmo Nino (Orientador). II. Título

410 CDD (22 ed.) UFPE (CAC2013-02)

ÂNGELA MARANHÃO GANDIER

**Memória & História, Fotografia & Cinema nas narrativas transemióticas de
Valêncio Xavier**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do Grau de Doutor em Teoria da Literatura em 28/02/2013.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Profª Drª Maria do Carmo de Siqueira Nino
Orientadora – LETRAS- UFPE

Profª Dª Ermelinda Maria Araújo Ferreira
LETRAS – UFPE

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
LETRAS – UFPE

Prof. Dr. Marcelo Farias Coutinho
TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA – UFPE

Prof. Dr. Rogério Luiz Covaleski
COMUNICAÇÃO – UFPE

**Recife – PE
2013**



In Memoriam

À minha mãe, Nilza de Oliveira e Silva, dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Um trabalho, desta natureza, não se chega ao fim sem a ajuda e a contribuição de muitas pessoas, por isso quero externar a minha gratidão.

A Deus, princípio e fim de todas as coisas, por ter-me permitido concluir esta importante etapa da minha formação acadêmica.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPQ, pelo benefício financeiro que propiciou os recursos necessários que muito me ajudaram a realizar esta investigação, possibilitando, ainda, a compra de livros e a participação em importantes eventos no Brasil.

A minha família de origem, em especial a minha irmã Eliane Maranhão Klein, e a família “diaspórica” que construí: meus filhos Mariana, Miguel e Julia, e meus netos Mathews, Duncan e Angel, sem palavras e com muita emoção.

A Prof^a Dr^a Maria do Carmo Nino, minha orientadora, artista plástica, fotógrafa e arquiteta, além de pesquisadora receptiva às inovações na literatura e nas artes, pela generosa contribuição intelectual no campo da pesquisa e da docência.

Ao Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira pela leitura crítica e indicações bibliográficas, por ocasião da qualificação desta tese, que muito contribuíram para o bom direcionamento do trabalho.

Pelo espírito generoso dos docentes do PPGL da UFPE, sou especialmente grata

À Prof^a Dr^a Ermelinda Ferreira,

Ao Prof. Dr. Aldo de Lima,

Ao Prof. Dr. Sebastien Joachim,

Ao Prof. Dr. Roland Walter,

Muito obrigada por fazerem parte da minha formação humanística, intelectual e acadêmica.

Aos professores da Banca que aceitaram participar comigo deste momento singular e importante: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, Prof^a Dr^a Ermelinda Ferreira, Prof. Dr. Rogério Covaleski, Prof. Dr. Marcelo Coutinho, Prof. Dr. Alfredo Cordiviola e Prof. Dr. Silvio Barreto Campelo. Saudações acadêmicas.

Ao meu caro amigo Fernando Oliveira, pela generosidade e pela pessoa rara que é, mais do que um colega, foi um amigo com quem sempre contei.

Aos queridos amigos Fernando Mendonça e Marta Milene, com quem tive a satisfação de participar em vários congressos importantes; a Jefersson de Souza, que compartilhou comigo as tensões e as alegrias da elaboração dos nossos trabalhos acadêmicos.

Aos colegas e funcionários do PPGL/UFPE, sou grata a todos pela relação amistosa durante a nossa convivência acadêmica.

RESUMO

A obra literária de Valêncio Xavier (1933-2008) confere ao autor as marcas de originalidade inconfundíveis, figurando como uma das criações mais densas da literatura brasileira, no sentido de refletir os dilemas e impasses da cultura contemporânea. Minha proposta nesta tese é discutir a interferência da Memória & da História, da Fotografia & do Cinema nas narrativas transemióticas do autor, como resultado final da pesquisa que investigou a configuração de texto & imagem nos seguintes livros-invenção: a coletânea de contos *O Mez da Grippe e outras histórias* (1998), o romance *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido* (2001) e *Crimes à moda antiga: contos verdade* (2004). Na abordagem do tema, o meu propósito é discorrer sobre a centralidade que a imagem ocupa no processo discursivo do autor, perspectivando as obras xavierianas no âmbito da literatura e da arte brasileira contemporânea. A obra de Valêncio Xavier é certamente a que revela de modo mais criativo as possibilidades da literatura atuar como eixo relacional aberto a interações com outras artes. A imagem interfere na narrativa como princípio formal, sendo responsável tanto pela coerência estrutural como pela originalidade das obras. Além dos aspectos apontados, busquei examinar de que maneira e por meio de quais estratégias discursivas a obra de Xavier dialoga com o passado estético-formal da literatura brasileira. Os livros-invenção do autor acenam para o cruzamento de práticas e procedimentos que redefinem um novo conceito de livro que esteve no horizonte dos modernistas. Redefinem sob outras estratégias de intervenção, mas sem deixar de assimilar suas linhas essenciais. Dentro desse contexto, o meu objetivo principal é estabelecer uma interlocução entre a literatura, o cinema, a fotografia, a pintura e artes plásticas e gráficas, ancorada na linha de pesquisa em que esta tese se insere: Literatura e Intersemiose. Por essa razão, optei por uma abordagem metodológica interpretativa, de âmbito literário, filosófico, histórico e artístico.

Palavras-chave: Memória; Fotografia; Cinema; Modernismo e Literatura Vanguardista; Configuração de Texto & Imagem; Transemiose; Valêncio Xavier.

ABSTRACT

The literary works of Valêncio Xavier (1933-2008) gives the author the unmistakable marks of originality, ranks as one of the densest creations in order to reflect the dilemmas of contemporary culture. My approach in this thesis is to discuss the interference of Memory & History, Photography & Cinema in literary works of Xavier as the final result of research that investigated the configuration text & picture in the books-invention of the author. In addressing the issue, my proposal is to discuss the centrality that the image occupies in the discursive process of the author, viewing the works in the literature and contemporary Brazilian art. In order to propose in this thesis, the work of Xavier is certainly the most revealing so creative possibilities of literature serve as the open shaft relational interactions with other arts. The image interferes with the narrative as a formal principle, being responsible for both structural coherence and the originality of the following representative works: *O Mez da Grippe e outras histórias* (1998), *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido* (2001) and *Crimes à moda antiga: contos verdade* (2004). Besides the aspects mentioned, I sought to examine how the work of Xavier dialogues with the past-formal aesthetic of Brazilian literature. The books of the author beckon crossing procedures and practices that redefine the concept of a new book that was on the horizon of the modernists. Redefine under other intervention strategies, but while assimilating its essential lines. Within this context, my concern is the dialogue between literature, film, photography, painting and graphic arts, anchored in the line of research in this thesis fits: Literature and Intersemiosis. For this reason, I chose an approach interpretative framework of literary, philosophical, historical and artistic.

Key words: Memory; Photography; Cinema; Modernism and Avant-Garde Literature; Aesthetic Hybridity; Valêncio Xavier.

RÉSUMÉS

Les œuvres littéraires de Valêncio Xavier (1933-2008) donne à l'auteur des marques non équivoques de l'originalité et se classe parmi les plus denses créations reflétant les dilemmes de la culture contemporaine. Mon approche dans cette thèse est de discuter de l'interférence de la Mémoire et Histoire, Photographie et Cinéma sur les œuvres littéraires de Xavier ayant comme résultat final une recherche qui examine la structure du texte et de l'image dans les livres-fictifs de l'auteur. En abordant la question, ma proposition est de discuter de la place centrale que l'image occupe dans le processus discursif de l'auteur, ainsi que de visualiser les œuvres de la littérature et de l'art contemporain brésilien. Dans cette thèse, le travail de l'œuvre de Xavier est proposé comme étant certainement la plus révélatrice dans sa créativité de la littérature et sert d'ouverture sur les autres arts. Cela interfère avec le récit comme un principe formel étant responsable à la fois de la cohérence structurelle que de l'originalité des œuvres représentatives suivantes: *O Mez da Grippe e outras Histórias* (1998), le roman *Minha Mãe Morrendo eo Menino Mentido* (2001) et *Crimes à moda antiga: contos verdade* (2004). Outre les aspects mentionnés, j'ai cherché à examiner comment et par qui le travail de Xavier dialogue avec l'esthétique "formelle passé" de la littérature brésilienne. Les livres-fiction de l'auteur invitent les procédures de passage et les pratiques qui redéfinissent le concept d'un nouveau livre qui était sur l'horizon des modernistes. Redéfinir les stratégies d'intervention dans d'autres, mais tout en assimilant ses lignes essentielles. Dans ce contexte, mon objectif principal est le dialogue entre les arts littéraires, le cinéma, la photographie, la peinture et le graphique, ancrés dans la ligne de recherche dans cette thèse s'inscrit: Littérature et Intersemiosis. Pour cette raison, j'ai choisi une approche interprétative du cadre littéraire, philosophique, historique et artistique.

Mots clefs: Mémoire; Photographie; Cinéma; Modernisme et Avant-Garde Littérature; Esthétique Hybride; Valêncio Xavier.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – 12

1. O MEZ DA GRIPPE E OUTRAS HISTÓRIAS: A LITERATURA COMO INSTÂNCIA DE REFLEXÃO – 24

1.1 Lendo imagens: Vanitas e alegorias da morte – 41

1.2 *O Minotauro e Marienbad*: o mito do labirinto como lugar de esquecimento – 53

1.3 V. Xavier e A. Robbe-Grillet: a incorporação do labirinto como arquitetura narrativa – 58

2. MINHA MÃE MORRENDO E O MENINO MENTIDO: ROMANCE-INVENÇÃO – 68

2.1 *Minha mãe morrendo*: bricolagem transemiótica – 75

2.2 Estratégias para a ação: ludismo e inversão paródica – 82

2.3 Diálogos transtextuais: a contribuição de Raul Pompéia, Oswald de Andrade e Alcântara Machado – 84

2.4 O fluxo temporal do cinema e sua interferência na narrativa literária – 92

3. O ESTATUTO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA: IMAGEM-MEMÓRIA – 98

3.1 O estatuto fantasmático da imagem fotográfica: aura, fotografia e morte – 103

3.2 O papel da fotografia e do filme como representação e documento histórico-visual: o caso *Lampião* – 109

3.3 Cidade midiática: topografias da cultura visual – 119

4. CRIMES À MODA ANTIGA: CONTOS-VERDADE – 129

4.1 A construção de um sujeito: o caso Febrônio – 139

4.2 Literatura & cinema, fato & ficção na formação de subjetividades – 148

4.3 O teatro da morte em Xavier: por uma estética da crueldade – 154

CONCLUSÃO – 172

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS – 175

1. APRESENTAÇÃO

Com o título *Memória & história, fotografia & cinema nas narrativas transemióticas de Valêncio Xavier* apresento o resultado final da pesquisa que investigou a configuração de texto & imagem nas obras transemióticas de Valêncio Xavier (1933-2008), defendendo a tese: a interferência da memória e a da história, da fotografia e do cinema nos livros-invenção de Xavier como propiciadora de instâncias de reflexão e problematização dos impasses da cultura e do estado da arte literária contemporânea.

Um dos motivos que incidiram no desafio à tarefa crítica, neste caso, se deve à fortuna crítica de Valêncio Xavier, que é significativa para um autor contemporâneo, haja vista que as obras que integram o corpus desta tese foram publicadas a partir da década de 1990. Procurei fazer um levantamento circunscrito a livros, artigos, ensaios, resenhas, além de trabalhos acadêmicos (teses, principalmente). O resultado da busca foi um pouco desanimador porque a maioria dos textos não trouxe contribuição relevante para tratar das especificidades do que foi delimitado nesta tese. A esse respeito, a formação da fortuna crítica de V. Xavier só tem a ganhar se for norteadada por um esforço interpretativo que consiga extrair da obra o que ela tem de essencial, ou seja, a complexa rede de conexões entre linguagens que é posta em ação para dar à expressão literária do autor a densidade existencial que a caracteriza. Deve-se levar em conta tanto a forma quanto o conteúdo, posto que os livros-invenção de Xavier resultam da justaposição crítica de imagens provenientes de vários contextos de produção e circulação (incluindo fotografias e fotogramas) e da incorporação de materiais vários que põem em questão a estrutura da obra e seus constituintes específicos.

Há exatos dez anos venho pesquisando os livros-invenção de Xavier. É inegável a importância de sua obra para a recente produção literária brasileira. Daí ser preciso conferir ao autor os méritos que lhe dão devidos, afinal, a singular configuração de texto e imagem de sua obra tem despertado um vivo interesse da crítica acadêmica. Apesar dos “dispositivos” que dão às narrativas xavierianas uma tonalidade aparentemente prosaica ou “inocente” – como, por exemplo, a incorporação do desenho animado, as ilustrações dos livros infantis de Monteiro Lobato ou os “reclames” ingênuos do século passado – o fato é que suas obras possuem um estofo conceitual que caracteriza as grandes obras.

O meu enfoque principal é discorrer sobre a centralidade que a imagem ocupa no processo discursivo do autor, perspectivando as obras no âmbito da literatura e da arte brasileira contemporânea. A questão que se impõe é justamente examinar como a imagem interfere. No sentido proposto nesta tese, a obra de Valêncio Xavier é certamente a que revela de modo mais criativo as possibilidades da literatura atuar como eixo relacional aberto a interações com outras artes. A imagem interfere na narrativa como princípio formal, sendo responsável tanto pela coerência estrutural como pela originalidade das seguintes obras representativas: a coletânea de contos *O Mez da Grippe e outras histórias* (1998), o romance *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido* (2001) e *Crimes à moda antiga: contos verdade* (2004). Os contos e novelas reunidos em *O Mez da Grippe e outras histórias* foram publicados em períodos distintos. Meu interesse é focar dois contos, *O Mez da Grippe* e *O Minotauro* por julgá-los os mais representativos da configuração de texto & imagem.

Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido é uma espécie de romance de formação, de natureza autobiográfica, composto de três partes que seguem uma rarefeita linearidade cronológica: a primeira delas é *Minha Mãe Morrendo*; seguida de *Topologia da cidade por ele habitada: uma novela em figuras* e, por fim, *Menino Mentido*. V. Xavier dispõe de sua biografia como matéria ficcional, o que contribui para a diluição dos limites entre realidade e ficção.

Crimes à moda antiga: contos verdade é a recriação literária de uma série de crimes ocorridos em algumas cidades brasileiras nas primeiras décadas do século XX. A narrativa privilegia a dicção sensacionalista dos jornais e a ortografia da época no relato de crimes violentos.

Com vistas a sustentar a proposição, assinalo as seguintes indagações que orientaram a pesquisa: Quais as potencialidades da imagem na configuração transemiótica de Xavier? De que forma a fotografia e o cinema intervêm nas narrativas? Que apelo as imagens dirigem ao nosso olhar? Qual o papel e a dimensão da memória no sentido da expressão de uma *escrita de si*? O que confere aos livros-invenção um estofo conceitual e existencial característico das grandes obras literárias? Se tal hipótese procede, de que maneira a organização das narrativas híbridas de Xavier instaura a reflexão sobre os impasses da cultura contemporânea?

Além dos aspectos apontados, busquei examinar de que maneira e por meio de quais estratégias discursivas a obra de Xavier dialoga com o passado estético-formal da

literatura brasileira. Os livros-invenção do autor acenam para o cruzamento de práticas e procedimentos que redefinem um novo conceito de livro que esteve no horizonte dos modernistas. Redefinem sob outras estratégias de intervenção, mas sem deixar de assimilar suas linhas essenciais. Considerar esta questão é imprescindível para uma melhor compreensão da forma e dos meios de intervenção da imagem fotográfica e da suposta assimilação do que chamo de arremedo de cinema nas obras xavierianas, principalmente no romance de formação *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido*.

Daí ser necessário examinar quais matrizes estéticas do modernismo a obra de Xavier assimila. Para delimitá-las foi necessário repor a caracterização geral do estilo literário modernista assim como a estética subjacente às obras do grande caudal da tradição modernista brasileira. Dentre tais matrizes, destacam-se: a) concepção lúdica da arte (jogo quanto ao conteúdo, incluindo a mescla estilística e a visão grotesca); b) experimentalismo (jogo quanto à forma, incluindo a inversão paródica e a tônica no processo produtivo). Quanto ao processo produtivo, este diz respeito principalmente à construção da narrativa, notadamente ao procedimento da bricolagem, que resulta da apropriação de materiais retirados de seus contextos de origem. Além disso, os livros-invenção do autor paulista integram o pequeno, mas significativo grupo de escritores (composto por Raul Pompéia, Oswald de Andrade e Antônio de Alcântara Machado) em cujas obras a imagem intervém, seja como ilustração, seja como princípio estruturador.

Dentro desse contexto, o meu objetivo principal é a interlocução entre a literatura, o cinema, a fotografia, a pintura e artes gráficas, ancorados na linha de pesquisa em que esta tese se insere: Literatura e Intersemiose. Por essa razão, optei por uma abordagem metodológica interpretativa, de âmbito filosófico, histórico, artístico e literário, considerando, entretanto, que esta tese filia-se aos estudos literários e, como tal, deve ter em seus fundamentos a teoria da literatura. Portanto, os aspectos direcionados à teoria literária estão fundamentados com os estudos de Gerard Genette, Tzvetan Todorov e Mikhail Bakhtin; os relacionados à literatura brasileira, com os estudos de Antônio Cândido, José Guilherme Merquior, Ângela Maria Dias, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Gilberto Mendonça Teles, Karl Eric Schöllhammer.

Porém, a análise das narrativas transemióticas de V. Xavier não pode ficar circunscrita às teorias literárias, havendo a necessidade de ampliar o horizonte de reflexão para outras disciplinas e outras áreas do conhecimento. Daí a presença de um

corpus teórico subsidiário que inclui os filósofos Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty; Gilles Deleuze; Clément Rosset; Jacques Derrida, Jean-François Lyotard; Martin Heidegger, Walter Benjamin e Gerd Bornhein. A escolha desses filósofos justifica-se pelo fato de que todos, sem exceção, se interessaram pelos problemas de estética e contribuíram para enriquecer a crítica da literatura e da arte de um modo geral.

Para a análise do corpus referente à imagem fotográfica, trouxe a contribuição dos seguintes teóricos para tratar do que foi delimitado nesta tese: Walter Benjamin, André Bazin, Vilém Flusser, Philippe Dubois, Susan Sontag e Boris Kossoy.

Sob a perspectiva da história da arte, o teórico George Didi-Huberman figura como o autor de algumas das mais estimulantes análises sobre as imagens e as modalidades do visível. Para a análise específica das obras de arte citadas a contribuição teórica será de Anne-Marie Charboneaux, Alena Alexandrova e Gilles Deleuze.

A análise histórica – circunscrita ao período que compreende a Revolução de 1930, a vigência do Estado Novo e o final da Segunda Grande Guerra – está fundamentada com os estudos de Nikolau Sevcenco e Boris Fausto. Para a análise específica do cangaço e de Lampião (Virgulino Ferreira da Silva) a contribuição teórica será de Frederico Pernambucano de Mello e Elise Grunspan-Jasmin.

Para a análise do corpus referente à linguagem cinematográfica e ao cinema, são fundamentais as teses estabelecidas por Ismail Xavier, João Luiz Vieira e Arlindo Machado.

Apresentadas as devidas considerações, passo ao resumo de cada capítulo:

Capítulo 1: O MEZ DA GRIPPE E OUTRAS HISTÓRIAS: A LITERATURA COMO INSTÂNCIA DE REFLEXÃO

Neste capítulo inicial, a obra escolhida para análise é a coletânea de contos e novelas intitulada *O Mez da Gripe e outras histórias*. A novela que dá título ao livro, *O Mez da Gripe*, narra a epidemia de gripe espanhola que vitimou a população de Curitiba em 1918. A estrutura híbrida e fragmentária da narrativa resulta da mescla de matérias jornalísticas da época, relatórios oficiais, fotografias e imagens de variados feitos e procedências. Serão examinadas duas narrativas que integram a coletânea, *O Mez da Gripe* e *O Minotauro*, porque considero que são mais significativas do

experimentalismo que confere ao autor as marcas de originalidade inconfundíveis. Nesta fase inaugural da configuração de texto e imagem, *O Mez da Gripe* já anunciava a força que dispõe o livro-invenção de Xavier de dirigir o nosso olhar para a experiência que se constitui essencialmente como o nosso estado atual, ou seja, o da imersão em uma cultura predominantemente visual. Contudo, o papel que a imprensa adquiriu em *O Mez da Gripe e outras histórias* evidencia o modo de organização textual e gráfica que se fez presente em um momento crucial da trajetória de Xavier.

1.1 Lendo imagens: Vanitas e Alegorias da Morte

Na sua configuração visível a imagem oculta significações. Podemos dizer, com Merleau-Ponty, que “a imagem recolhe toda uma série de expressões anteriormente sedimentadas.” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 116). O objetivo deste tópico, portanto, é interpretar duas imagens de *O Mez da Gripe*, postas no início da narrativa que atuam como emblemas da encenação da morte, razão mesma da novela. A primeira delas é uma imagem fotográfica; a segunda, o desenho que foi capa da primeira edição da novela em 1981, criado pelo artista plástico Jones Dumke. Estas imagens serão confrontadas com o gênero de natureza morta, as vanitas, que prosperaram no século XVII, mas foram apropriadas pela arte contemporânea em novas e perturbadoras configurações. Para melhor compreensão de *O Mez da Gripe*, é fundamental ultrapassar o invólucro aparente dessas imagens no sentido de desvelar a alegoria da morte subjacente na configuração visível das imagens.

1.2 O Minotauro e Marienbad: o mito do labirinto como lugar de esquecimento

Em *O Minotauro* o tema central é a transfiguração da metáfora do labirinto como lugar de perda e esquecimento. A relação entre imagem, morte e memória constitui o núcleo problemático das obras que postas em questão. A disposição dos elementos gráficos confunde e desorienta o leitor, solicitado a acompanhar o personagem no labirinto em que se transforma o hotelzinho barato, local onde se desenrola a ação. A errância do personagem, impossibilitado de encontrar a saída, se reproduz na própria narrativa, graças à composição gráfica e a superposição de vozes narrativas e dos relatos conflitantes. O propósito aqui é estabelecer uma leitura transversal da novela de Xavier

com o filme *O ano passado em Marienbad*, produção dirigida de Alain Resnais, com roteiro do escritor Alain Robbe-Grillet, um dos principais teóricos do *Nouveau Roman*. Supostamente, *O ano passado em Marienbad*, teria ligações com o romance *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares.

1.3 V. Xavier e A. Robbe-Grillet: a incorporação do labirinto como arquitetura narrativa

Discuto neste tópico as semelhanças do método narrativo de Xavier e Robbe-Grillet, nome de ponta da renovação da literatura francesa e representante da chamada *escola do olhar*. O enfoque será dado ao processo produtivo e à incorporação do mito no sentido de chamar “a atenção para o espaço romanesco como um labirinto de possibilidades.” (BRUNNEL, 2005, p. 578). Não é outra a disposição de *O Minotauro* de Xavier, cuja ênfase igualmente se concentra no processo produtivo, ou seja, no método de composição, principalmente na disposição dos elementos gráficos que remetem à arquitetura confusa de um labirinto. Ambos, como veremos, caminharam na contramão dos paradigmas tradicionais de se criar literatura. Robbe-Grillet criou narrativas literárias fortemente marcadas pela visualidade, e, nesse sentido, a descrição minuciosa desempenha um papel fundamental. Xavier seguiu nessa mesma direção, fazendo uso criativo das imagens de variada procedência, o que colabora para potencializar a descrição detalhista.

Capítulo 2. MINHA MÃE MORRENDO E O MENINO MENTIDO: UM ROMANCE-INVENÇÃO

Com este capítulo pretendo discorrer sobre o romance *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido*, o livro-invenção de Valêncio Xavier cuja configuração de texto e imagem revela com vigor a expressividade de sua composição transemiótica. O autor nos propõe um novo olhar ao conferir movimento aos quadros estáticos do livro, articulando a espacialização das formas, promovendo a simultaneidade e a justaposição crítica dos materiais de procedências várias. Por outro lado, a incorporação do movimento implica a penetração dos fluxos perturbadores do tempo. As dimensões espaciais e temporais são, portanto, fundamentais para fornecer um estofo existencial ao primeiro romance do autor de natureza memorialística. *Minha Mãe Morrendo e o*

Menino Mentido é dividido em três novelas *biográfico-imaginárias* (DIAS, 2002, p. 51) que seguem uma rarefeita linearidade cronológica: a primeira delas é *Minha Mãe Morrendo*, seguida de *Topologia da cidade por ele habitada* e *Menino Mentido*. Esta é certamente uma das tentativas mais bem sucedidas de reproduzir a linguagem cinematográfica em narrativas literárias. Meu objetivo é examinar a forma singular de como as imagens são integradas ao texto no sentido tanto de refletir o trabalho de rememoração (com suas lacunas, instabilidades, indeterminações) como de apreender a pregnância dos emblemas fantasmáticos do ressurgimento do passado.

2.1 Minha Mãe morrendo: bricolagem transemiótica

Pretendo demonstrar o que há de sugestivo na assimilação da linguagem fotográfica e cinematográfica em *Minha Mãe Morrendo*. A análise literária será orientada em torno da memória como estatuto fundador; da composição literária estruturada como bricolagem e do jogo lúdico de aproximações entre palavra e imagem, em torno da leitura paródica dos mitos da criação. No jogo quanto à forma, a leitura que empreendo visa mostrar como o autor busca reproduzir (ou sugerir graficamente) um arremedo de desenho animado na novela que serve de abertura ao desfile das experiências fundadoras do personagem central. Justifico dar um relevo especial à novela *Minha Mãe Morrendo* porque a sua narrativa é reveladora de uma densidade incomum nas demais obras de Xavier. Há algo de perturbador e sedutor em *Minha Mãe Morrendo* porque expressa a experiência inapelável da morte como motivo central.

2.2 Estratégias para a ação: ludismo e inversão paródica

Discuto neste tópico a inversão paródica e o procedimento de dessacralização dos temas nobres na novela de Xavier, que correspondem ao mesmo impulso transgressor de poetas e artistas cujas obras caminharam na mesma direção. Xavier subordina assuntos sérios e problemáticos ao tratamento paródico, uma das tendências principais da estética modernista. O eixo temático que orienta meu argumento é a leitura irônica do *Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli. Daí a correlação entre a sua narrativa e outros casos emblemáticos como *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto, *Venus Anadyomene*, de Arthur Rimbaud, e a pintura *Madona* de Edvard Munch.

2.3 Diálogos transtextuais: a contribuição de R. Pompéia, O. Andrade e A. Machado para a literatura visual:

O propósito é focar as correlações entre os livros-invenção de Xavier e as obras de autores canônicos da tradição brasileira sob a perspectiva, não apenas do cotejo e das influências, mas do contraponto entre a textura visual e o processo construtivo das obras, a saber: *O Ateneu* (1888) de Raul Pompéia; *O Primeiro Caderno do Alumno de Poesia* (1926) de Oswald de Andrade, e, finalmente, *Pathé Baby* (1927) de Antônio de Alcântara Machado, obra inovadora com a qual os livros-invenção de Xavier possuem maiores afinidades.

2.4 O fluxo temporal do cinema e sua interferência na narrativa de *Minha Mãe Morrendo*

Procuro fundamentar que o romance *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido* é uma narrativa literária que assimila criativamente o cinema naquilo que ele tem de mais próprio, específico e singular – o tempo. O efeito de animação resulta tanto da disposição gráfico-textual dos materiais de variado feitio e procedência, como da inversão paródica e da visão grotesca que mitigam o *pathos* da narrativa.

Capítulo 3: O ESTATUTO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA EM XAVIER: IMAGEM-MEMÓRIA

Este capítulo enfoca as questões relacionadas ao estatuto da fotografia do álbum de Xavier. Para cada fotografia corresponde uma sequência narrativa que nos aproxima de sua significação. É isto que eu desejo problematizar, ou seja, as dimensões da imagem fotográfica que são mais relevantes do que aquilo se oferece de imediato ao nosso olhar. Aqui, cabe um pequeno parêntese para justificar porque serão incluídos dados da biografia do autor: o fato é que própria narrativa autoriza essa inclusão porque mescla realidade e imaginação, reflexão e reminiscências, e nos permite avaliar o estofo existencial de *Minha Mãe Morrendo* como uma representação dos fluxos inapeláveis da temporalidade, dos movimentos e transmigrações no tempo, no espaço e na história. A maior parte das imagens fotográficas explica-se pelo estatuto de designação e atestação que serve de lastro para o discurso confessional. No entanto, existem outras dimensões

da fotografia igualmente relevantes na obra xavieriana que pretendo deslindar à luz das teorias dedicadas ao tema.

3.1 O estatuto fantasmático da imagem fotográfica: aura, fotografia e morte

Meu objetivo é discorrer sobre a relação entre fotografia, memória e morte a partir do contraponto que estabeleço entre o romance memorialista de Xavier e a obra *A câmara clara*, de Roland Barthes, cujo tema principal coincide com a experiência traumática da morte materna, motivo central da novela *Minha Mãe Morrendo*. Em Xavier, a narrativa por si mesma transmite o impacto da experiência da morte que ressoa no arranjo geral da obra. A rememoração dessa experiência, no entanto, é potencializada pela presença das fotografias que atuam como emblemas fantasmáticos do passado. A teoria da fotografia estabelecida por vários pensadores que se debruçaram sobre o tema contribuem para uma melhor compreensão da fotografia como imagem-memória.

3.2 O papel da fotografia (e do filme) como representação e documento histórico-visual: o caso Lampião

Neste tópico a discussão recai na fotografia (e no filme) como representação e documento histórico-visual. Na novela *Menino Mentido*, a espetacularização da vida e da morte de Lampião é o tema central da narrativa. As fotografias do cangaceiro e seu bando, integradas como elementos estruturantes da narrativa, são passíveis de decodificação, no sentido de se apreender o que está oculto nas representações. Uma rede de conexões significativas interliga fotografia, filme, pintura e dramaturgia em torno de um núcleo central, ou seja, a personalidade emblemática de Lampião, símbolo das forças e dos movimentos da história dos quais acabaria por fazer emergir o mito do cangaceiro heroico e do Sertão como espaço de inserção simbólica e existencial.

3.3 Cidade midiática: topografias da cultura visual

O propósito é avaliar a reconstrução simbólica da cidade de São Paulo na obra de Xavier na qual se entrelaçam aspectos existenciais e emocionais do personagem. No sentido proposto, é o espaço que acolhe as existências – individuais e coletivas – e o sentido

da temporalidade. A cidade, portanto, revela-se como um painel sensível de paisagens afetivas estreitamente vinculadas às experiências humanas. Em *Topologia da cidade por ele habitada*, a cidade é transfigurada como uma imensa rede midiática é representada pela combinação de texto e imagem, de acordo com a distinção que o autor dar a cada tipo de imagem, ou seja, o material publicitário é o meio de expressão das memórias imaginadas e sonhadas, já os registros materiais (e documentais) da memória, os mapas e fotografias, são os meios que conferem objetividade à narrativa.

Capítulo 4: *CRIMES À MODA ANTIGA: CONTOS-VERDADE*

Neste capítulo, pretendo apontar a essencial interpenetração dos temas recorrentes em Xavier – morte e sexo – no sentido de conferir um relevo especial a um fenômeno recorrente em suas narrativas, a existência de uma espécie de estética da perversão e da crueldade. Suas narrativas absorvem uma matriz *grandguignolesca*, mitigada pela articulação abertamente paródica e carnavalesca dos sentimentos e situações vividos pelo personagem-narrador. Por outro lado, trata-se de uma aposta literária que assume o humano como um ser ambíguo e paradoxal, capaz de atos cruéis e abjetos. As imagens colaboram para instalar a atmosfera mórbida e sombria dos relatos. Escolhi *Crimes à moda antiga: contos verdade* para encaminhar e problematizar este tema porque é o livro inteiramente dedicado ao conteúdo temático da crueldade. A obra resulta de exaustiva pesquisa do autor no Arquivo Oficial do Estado de São Paulo e na Biblioteca Pública de Curitiba, além da garimpagem nos jornais da época. Trata-se da versão ficcional de oito crimes violentos ocorridos no início do século passado, entre 1906 e 1930, que tiveram grande repercussão pública. A imprensa sensacionalista os explorou até a exaustão e alguns crimes foram adaptados para o cinema, por ser um gênero comum e popular na época.

4.1 A construção de um sujeito: o caso Febrônio

Neste tópico a discussão enfoca os crimes de Febrônio Índio do Brasil, suposto estuprador e *serial killer* que se notabilizou tanto pelos atos homicidas como pela criação do livro *Revelações do Príncipe do Fogo*, fruto de suas visões místicas. Seu

caso abriu importantes precedentes com respeito à criação de legislação específica ainda inexistente no país, ensejando o conflito de competências entre as áreas da medicina e do direito. O célebre assassino atraiu a atenção dos escritores e poetas modernistas, que apresentaram o seu caso ao poeta franco-suíço Blaise Cendrars que dedicou um artigo a Febrônio (a quem chamou de “negro iluminado”) no seu livro *La vie dangereuse*. Transformando-se em veio fértil e inesgotável para a elaboração dos mais diversificados enunciados, discursos e textos, Febrônio forneceu instigante matéria para a literatura e para o cinema, além de ter ensejado a produção de livros, artigos e teses.

4.2 Literatura & cinema, fato & ficção na formação de subjetividades

O propósito neste tópico é refletir sobre as tensões entre ficção e realidade na narrativa de *Crimes à moda antiga* porque esta é uma característica de Xavier, a apropriação de fatos reais e históricos como matéria ficcional. Para fundamentar o tema, serão trazidas à discussão algumas noções caras à teoria da narrativa, tais como a concepção de mimeses, estabelecida por José Guilherme Merquior e Jacques Rancière. A chamada suspensão da descrença é mencionada por João Luiz Vieira como pressuposto para o espectador aceitar o pacto proposto pelo filme de terror e permitir que o medo aflore. Segue na mesma direção o argumento de Gustavo Bernardo com respeito à narrativa literária. Partindo de um ângulo distinto de teorização, K. E. Schøllhammer realça a tendência de Xavier de rasurar os limites entre ficção e realidade, atribuindo a este método narrativo à maneira como a violência é assimilada na literatura brasileira. Mais uma vez, o “sujeito Febrônio”, construído no e pelos discursos que proliferaram em torno da polêmica personalidade servirão de temática para a compreensão de *Crimes à moda antiga* como um livro “muito mais alusivo e provocador, em relação às angústias do mundo contemporâneo, do que parece à primeira vista” como argumentou Ângela M. Dias.

4.3 O teatro da morte em Xavier: por uma estética da crueldade

A investigação da representação da crueldade em Xavier terá como ponto de partida as teses estabelecidas por Clement Rosset sobre o princípio da crueldade, e das reflexões de Julia Kristeva sobre o abjeto. O pensamento de ambos elege a morte como

tema privilegiado para as suas reflexões. Para Rosset, a tendência humana é pensar o real a partir de ideias exteriores a ele mesmo (Ideia, Espírito), entretanto, o caráter único e inescapável do chamado princípio da realidade contraria esse tipo de idealização e instala a contradição nas existências humanas. Nesse caso, a morte se impõe como uma das verdades inescapáveis do real. J. Kristeva postula que a morte é a abjeção suprema que, paradoxalmente, o homem trás inscrita no seu próprio corpo. Esse tema intrigante tem conexões com a abordagem de outros autores, como Jean-François Lyotard e Susan Sontag. O primeiro reflete sobre a chamada condição pós-humana, implicada na perda da vigência da concepção de humano como ideal concebido pelo Iluminismo. Lyotard contrapõe a noção de inumano para desestabilizar certezas sobre a suposta humanidade do homem como algo que não pode ser questionado. Sontag, por sua vez, questiona se a suposta natureza humana pode tornar os seres humanos solidários face ao sofrimento do outro.

1. O MEZ DA GRIPPE E OUTRAS HISTÓRIAS: A LITERATURA COMO INSTÂNCIA DE REFLEXÃO

A arte de narrar ocupa um lugar de relevância e dispõe de um estatuto singular, propício à reflexão, pois sensibiliza nosso olhar para o vislumbre da “interação entre o significado da obra e os variados domínios da realidade.”¹ Este desejo de continuar acreditando no poder transformador da palavra vai de encontro ao momento atual, em que a tradicional centralidade da literatura na vida cultural parece ter sido ultrapassada pelo padrão *tele-tecno-midiático*² e pela indústria de massa. No entanto, para a autora desta tese, a palavra literária ainda pode abalar determinados estados de realidade. Portanto, é próprio da obra de arte, nas várias etapas de produção e realização, investir as coisas de outros sentidos, descortinar novas e inusitadas correlações, desvelar, enfim, uma parcela da densidade do mundo. Podemos dizer, com Merleau-Ponty, que “a literatura é uma poesia das relações humanas e a arte de narrar consiste em captar um sentido jamais objetivado até então e torná-lo acessível a todos.”³

Se assim não fosse, alguns dos principais pensadores do século XX de distintas áreas do conhecimento – entre os quais sublinho os nomes de José Guilherme Merquior, Sigmund Freud, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricoeur, Roland Barthes, Jacques Derrida – não teriam transformado a literatura em instância privilegiada de reflexão para fundamentar inúmeras questões, trazendo, portanto, relevante contribuição para a fortuna crítica de romancistas e poetas. Os poetas e escritores mesmos também se debruçaram sobre as obras literárias do seu interesse com o propósito de problematizá-las e de melhor compreendê-las. A esse respeito, ver os casos exemplares de Walter Benjamin sobre o interesse de Charles Baudelaire pela obra de Edgar Allan Poe; e a troca fecunda de correspondência entre Mário de Andrade e Manoel Bandeira, para citar dois exemplos significativos da postura crítica dos autores sobre a própria obra e a de seus pares.

Outro aspecto a considerar é o veio fértil em que as obras literárias se transformaram, alimentando a indústria cinematográfica desde os primórdios do cinema clássico narrativo até os dias de hoje, afirmando que o diálogo entre as artes acabou resultando em expressivas recriações. Pela abrangência dos temas que põe em

¹ MERQUIOR, 1972, p.11.

² Termo firmado por J. Derrida. (Ver referências bibliográficas: DERRIDA, *Espectros de Marx*).

³ MERLEAU-PONTY, 2002, p. 9.

circulação, a literatura continua refletindo sobre questões que nos dizem respeito, principalmente no que se refere à formação dos juízos de valor e à constituição do imaginário e das subjetividades.

No caso de Valêncio Xavier, seus livros-invenção têm a força de dirigir o nosso olhar para a experiência que se constitui essencialmente como o nosso estado atual (doravante permanente), ou seja, o da imersão em uma cultura predominantemente visual. Além disso, a nossa atenção está sob o constante estímulo de algum tipo de *tecno-imagem*⁴ (produzida por diversos aparelhos e mídias: mídia digital, televisão, cinema, imprensa, outdoors, letreiros luminosos). Contudo, o papel que a imprensa adquiriu em *O Mez da Gripe e outras histórias* evidencia o modo de organização textual e gráfica que se fez presente em um momento crucial da trajetória de Xavier. Essa obra, publicada em 1998, parece ter sido um exercício estético-formal que preparou o autor para a criação do que eu considero a sua obra-prima, o romance *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido*, publicado em 2001.

Afinal, a apropriação do material jornalístico forneceu ao escritor os meios que forjaram o seu modo de escrever através, como argumentou Flora Süssekind, de uma “experiência literária na qual a exposição da estrutura material é elemento ativo de uma redefinição expressiva.”⁵ Trata-se de um método narrativo que visa contestar a forma-livro tradicional através da adoção de “percursos simultâneos de leitura e pela diversificação de focos narrativos e planos gráficos, que se reapresentam a cada página, permitindo desse modo a sequencialização desses vários fios sincrônicos de enredo.”⁶ Nesse sentido, a leitura tem a ganhar se o livro for lido como um jornal em que o olhar do leitor, em movimentos ziguezagueantes, transita entre manchetes, assuntos, notícias e imagens várias, como o próprio Xavier sugeriu:

Alguns tempos depois da publicação, reli *O Mez da Gripe* e vi que ele era pra ser lido como um jornal, em que a pessoa olha uma manchete, pula para a página de esportes, se detém na foto de uma atriz e já vai pra ver o crime do dia, e assim por diante. (...) Ultimamente tenho

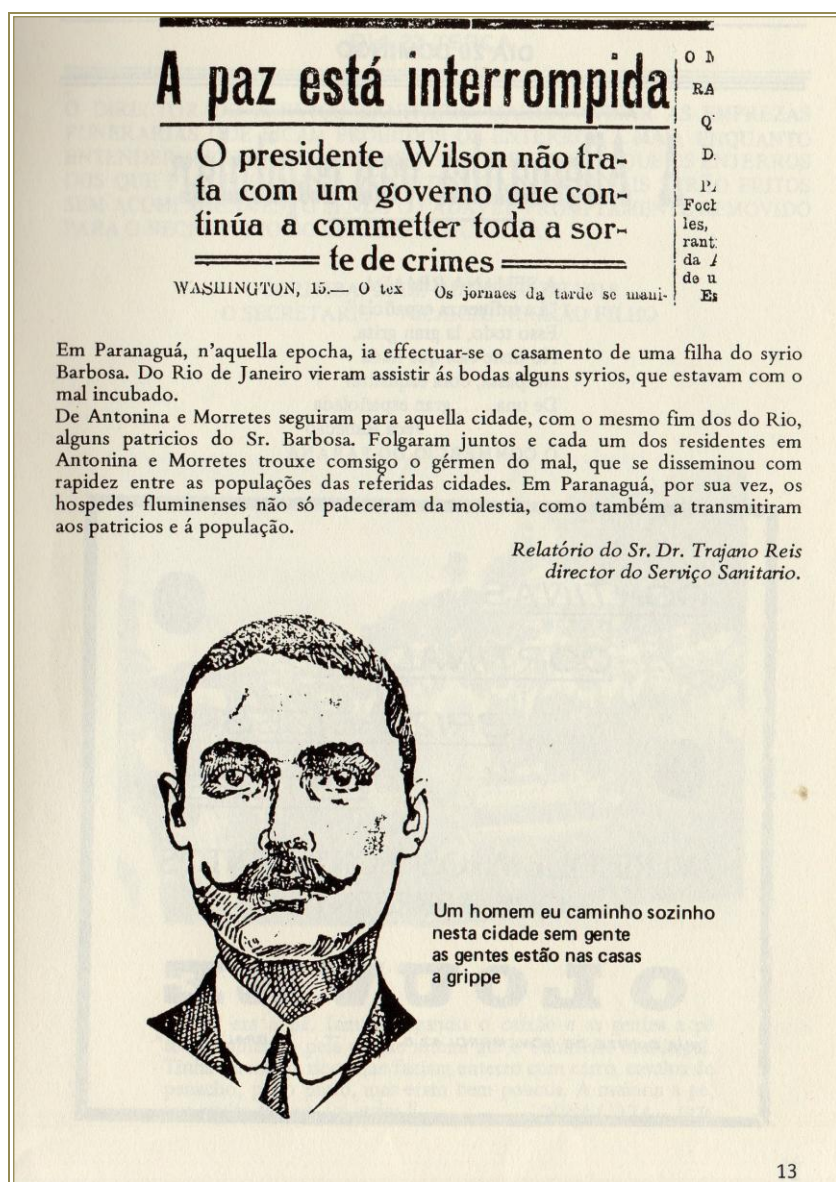
⁴ Eugênio Trivinho chama justamente de próteses maquínico-comunicacionais o que provoca e sustenta esse olhar tecnológico. Para ele, “o imaginário de massa é povoado por toda miríade de cenas provenientes desse olhar. No mundo atual, a socialização das pessoas é feita no contexto de uma cultura cujos vetores e valores se confundem com as projeções do olhar tecnológico.” (TRIVINHO, 2001, p.105). Este termo também está presente nas reflexões de Anne Cauquelin. Ver: *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

⁵ SUSSEKIND, 2004, p. 471.

⁶ SUSSEKIND, 2004, p. 576.

descoberto que em meus livros você pode ler cada página isoladamente, como se fosse um texto completo, e a montagem dessa leitura é feita na cabeça do leitor. (XAVIER. Entrevista a Joca Terron, p. 53).

Não existe uma ordem e uma hierarquia, todas as misturas são possíveis com a aproximação de elementos muitas vezes díspares e conflitantes. A construção da obra revela-se, pois, aleatória e arbitrária na aparência, mas estruturalmente coerente porque as narrativas resultam da justaposição crítica de materiais das mais variadas procedências, como se pode observar na página inicial de *O Mez da Grippe*:



Esta página exemplifica bem o método de composição da narrativa de *O Mez da Grippe* onde se entrecruzam e interagem matérias jornalísticas da época, relatórios oficiais, fotografias e imagens de variados feitios e procedências. Guardadas as devidas

proporções e as especificidades de cada obra, o processo construtivo da prosa experimental de *O Mez da Gripe* é semelhante ao de Oswald de Andrade em *Sefarim Ponte Grande*, um livro “híbrido, feito de pedaços ou amostras de vários livros possíveis, todos eles propondo e contestando uma certa modalidade de gênero narrativo” [como assinalou H. de Campos, para quem o romance oswaldiano se caracteriza] “pela descontinuidade em lugar da ligação, pela colagem e pela justaposição crítica dos materiais diversos.”⁷

A análise de Flora Süssekind focaliza justamente os aspectos estruturais de obras literárias que ela irá chamar de “não-livros”⁸, dentre os quais a ensaísta inclui a produção transemiótica de V. Xavier. Os criadores desses “não-livros” tentaram romper com as limitações do códice e do livro impresso, tradicionalmente estruturado em uma “organização materialmente linear, sequencial, e da distribuição em cadernos, folhas e páginas.”⁹ Esta questão já fora abordada anteriormente pela ensaísta em outros termos, quando ela se debruçou sobre a produção literária brasileira da década de 1990. Ao traçar um panorama geral da literatura brasileira desse período, Süssekind resolveu defini-la através das seguintes premissas: *crise de escala, tensão enunciativa e germinação entre econômico e cultural*.¹⁰

Partindo de um ângulo distinto de teorização, ao discorrer sobre as inovações na literatura surgidas no limiar do século XX, Tânia Pellegrini atribui ao novo conceito de tempo concebido pelo filósofo Henry Bergson¹¹ a razão das transformações radicais no tempo da narrativa literária. Vem a propósito sublinhar a importância da reflexão de Bergson sobre o movimento para o cinema, de acordo com as teses que Gilles Deleuze estabeleceu em torno de duas categorias distintas de imagem, a imagem-movimento e a imagem-tempo. A esse respeito, André Parente reconhece a importância da teoria de G.

⁷ CAMPOS, 1978, p.105.

⁸ O termo “não-livros” deve ser relativizado para não se cair em generalizações equivocadas. Mas cabe uma investigação criteriosa no sentido de averiguar se esta experiência pode ser associada ao livro de artista, como por exemplo as obras que foram estudadas por Johanna Drucker.

⁹ SUSSEKIND, 2004, p. 444.

¹⁰ A implicação entre as premissas dizia respeito, em primeiro lugar, à fragilização dos nexos simbólicos referentes à ideia tradicional de nação, visto que a globalização (e suas implicações) passou a ocupar o centro da vida econômico-social; a segunda dizia respeito às chamadas “instabilizações, expansões e compressões” que respondem pela dissolução das fronteiras entre os gêneros. A última premissa referia-se ao cruzamento transtextual de linguagens, procedimento estético-formal que revela a histórica antropofagia das literaturas dos países periféricos. Sobre esta tendência, a estética antropofágica na literatura é essencialmente *bricoleuse* porque se apropria de tudo, perpassa inúmeros textos através da leitura irônica de vários repertórios textuais e plásticos. SUSSEKIND, 2000, p. 8. (SUSSEKIND, Flora. Escalas & ventríloquos. *Folha de São Paulo (Caderno Mais)*, n. 441, 2000, jul., p. 6-11).

¹¹ As teses de Bergson sobre o movimento foram desenvolvidas no livro *A evolução criadora*.

Deleuze¹² sobre um cinema que rompe com o padrão do cinema narrativo hollywoodiano, afeito ao modelo clássico de representação.

Incorporado pelos escritores, o tempo bergsoniano abriu a possibilidade de ruptura com as limitações da estrutura da forma-livro tradicional que pressupõe uma “narrativa literária presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal.”¹³ Ora, o tempo também se impõe ao texto literário, como assevera a ensaísta, convocando o pensamento de Benedito Nunes sobre a questão da temporalidade como condição da narrativa:

Se a matéria dos fatos, a ação, é vista como movimento, todas as formas narrativas – seja as propriamente literárias, como o romance e o conto, a lenda ou o mito, seja as formas visuais, como o cinema e a televisão – estão direta ou indiretamente articuladas em sequências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas. (PELLEGRINI, 2004, p.17-18).

O tempo bergsoniano – ao contrário do tempo que pode ser mensurado objetivamente – é traduzido como um constante fluir das experiências vividas ao longo da existência humana. Nesse sentido, as situações e experiências se espriam tanto diacrônica como sincronicamente em movimentos alternantes porque trazemos nos labirintos da nossa consciência todos os eventos do passado e do presente, embaralhados, interpenetrados, confundidos. Assim, o fenômeno da memória se dá através de constantes deslocamentos e oscilações. Daí deriva o surgimento do *stream of consciousness* (fluxo de consciência), como sublinha Pellegrini, técnica desenvolvida por alguns notáveis escritores desse período, como James Joyce, Virginia Woolf e, na literatura brasileira, temos o caso exemplar de Clarice Lispector. Não é a toa que a densidade existencial das obras de tais autores as predispõe à análise filosófica porque o tempo da mente e o fenômeno da memória se transformaram nas dimensões fundamentais da arte de narrar.

A par dessas considerações sobre um novo conceito de livro, criado por quem apostou nas experiências da forma, o que mobiliza a nossa análise das obras de V. Xavier é a matéria que subjaz à forma e que responde pela descoberta do valor existencial da literatura, algo que não se evidencia à primeira vista. Como sabemos, os

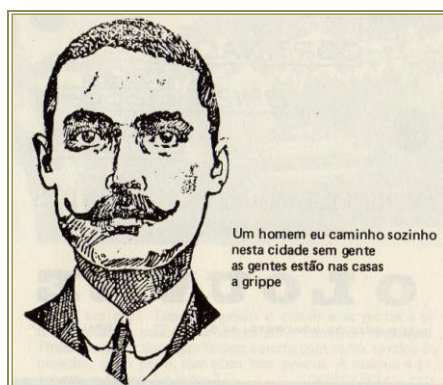
¹² Nomes como “O. Welles, A. Resnais, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Tarkovsky e tantos outros criaram um cinema da fabulação e da potência do falso que torna as ações e identidades indeterminadas, e suas verdades indiscerníveis.” (PARENTE, 1993, p.21).

¹³ PELLEGRINI, 2003, p. 23.

livros-invenção de Xavier são afeitos à arte-jogo. Os aspectos formais parecem ganhar um relevo especial quando nos defrontamos com as artimanhas da configuração de imagem & texto. A literatura assim concebida filia-se aos procedimentos que rompem com os padrões narrativos canônicos porque as obras são caracterizadas pelo não acabamento e pelas virtualidades de sentido. Daí o abalo que provoca a obra experimental porque esta parece ter sido penetrada por tudo aquilo que é estranho à literatura. No entanto, lendo os livros-invenção de V. Xavier, lá encontramos textos estruturados por um conjunto de componentes essenciais da narrativa literária: tempo, espaço, enredo, personagens, voz e foco narrativos, além de modalidades discursivas como a descrição e a digressão. Isto significa dizer que, apesar da experiência de ruptura com o padrão narrativo tradicional, a criação literária não pode prescindir desses elementos estruturais.

Porém, *O Mez da Grippe* convoca um olhar mais atento para a matéria de que trata à sua forma, isto é, os temas recorrentes das narrativas xavierianas – morte e sexo – que põem em ação um narrador que estabelece uma estreita interlocução com a morte. Sobre este tema, a ameaça da morte é vivida coletivamente pela população de Curitiba, cidade sitiada pela epidemia de gripe espanhola.

Para o tema do sexo, há o narrador-personagem, um tipo de abusador sexual (que chamarei de o homem-que-sai-à-cata-de-sexo) que, na sua urgência de orgia e de gozo, perambula pela cidade devastada à espreita de uma oportunidade de satisfazer seu desejo. Seu relato em forma de poema livre oscila entre as manchetes sobre a Primeira Guerra Mundial, entre outras notícias de jornal, relatórios oficiais, anúncios da época e figuras várias. A imagem associada a esse personagem é a mesma que aparece no início da narrativa, ligeiramente modificada pela ausência de alguns elementos do desenho original criado pelo artista plástico Rones Dumke.



Para Antônio Manoel da Silva, o poema (que perpassa toda a narrativa) “constitui o único texto comprovadamente autoral, ou melhor, é o único discurso não colado de outras instâncias.”¹⁴

No jardim do Hospício tinha umas pereiras, brancos os pés, pintados de cal. Não adiantava, lugar úmido, sempre cheio de lesmas. O louco comia pêra com lesma, ficava horas mastigando fruta e bicho, olhando, olhando com aqueles olhos. . .

(29)



Curitiba. — Hospício N. S. da Luz.

COMO MEDIDA PREVENTIVA ESTÃO SUSPENSAS AS VISITAS AOS DOENTES INTERNADOS NO HOSPICIO NOSSA SENHORA DA LUZ. TODA E QUALQUER INFORMAÇÃO AO RESPEITO DOS MESMOS DEVERÁ SER DADA PELA EXMA. SRA. IRMÃ SUPERIORA E PELOS MEDICOS DO ESTABELECIMENTO NAS HORAS HABITUAES DE VISITA.

CURITIBA, 29 DE OUTUBRO DE 1.918
O DIRECTOR
DR. LEMOS

No monte de venus
parca loura penugem
— como pelo de pecego —
margeando os lábios rubros do amor
— fenda
virgem para mim
advinhada por mim

“Muita gente ficou com o juízo abalado. Por causa da febre forte dias e dias. Mesmo muito tempo depois da gripe encontrava-se gente que nunca mais recuperou a razão, pro resto da vida.”
DONA LÚCIA — 1976

32

A segunda personagem, D. Lúcia, figura como uma testemunha que viveu em Curitiba durante o período da gripe. O relato da personagem oscila entre as notícias e anúncios dos jornais da época, o *Diário da Tarde* e o *Commercio do Paraná*.¹⁵

¹⁴ SILVA, 2006, p.154.

¹⁵ A respeito da omissão dos jornais de Curitiba sobre a gravidade da epidemia de gripe espanhola, Patrícia Thomaz fez uma análise minuciosa sobre a censura nos jornais. V. Xavier se apropriou das matérias que foram submetidas à censura prévia. Para ela: “A censura aparece no livro estrategicamente ainda no início, após a divulgação do relatório da autoridade sanitária sobre e vinda da doença à região e

Vejamos algumas páginas que exemplificam o modo de intervenção dos principais personagens da novela



Praça General Osório — Curitiba-Paraná-Br

PRECISA-SE
De uma mulher para viver com um bom homem solteiro.
Rua Saldanha Marinho n.º 168 (das 5 as 6 horas da tarde)

CP

Famílias
Procureis comprar
Naphtalina Creol, em
escamas, pois é a melhor
para a desinfecção no in-
terior das casas, queiman-
do-se uma pequena porção
sobre brezas.
Com este methodo pra-
tico e economico, evita-s
facilmente a propagação
de qualquer epidemia.



“É, folhas de eucalipto. Para queimar dentro de casa.
Remédios não havia. Muito repouso, ficar deitado curtindo a
febre alta, o cansaço, a dor por dentro.” *DONA LÚCIA – 1976*

29

A personagem intervém na narrativa através de curtos depoimentos sobre o cotidiano da cidade afetada pela epidemia. Estas breves, mas esclarecedoras interferências (sempre referenciadas pelo nome próprio e ano do depoimento) acabam cruzando com a fala erótica do homem-que-sai-à-cata-de-sexo, como no trecho acima.

À medida que a narrativa avança, D. Lúcia irá mencionar certa mulher louca que perdeu o juízo e às vezes é vista perambulando pelas ruas da cidade, com um vidrinho

ao decreto do secretário municipal proibindo enterros a mão e o acompanhamento de familiares ao sepultamento dos que morreram de doenças transmissíveis.” (THOMAZ, 2009, p. 126). *Censura e cobertura jornalística*. In: *Experimentalismo e Multimídia: O Mez da Grippe*. SILVA, Antônio Manoel dos Santos). São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

de veneno nas mãos. É inevitável para o leitor, atento aos movimentos do texto, não associar a referida mulher àquela que foi vítima do abusador sexual:

DIA 30 SÁBADO

O KAISER ESTÁ COM HESPANHOLA

De amanhã em diante será restabelecido o tráfego dos bonds os quais circularão de acordo com o antigo horário. DT



Mas sempre terei diante de mim
a visão de eu abrindo a porta
a casa vazia, seu corpo de loura plumagem
Sem me voltar, sem voltar
diante de mim a cidade vazia, silenciosa
nestes dias da gripe
ninguém me viu nem me verá

“Ela, a mulher, nunca mais ficou com o juízo perfeito. Passava uns tempos boa, teve até um filho, criança linda. De repente, dava assim como uma tristeza nela, saía a andar sozinha pelas ruas, sempre com um vidrinho de veneno nas mãos. Nunca largava do veneno, mesmo quando estava normal, alegre com o marido e o filho. . .”

DONA LÚCIA – 1976

66

A configuração de texto e imagem em *O Mez da Gripe* revela um duplo movimento. Por um lado, confronta as consequências da epidemia na vida das personagens centrais da trama (e na população de uma maneira geral); por outro, mostra o entrelaçamento das três dimensões que a narrativa abarca: a tematização da memória (nesse caso, socialmente compartilhada), o registro de fatos históricos (a Primeira Guerra Mundial, a epidemia) e a cidade dramatizada como espaço de inserção

existencial. Nesse sentido, entende-se que o estilo literário de Xavier tenha sido vinculado ao chamado “realismo autocrítico.”¹⁶ Trata-se de um realismo matizado, mitigado, que não deriva da “busca do distanciamento crítico propriamente reconhecido como realista [nem] privilegia e visão em profundidade e a vocação integradora.”¹⁷

De fato, esta dificilmente seria a perspectiva adotada por um narrador em primeira pessoa que não dispõe do mencionado distanciamento para organizar objetivamente as cenas, ou seja, para relatar as situações e sentimentos vividos pelos personagens de uma forma totalizante. Isto deriva também do fato de o narrador-personagem se colocar dentro da cena; portanto, a regência narrativa foge de seu controle, principalmente por se tratar de uma narrativa fragmentada e permeada por inúmeras vozes (abordarei a questão da ficção polifônica mais adiante).

Sobre o estilo realista, vários teóricos assumem posições distintas sem que se tenha chegado a algum consenso. Para Tzvetan Todorov, por exemplo, “um problema que sempre preocupou os teóricos da literatura é o das relações entre a realidade literária e a realidade à qual a literatura se refere.”¹⁸ Quando submetia sua crítica literária à estrita orientação estruturalista, Roland Barthes chegou a asseverar que “com relação aos próprios objetos, a literatura é fundamentalmente, constitutivamente, irrealista, a literatura é o próprio irreal.”¹⁹

Ian Watt lança outras luzes sobre o realismo literário, com argumentos menos polarizados. Embora reconheça que a banalização do realismo passou a designar um tipo de romance que “privilegia motivos econômicos ou carnavais,”²⁰ na linha de influência dos determinismos naturalistas, Watt orienta a discussão para outros vetores do realismo, estilo que se confunde com a própria ascensão do romance moderno (da forma como fora concebido em meados do século XVIII):

Entretanto esse emprego do termo realismo tem o grave defeito de esconder o que provavelmente é a característica mais original do gênero

¹⁶ DIAS, 2002, p. 50.

¹⁷ DIAS, 2004, p. 17.

¹⁸ TODOROV, 2003, p. 20.

¹⁹ BARTHES, 1970, p. 78.

²⁰ A respeito do realismo, Watt deslinda o conceito à luz de sua origem no pensamento filosófico. Para os escolásticos medievais, “as verdadeiras realidades são os universais, classes e abstrações, e não os objetos particulares, concretos, de percepção sensorial.” Esta visão vai de encontro à ideia do moderno realismo que, a partir do pensamento de Descartes e Locke, “parte do princípio de que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos.” Watt discorre, ainda, sobre a importância do *Discurso sobre o método* e as *Meditações* de Descartes que preconizavam “a firme determinação de não aceitar nada passivamente”. Para Watt, “o romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora.” (WATT, 1990, p. 14-15).

romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais “feio” não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 1990, p.13).

O argumento de J. G. Merquior tem pontos de convergência com a reflexão de I. Watt, na ênfase de que os traços essenciais do realismo estariam menos relacionados a um suposto estilo do que a uma orientação geral assumida pelos escritores:

A orientação para o realismo de que falamos e que caracteriza a evolução mais profunda da arte contemporânea, não se prende nem a um objetivo documental nem a determinada técnica literária. Seus dois traços essenciais seriam: 1) a tentativa de exprimir a realidade da experiência cotidiana, não necessariamente de maneira sociológica, documental, mas, ao contrário, frequentemente, de forma visionária, fantástica, alusiva e simbólica; e 2) a tentativa de apreender, ao lado dessa realidade do cotidiano, as condições concretas em que se dá, na atualidade, a experiência estética. (MERQUIOR, 1981, p. 85).

As marcas definidoras apontadas por Merquior encontram algum abrigo em *O Mez da Grippe*, com relação tanto à encenação da experiência como aos aspectos estético-formais. Nesse sentido, toda a inusitada acumulação e movimentação de textos e imagens mutuamente alusivos gira, como venho tentando mostrar, em torno dos obsedantes temas da morte e do sexo.

Por outro lado, a narrativa híbrida de *O Mez da Grippe* nos franqueia uma entrada para a problematização do padrão midiático que afetou a existência de todos. Nossa apreensão e leitura de mundo doravante passaram a ser intermediadas pelas diversas interfaces midiáticas: primeiro pela imprensa, pela imagem fotográfica ²¹, depois pela instituição do cinema e da televisão e, mais recentemente, pelas mídias digitais.

A mencionada interferência das matérias de imprensa e dos anúncios, que dão aos livros de Xavier um ar antiquado dos velhos álbuns de recortes e almanaques antigos, inclui *O Mez da Grippe* no rol da ficção polifônica. Vejamos um trecho exemplar da tensão entre as distintas vozes que repercutem e se manifestam na narrativa.

²¹ A fotografia merece um realce especial em face da importância que a matriz das imagens técnicas assume nas narrativas de Xavier. Vem a propósito trazer a estética da fotografia proposta por François Soulages, teórico que reflete sobre a fotografia trazendo novos aportes teóricos, além de oferecer uma nova e instigante ontologia da imagem fotográfica. Ver: *Estética da fotografia; perda e permanência*. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

A página seguinte apresenta discursos proferidos por três vozes distintas, além da enunciação que está presente na fotografia do cartão postal. O primeiro texto é a voz da imprensa, do jornal conservador *Commercio do Paraná*, que permanece negando a existência da epidemia, apesar das evidências e do aumento de mortes na cidade.

NÓS E A “INFLUENZA”

A nossa edição de hontem saiu muito aquem da expectativa, devido a uma interrupção inesperada do trabalho em consequencia de terem adoecido operários da secção de composição, obrigando-nos assim ao sacrificio de materia redactorial cuja inserção foi absolutamente impossivel.

Esse facto suscitou hontem em certas rodas, commentarios ironicos em torno da nossa attitude em relação á epidemia da “grippe espanhola”, dizendo-se abertamente que a molestia invadira a nossa tenda para obrigar-nos á uma formal retratação.

Não obstante, continuamos firmes em nossa attitude pela razão de não ter sido de “gripe espanhola” verificado ainda um só caso n’esta capital, tratando-se de simples grippe, aliás commum na estação que atravessamos, os casos de doença existentes.

COMMERCIO DO PARANÁ



“Fiquei, sim. Mas em mim deu fraca, fiquei dias caída na cama ardendo em febre, prostrada sem vontade, como num outro mundo.”

DONA LÚCIA – 1976

DIA 26 SÁBADO

DECRETO

O SR. DR. PRESIDENTE DO ESTADO DECRETA QUE SEJA CONSIDERADO DE FERIA O DIA DE HOJE, 26 DE OUTUBRO DE 1.918, NAS REPARTIÇÕES ESTADOAES EM COMMEMORAÇÃO AO 1.º ANNIVERSARIO DA ENTRADA DO BRASIL NA GUERRA ACTUAL.

24

A segunda voz é da personagem D. Lúcia, cujas falas sempre desmentem as notícias dos jornais; o terceiro texto provém da voz da autoridade que se impõe através de um comunicado oficial. Quanto à fotografia, vemos que é um cartão-postal cuja imagem é identificada como o Hospital de Caridade de Curitiba (consta ainda uma breve dedicatória com os dizeres: “Lembrança de Curityba, Lydia”). Esta dupla

identificação é suficiente para que nós leitores sejamos “participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém,”²² caso contrário, a sua significação continuaria enigmática para nós. Observamos que nas narrativas xavierianas as imagens fotográficas são utilizadas como verdadeiras superfícies textuais, cujos sentidos só podem ser apreendidos em função da narrativa que as acompanha.

O embate de vozes conflitantes que partem tanto dos lugares do poder instituído (das autoridades e da imprensa) como de vozes anônimas, desprovidas dessa legitimação, remete à polifonia estudada por Mikhail Bakhtin. Para o teórico russo, o diálogo é essencialmente um modo de relação inter-humano. Não é outra a posição de Michel Foucault quando assinala “que todas as ações que têm um contrário (olhar-ser olhado, na presença; falar-ser falado, na linguagem; crer-ser acreditado, na narrativa) são condutas que se desdobram num horizonte social.”²³

A palavra e a imagem, o que são afinal? São signos criados por um grupo social organizado através dos quais, salienta Bakhtin, “a consciência adquire forma e existência. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada.”²⁴ O fenômeno social de interação verbal, realizado através da enunciação ou das enunciações, constitui a realidade fundamental da língua e da comunicação humanas. Nela, são considerados o locutor e o interlocutor. O ato expressivo estabelecido entre ambos comporta, para Bakhtin, “duas facetas: o conteúdo (interior) e sua objetivação exterior para outrem (ou também para si mesmo).”²⁵

A teoria da expressão baseia-se na existência de um dualismo entre o que é interior e o que é exterior. Entretanto, a teoria do subjetivismo individualista, pelo fato de ter sido desenvolvida sobre uma base idealista e espiritualista, pressupõe que “tudo que é essencial é interior, o que é exterior só se torna essencial a título de receptáculo do

²² DUBOIS, 1993, p.52.

²³ Embora Foucault estivesse se referindo a outra forma expressiva que não a literatura, sua observação vai ao encontro da concepção de diálogo de Bakhtin. A mencionada citação tem o seguinte desdobramento: “Foi preciso toda uma evolução para que o diálogo se tornasse um modo de relação inter-humano; só tornou-se possível pela passagem de uma sociedade imóvel em sua hierarquia do momento, que só autoriza a palavra de ordem, a uma sociedade na qual a igualdade de relações permite e garante a troca virtual, a fidelidade ao passado, o engajamento do futuro, a reciprocidade ou o conflito dos pontos de vista. No horizonte das relações socialmente compartilhadas foi construído um universo simbólico, o conjunto de palavras, dos signos, dos ritos, enfim, de tudo que é alusivo e referencial ao mundo humano.” (FOUCAULT, 1975, p. 31).

²⁴ BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1981, p.35.

²⁵ Ibidem, p.111.

conteúdo interior, de meio de expressão do espírito.”²⁶ Bakhtin rompe com este princípio de distinção entre o conteúdo interior e a expressão exterior, ao formular que “não é a atividade mental que organiza a expressão, mas, ao contrário, *é a expressão que organiza a atividade mental*, que a modela e determina sua orientação.”²⁷ (grifos do autor). Trata-se aí de uma proposição fundamental, cujas implicações teóricas foram fundamentais para a teoria da linguagem e, conseqüentemente, para a teoria literária.

A partir dessa nova base epistemológica, a atividade mental não existe sem expressão semiótica. A palavra é signo, ela materializa-se como signo, compartilhado socialmente e a “enunciação concreta é inteiramente determinada pelas relações sociais.”²⁸ Subordinada a essas formulações, para Bakhtin, o romance caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. (BAKHTIN, 1993, p. 74).

Trazer o pensamento de Bakhtin nos ajuda a compreender melhor quem fala na narrativa literária e a quem devemos atribuir a autoridade das vozes que se confrontam. No mundo ficcional criado por Xavier cabem, inclusive, informações contraditórias que partem de uma mesma voz. É o que acontece nas páginas finais de *O Mez da Grippe*: quando os relatos confusos e ambíguos de D. Lúcia sobre o destino da loura confundem o espírito do leitor, curioso para saber o que aconteceu afinal à vítima do homem-que-sai-à-cata-de-sexo (que não deixa de figurar como mais uma personagem da trama):

“Moça bonita, solteira. Morreu na gripe. Não resistiu a febre forte. Muito branca, alta, cabelo loiro bem comprido. Morreu na gripe.”

DONA LÚCIA – 1976

²⁶ Ibidem. p.111.

²⁷ Ibidem. p.112.

²⁸ Ibidem. p.113.

“Não, ela morreu na gripe. O marido se salvou, mas ela morreu. Vi o corpo, bonita, muito branca, cabelo branco de tão loiro, mortalha branca.”

DONA LÚCIA – 1976



Missa

Germano Heisler e filhos penhoradamente agradecem a todas as pessoas que acompanharam os restos mortais até à sua última morada de sua pranteada e inesquecível esposa e mãe

CLARA MARGARETH HEISLER

Aproveitando a oportunidade convidam seus parentes e pessoas de sua amizade para assistirem a missa eu mandam celebrar sexta-feira a hora 8, na igreja da Ordem. Por este acto de religião e caridade confessam-se agradecidos.

“Não, na época ela não era casada. Moça bonita, solteira. Muito branca, loira. Casou, teve filhos, mas nunca mais ficou certa da cabeça. Tinha períodos de lucidez, casou depois da gripe, teve filhos, mas nunca mais ficou certa da cabeça.”

DONA LÚCIA – 1976

Como sempre ocorre nas narrativas híbridas de V. Xavier, um crime brutal é relatado. No final da novela, o assassinato é publicado pelos jornais *Jornal do Commercio* e o *Diário da Tarde* que o informam no típico jargão sensacionalista e exagerado da imprensa marrom, com ênfase para os detalhes escabrosos:

DIA 2 SEGUNDA

Scena Macabra
No Hospicio de Alie-
nados um louco
mata quatro pes-
soas

Desenrolou-se hontem no Hospicio N. S. da Luz uma scena terrificante que teve como protagonista um infeliz demente ali recluso.

Manoel de Campos, de 22 annos de idade, fora recolhido áquelle estabelecimento ha muito tempo, mas desde 5 annos que não tivera accessos de loucura, vivendo por isso solto pelas alamedas dos jardins do Hospicio.

Andava por ali abobado, sem que alguém pudesse um dia augurar a scena horrivel que elle foi causador hontem.

Seria 6 1/2 horas da manhã, que tivera gripe e se achava exaltado pela febre, tomado de furioso accesso, ao encontrar um dos reclusos que era aleijado e usava molletas, de uma destas se apoderou vibrando-lhe forte pancada no craneo.

Caido exanime o primeiro, o louco avançou sobre outra victima.

Era esta o cosinheiro do estabelecimento, que procurou defender-se com o braço.

Baldado foi seu esforço, pois qque recebendo pancada violenta, caiu também sem vida.

Numa ancia de matar, olhos injectados de sangue, a faiscarem, o louco, sempre com a tragica molleta já rubra e cheia de massa encephalica de suas victimas saiu em busca de outros.

Em quantos que encontrava, o louco desferia pancadas.

E naquella aranzel, naquella confusão que se estabeleceu, irmãs de caridade fugiam, velhos e mendigos ali reclusos se ocultavam-se, até que após uma luta perigosa, o infeliz demente foi subjugado pelos empregados Pandellis Rethis e Paulo Kopff, que o puzeram em camisa de força, recolhendo o a uma cella.

Entretanto, no solo, em meio de uma profusão de sangue, jaziam cadaveres quatro pessoas. . .

DIÁRIO DA TARDE

O contexto histórico de *O Mez da Gripe* é o final da década de 1910, período marcado pelo ar violento dos tempos, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. A atmosfera desalentada do início do século XX parece penetrar na narrativa. É nesse período em que irão se concentrar e explodir os totalitarismos e atrocidades que marcaram o século XX, eventos traumáticos que, no final das contas, deixaram evidente

o fim das ilusões – ou das utopias – de que o progresso técnico e científico beneficiariam a humanidade.

DIA 3 TERÇA

Uma tragedia no Hospício

Uma proeza macabra da “Hespanhola,,

Domingo foi nossa população cruelmente abalada com a notícia de que no Hospital de N. S. da Luz occorrera uma tectrita scena de sangue, da qual era protagonista um dos infelizes reclusos daquelle estabelecimento. No desejo de bem informar os nossos leitores, como o fazem todos os jornais verdadeiramente modernos, destacámos hontem um dos nossos companheiros para ir até aquelle estabelecimento, a fim de colher impressões sobre a horrorosa tragedia e ao mesmo tempo syndicar das circunstancias do caso, a ver se haveria razão em acreditar-se que o descalabro se dera por qualquer imprudencia, ou por relaxamento em tomar as necessarias precauções com os infelizes que habitam aquella casa sinistra.

Chegados que fomos á mansão dos irresponsaveis, já nos chamou a attenção o cantar monotono de um doido, que naquella coisa entoada á guisa de canção está a mostrar o quanto a inconsciencia torna os irresponsaveis como que felizes imersos na noite negra da inconsciencia.

Pelo que ouvimos, podemos mais ou menos reconstruir a scena horrivel da seguinte forma:

O CRIMINOSO E SEUS ANTECEDENTES.

Chama-se Manoel de Campos o autor da horrorosa scena de sangue; conta cerca de 32 annos de idade. Foi recolhido ao asylo ha cerca de 5 annos, em 1913.

Apalermado, jamais teve elle occasião de manifestar indicios de loucura furiosa e quem o visitasse era até capaz de jurar que o desgraçado estava ali recolhido por excesso de zelo. Como todo o louco tem a sua mania, uns a mania de perseguição, outros a de grandezas, Manoel de Campos quando era interrogado por alguém relativamente á sua identidade, respondia que era “governador” do Estado, sendo portanto um delirio mais democratico, pois que o infeliz não se suppunha um rei ou imperador, nem mesmo um simples presidente da republica: contentava-se com ser Governador do Estado. . .

Ultimamente, com a invasão da peste hespanhola em nosso Estado, a enfermidade fez a sua entrada tambem no Hospicio, sendo Manoel de Campos uma de suas victimas. Teve elle febre alta e todos os demais symptomas da terrivel enfermidade. Tratado, porém, com todo o carinho pelas religiosas daquelle estabelecimento, achava-se elle ultimamente em convalescença e sempre apalermado, ninguém suppunha que elle viesse a ter um accesso de loucura furiosa.

A SCENA DE SANGUE

Pela manhã a ronda foi fazer uma visita aos diversos departamentos da instituição, nada encontrando de anormal que chamasse a sua attenção. Então as irmãs preparavam-se para ir celebrar o sacrificio da missa, talvez tendo no co-

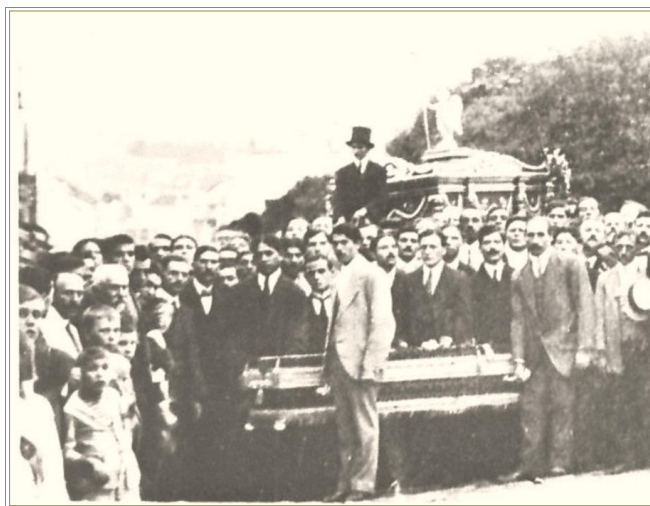
73

A provinciana cidade de Curitiba do início do século XX, com a sua atmosfera abafada e opressiva, as notícias da guerra, o surto da moléstia, os emblemas e alegorias da morte dispersos na narrativa, todo esse material polissêmico e polifônico foi organizado de modo a desvelar nessa breve história macabra “uma Curitiba sob o domínio completo de Eros e Tânatos,”²⁹ como realçou Boris Schnaiderman.

²⁹SCHNAIDERMAN, 1992, p. 104.

1.1 Lendo imagens: Vanitas e Alegorias da Morte

A representação da morte em *O Mez da Grippe* assume as mais diversificadas formas. No entanto, elas se oferecem ao nosso olhar de forma velada: é preciso desvelá-las para compreender a sua relação com a narrativa e com a própria obra. É o que será feito no desdobramento desse capítulo; a primeira imagem a ser lida é a fotografia que dá início à novela. Essa foto enseja uma discussão sobre as marcas da temporalidade que constitui toda imagem fotográfica, com alusões à sua natureza fantasmática e às tensões entre vida e morte, memória e esquecimento. A segunda imagem é o desenho criado por Rones Dumke que propicia o exame de relação com as *vanitas*, em torno da pedagogia moral desse gênero singular de natureza morta. As *vanitas* apelam para o entendimento humano de que as coisas terrenas nada valem em face da transitoriedade da vida. Antes do ato de leitura e interpretação das imagens, convém sublinhar o cuidado que o autor confere a cada elemento do arranjo para que a obra expresse o estreito vínculo que as imagens mantêm, tanto entre si como entre os demais signos do discurso. Vejamos a primeira imagem:



O que vemos nesta imagem? Um grupo de homens reunidos, esperando o momento de um sepultamento, talvez de alguma suposta vítima da gripe espanhola de Curitiba. No centro do quadro, vemos um homem cuja figura se destaca, segurando a alça do caixão. Talvez a fotografia nada tenha a ver com a epidemia, embora mostre alguns indícios de que foi feita nesse período, aproximadamente na segunda década do

século passado (o modelo dos ternos, do corte dos cabelos, o fato da maioria das pessoas ser do sexo masculino; na verdade, parece não haver mulher alguma na cena). Aparentemente todos os olhares dirigem-se para nós, espectadores e destinatários potenciais da imagem. O que importa é que lá, subjacente à superfície aparente da fotografia, inserida na perturbadora ambivalência da imagem, inscreve-se a marca inapelável do *memento mori*,³⁰ o valor temporal constitutivo de toda imagem fotográfica.

No sentido aqui proposto, a fotografia pode ser vista como um signo expressivo da transitoriedade da vida humana (e dos entes de maneira geral). Nas obras de Xavier, o papel desempenhado pelas fotos caminha nessa direção: elas servem de meios documentais de atestação de uma realidade dada (inclusive histórica) e, simultaneamente, figuram como peças fantasmagóricas do passado. São, enfim, um dos lastros de sustentação da obra literária que enseja a problematização da morte e de sua representação. Assim, a interlocução que o narrador de *O Mez da Grippe* estabelece com a morte toca a sensibilidade do leitor e/ou espectador das imagens presentes nos livros porque, evidentemente, a morte concerne a todos nós.

A inapelável condição da vida humana encontra na imagem fotográfica um meio privilegiado de inscrição. Como argumentou R. Barthes, foi preciso que a morte afinal encontrasse abrigo em algum lugar: isso aconteceu justamente na fotografia, a imagem que de forma paradoxal “produz a morte ao querer conservar a vida.”³¹ O pensamento de Françoise Dastur, parte de outra fonte de teorização, porém coincide em alguns pontos com a afirmação de Barthes: para Dastur, não existe cultura que não assegure “um certo domínio do escoamento irreversível do tempo, o que implica um sem-número de técnicas destinadas a, progressivamente, amenizar a ausência.”³²

Prosseguindo nessa linha de pensamento, em 1931, W. Benjamin havia antecipado as implicações entre fotografia, morte e memória, além das tensões entre passado e futuro. O *insight* genial de Benjamin aguça o nosso olhar de observadores e colecionadores de fotografias (que afinal todos nós somos) para a percepção do “lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito

³⁰ Susan Sontag (dentre vários teóricos da fotografia, tais como W. Benjamin, V. Flusser, R. Barthes e P. Dubois) são unânimes em afirmar o valor temporal da imagem fotográfica e a sua relação com a morte. (SONTAG, 1999, p.15).

³¹ BARTHES, 1985, p.136.

³² DASTUR, 2002, p. 17.

extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.”³³ A fotografia como imagem-memória ajusta-se bem a esse papel. Dessa impressão luminosa é sempre realçada uma presença íntima de algo e dos seres, das coisas e lugares, daí a sua transformação em objetos de culto, verdadeiros relicários. Benjamin refere-se particularmente ao rosto humano, tema das antigas fotos, como o “refúgio derradeiro do valor de culto que foi o culto da saudade, consagrada aos parentes ausentes ou mortos.”³⁴

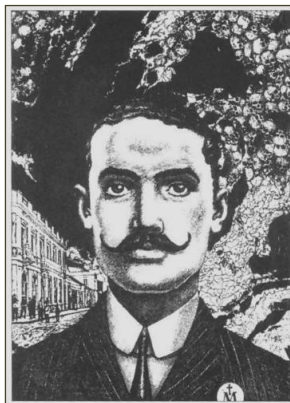
Para ampliar a análise do tema, a antropologia do visual de G. Didi-Huberman³⁵ toca no cerne da nossa questão, fornecendo aportes conceituais inovadores para elucidar a nossa experiência com a morte. Esta consiste na condição de espectador da morte alheia, pelo fato de que, evidentemente, não seremos espectadores de nossa própria morte. O sepultamento transforma-se no paradoxo quando estamos diante de um túmulo vazio. No plano da evidência, trata-se afinal de um volume modelado em pedra ou cimento, um tipo de artefato como outro qualquer. Porém, além de toda evidência, o que o túmulo quer dizer? Este volume vazio, que vai ser ocupado por um corpo morto, provoca angústia porque ali se encerra nossa própria finitude. A experiência deflagra duas reações, provocadas tanto pelo horror do “cheio” (o corpo morto que ocupa o espaço) como pelo horror do “vazio” (a angústia da finitude). Didi-Huberman também estendeu seu olhar para a fotografia e para o cinema, desdobrando a questão das modalidades do visível em torno de um tema caro ao pensador, que ele nos convida a considerar, ou seja, a compreensão de que, para além de toda evidência, existe um apelo que as coisas nos lançam.

A segunda imagem da nossa análise é o desenho de um homem de bigode revirado e rosto impassível (que olha frontalmente para o leitor). O desenho lembra as ilustrações antigas do início do século XX, período em que transcorrem os acontecimentos narrados na obra:

³³ BENJAMIN, 1985, p. 94.

³⁴ Rodolphe Gasché interroga se Benjamin na verdade não estaria descrevendo “um culto – o culto da rememoração dos entes queridos em imagens que se tornaram *objetos* através dos quais eles olham para nós?” GASCHÉ, Rodolphe. *Digressões objetivas: sobre alguns temas kantianos em ‘A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica’ de Benjamin*. In: *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. BENJAMIN, Andrew/ OSBORNE, Peter (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p.201.

³⁵ Ver referências bibliográficas.



(XAVIER, 1998, s/n)

O desenho, criado por Rones Dumke, foi capa da primeira edição da novela, em 1981. Na sua análise, Cláudia Mara Parolisi leva em consideração esse dado e examina a imagem sob a perspectiva das teorias da significação. Na edição de 1998, o desenho foi usado na página do livro que antecede a seguinte epígrafe do Marquês de Sade. Potencializando-se mutuamente, imagem e texto colaboram para lançar o leitor na atmosfera lúgubre e abafada da cidade sitiada pela peste:

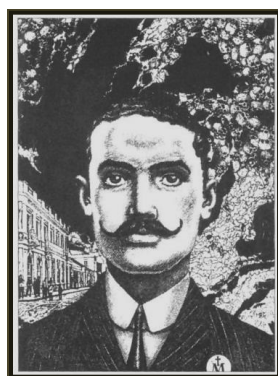
Vê-se um sepulcro cheio de cadáveres, sobre os quais se podem observar todos os diferentes estados de dissolução, desde o instante da morte até a destruição total do indivíduo. Esta macabra execução é de cera, colorida com tanta naturalidade que a natureza não poderia ser, nem mais expressiva, nem mais verdadeira. (XAVIER, 1998, s/n).

Sade é um autor com quem V. Xavier estabelece um franco e interessante diálogo, sugestivo do pendor do narrador xavieriano, apaixonado pela morte e pelo lado sombrio e mórbido da natureza humana. Para Boris Schnaiderman, a “citação sinistra”³⁶ de Sade dá o tom macabro que vai repercutir em toda a narrativa. É importante destacar essas marcas porque as imagens carregam em si virtualidades de sentido. Penetrá-las e trazê-las à luz da compreensão, sem desconsiderar a maneira como foram integradas ao texto, é uma das entradas para o entendimento da obra. A propósito da configuração de texto e imagem, Schnaiderman chama a atenção para a economia da narrativa de *O Mez da Grippe*. Para ele, os emblemas, desenhos e alegorias substituem a linguagem verbal na descrição do ambiente onde os eventos ocorrem, que na ficção tradicional “ocuparia páginas e mais páginas.”³⁷

³⁶ SCHNAIDERMAN, Boris. *O Mez da Grippe: um coro a muitas vozes*. Revista USP, São Paulo, p.104, dez/jan. 1992.

³⁷ SCHNAIDERMAN, 1992, p. 104.

Compreender a imagem e seus constituintes específicos – além das possíveis correlações com o universo intra e extra-diegético – implica a adoção de várias leituras, como assevera Laurent Gervereau³⁸ a respeito da leitura de imagens. Podemos optar pela análise semiótica, histórica, semiológica, da história da arte (nesse caso, a história da pintura e das artes plásticas). A leitura que vai nos interessar no momento visa assimilar da história da arte o que for produtivo para a compreensão da imagem. O exame de Parolisi, por exemplo, é um ponto de partida porque ela destaca um dos principais componentes da imagem:



Essa estranha paisagem transforma o seu universo pictórico numa atmosfera onírica. À direita (do observador), um caos. Logo atrás do ombro do personagem aparece um emaranhado angustiado de linhas e manchas escuras. Reforçando esse aspecto sombrio, acima da cabeça do personagem, aparecem nuvens em que se distingue nitidamente um aglomerado de caveiras sobre um carregado fundo negro. (PAROSILI, 2009, p. 50).

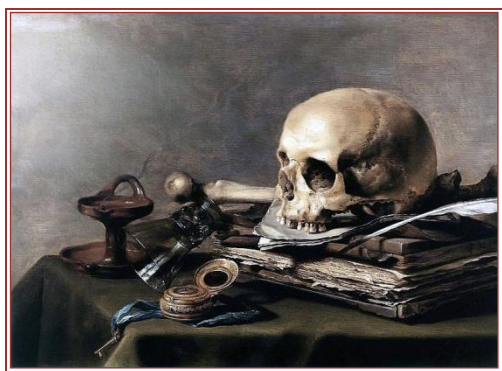
A imagem remonta às alegorias da morte representadas nas naturezas mortas de *vanitas* (*vanitas still life*), gênero de pintura que emergiu na Europa, no século XVII. A presença dos crânios no desenho de Rones Dumke conduz a nossa leitura para essa direção. Nas *vanitas*, que variam de composições simples a configurações alegóricas mais complexas, o *memento mori* soava para os homens como uma advertência sobre a transitoriedade da vida humana.

A respeito dos elementos que compõem esse gênero de natureza morta, Ingvar Bergstron³⁹ foi o primeiro teórico a esquematizar e categorizar os motivos das *vanitas*

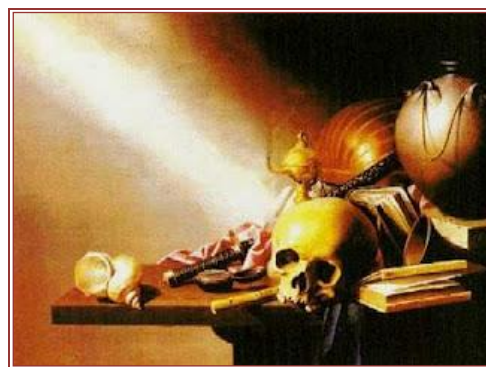
³⁸ In: *Ver, compreender e analisar as imagens*. Traduzido por: Pedro Eloi Duarte. Lisboa: Ed. 70, 2007.

³⁹ Kristine Koosin assim enumerou os eixos temáticos categorizados por Bergstron: “The *vanitas still-life* group contains objects that fall into three areas of human concern: a) Earthly existence: books, instruments of science and the arts, documents, valuables and collectables such as shells, precious metals,

como metáforas da moral e dos ideais religiosos em suas manifestações predominantes, em torno de três eixos temáticos: *existência terrena* (livros, documentos, instrumentos da ciência, das artes e da música, metais preciosos, figuras de gesso, coleção de conchas, dentre outros); *transitoriedade da vida para a morte* (ossos humanos e de animais, relógios, lamparinas, velas, flores, dentre outros) e *ressurreição* (trigo, louro e hera que geralmente são postos em cima ou próximos do crânio). As obras abaixo são exemplos da pintura holandesa representativa do gênero:



Vanitas Still Life (1630) Pieter Claesz



Allegory of the Vanities of Human Life (1640)
Harmen Steenwick

Sobre a *vanitas* de Pieter Claesz, Norbert Schneider destaca alguns aspectos essenciais do gênero, tais como “um lamento sobre a transitoriedade das coisas, geralmente simbolizado por objetos como crânios ou relógios.”⁴⁰ Neste caso, “a alegoria é reforçada pela taça virada e por uma vela com a chama se extinguindo.”⁴¹ Quanto à crítica metafísica que subjaz na representação, o artista “a concentrava no saber dos livros e na sua futilidade em face da eternidade.”⁴² Na composição de Harmen Steenwick, segundo o argumento de Kristine Kossin, o crânio ocupa “o eixo estrutural e emocional da natureza morta e define toda a cena que chamamos de ação

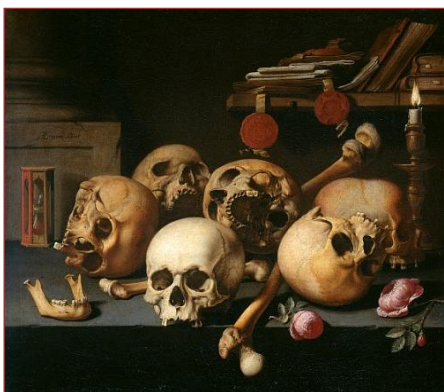
money and so on, pipes and tobacco, musical instruments, weapons and armor, articles of food and drink, game and plaster figures. b) Transience life and death: human or animal bones, watches, hourglasses, candles and oil lamps (often with smoking wicks), soap bubbles, flower and glasses (half empty, tipped or broken) and c) Resurrection: wheat, laurel (louro), ivy (hera), which are often beneath or crowing the skull.” In: *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*.

⁴⁰ Tradução livre da seguinte citação: “Nearly all still lifes include the aspect of vanitas, a lament of the transience of all things. It is often symbolized by objects such as skulls or a clock, as in this still life of Pieter Claesz where the effect is enhanced by an overturned wine glass and extinguished candle. Claesz metaphysical criticism concentrates on book knowledge and its futility in the face of eternity. (SCHNEIDER, Norbert. *Still Life*. p. 86).

⁴¹ Ibidem, p. 86.

⁴² Ibidem, p. 86.

metafórica.”⁴³ Em outras palavras, todos os demais objetos do quadro “são vistos à luz do significado conotativo do crânio, tomando-se o crânio como a estrutura óssea da cabeça humana, ali desprovida de carnes (externamente) e do cérebro (internamente), conotações que significam respectivamente a perda da beleza, do sentido humano e da razão.”⁴⁴ Há, ainda, vanitas em que não somente um, mas vários crânios compõem o arranjo, como na pintura de Aelbert Schoor (ver abaixo). Em outras composições, os motivos alegóricos da moral e os ideais da religião estão presentes, mas não em suas manifestações predominantes, como acontece na *Mulher segurando uma balança*⁴⁵ de Johannes Vermeer.



Caveiras na mesa (1660), Schoor



Mulher segurando uma balança (1665), Vermeer

Um dos quadros mais emblemáticos da história da pintura é igualmente considerado uma das vanitas mais originais: trata-se de *Os Embaixadores*, de Hans Holbein:

⁴³ Ibidem, p. 86.

⁴⁴ Tradução livre da seguinte citação: “The skull is the structural and emotional focal point of the vanitas still life and sets the entire scene into what can be called metaphoric action. In other words, all of the objects are seen in the light of the skull connotative meaning. Literally speaking, the skull is simply the bony framework of the human head, but by its lack of external flesh and internal brain, it connotes the loss of physical beauty, human sense and reason. In this way, it is understood by its relationship to the skull and then to the other objects of the composition. An open watch set near the skull becomes “life-time” in “the face of death”. The watch as a marker of time and the juxtaposed skull are tenors of the vehicles of life and death. (KOOSIN, 1990, p. 86).

⁴⁵ Várias interpretações foram aventadas para o significado da *Mulher segurando uma balança*. Para Seymour: “A maioria dos críticos considera que a principal pista do significado da obra está no estreito paralelo entre o ato da mulher e a proeminente pintura na parede ao fundo, uma representação do Juízo Final executada por artista desconhecido. Eles dizem que o quadro de Vermeer é muito provavelmente uma alegoria da vanitas, tema frequente: o pintor pretendia que os observadores meditassem nos tesouros materiais (já vimos que acreditava-se que havia pérolas ou moedas de ouro nos pratos) e na decisiva paisagem das almas no Juízo Final”. (SEYMOUR, 1998, p. 149).



Os Embaixadores (1533), H. Holbein

Este quadro representa dois embaixadores da corte francesa – Jean de Dinteville, Senhor de Polisy, e George de Selve, Bispo de Lavour – em tamanho natural, encostados num móvel onde repousam os objetos que correspondem às alegorias das vanitas; ali podem ser vistos os objetos das ciências e a das artes, em concordância com o gênero. No entanto, a marca singular e original do quadro de Holbein é a presença de um crânio em anamorfose, essa mancha indiscernível que ocupa a parte inferior da cena.

Leon Kossovitch sublinha que a anamorfose de *Os Embaixadores* é uma representação de vanitas que envolve um esforço maior de compreensão devido ao grau de complexidade do quadro. Para o crítico de arte, o quadro de Holbein aponta para duas alegorias fundamentais e dois níveis de representação, por ele assim descritos:

A vanitas é simplesmente significada pelos elementos pintados, abstraindo a zona de indeterminação da mancha; o “fim” é uma alegoria de nível superior, pois a própria representação deve ser antes desvendada. Coordenando lugar, ponto de vista, parte/todo, Holbein distingue dois níveis de representação e significação: o primeiro, evidente, em sua frontalidade, é simples como representação do significado vanitas; o segundo, evidente em sua lateralidade, representa outro significado, que a anamorfose desnuda, “fim”. A alegoria do fim não se acrescenta a da vaidade: construída como alegoria de alegoria, interpreta a primeira; é significado de significado e não como mera figuração de objetos simbólicos. (KOSSOVICHTH, 2010, p.185).⁴⁶

⁴⁶ KOSSOVICHTH, Leon. *Condilac: lúcido e translúcido*.

Para Antonio Quinet, *Os Embaixadores* é uma armadilha para o olhar e traduz com perfeição o chamado *trompe d'oeil*, tão característico da representação barroca. Sua leitura desdobra os elementos mascarados da representação nos seguintes termos:

O crânio anamorfótico coloca todos os outros objetos no domínio da aparência, do *trompe d'oeil* sob o império da Morte, diante do qual tudo é vazio, poeira, ilusão. Os poderes leigo e eclesiástico, representados pelos dois embaixadores são tão vazios quando as ciências e as artes. Só há poder de Deus e presença da Morte, eis o que indica a caveira anamorfótica. (QUINET, 2004, p.149).⁴⁷

Como vimos, a *vanitas* tradicional é um gênero de *still life* (natureza-morta) que representa o confronto entre os bens e prazeres terrenos e a condição inapelável da existência humana. Os artistas contemporâneos retomaram este tema clássico da história da arte, por meio de intervenções estético-formais que o reinterpretem em novas e perturbadoras configurações. Por um lado, não é difícil encontrar alguns traços diluídos do gênero nas *vanitas* atuais, embora alguns elementos alegóricos tenham desaparecido. Por outro, a arquitetura das obras é menos complexa, mais afeita à espetacularização da morte. Certamente há alguma mensagem implícita nas mais diversas formas e suportes artísticos das *vanitas* contemporâneas. Um dos mais criativos artistas cuja obra expressa com vitalidade a representação da morte é o inglês Damien Hirst. Vejamos algumas obras suas e de outros artistas que são representativas desta arte. As seguintes imagens reproduzem *The Selfish Gene*, de Marc Quinn, e *Black Kites*, de Gabriel Orozco.



The Selfish Gene, 2007



Black Kites, 1997

⁴⁷ In: QUINET, A. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004,

As esculturas de Quinn e Orozco mostram representações, digamos assim, carnavalizantes das vanitas, no sentido de que sugerem a *comicidade do grotesco*.⁴⁸ A obra de Damien Hirst, pelo contrário, se afasta de qualquer tonalidade humorística, é muito mais provocativa e inquietante. Em Hirst, a encenação da morte nos leva a associá-la a igualmente perturbadora arte de Francis Bacon. Ocorre que Hirst cria instalações monumentais com animais de verdade como, por exemplo, um tubarão, um boi e uma ovelha, cortados ao meio e mergulhados em imensos tanques cheios de formol. Outras obras, sobretudo as esculturas, estão um pouco mais próximas da alegoria das vanitas. Impressiona como o artista inglês subverte a concepção clássica, mas não deixa de integrar na obra, de modo bastante econômico, dois elementos essenciais do gênero: lá estão o crânio, as pedras e metais preciosos e, neste aspecto, foi incorporado alegoricamente o apelo fundamental das vanitas:



For yhe Love of God



Cupid's Lie



For heaven's sake

Cupid's Lie é uma pequena escultura forjada em ouro que dá a ver um esqueleto de criança (de um bebê, talvez) ornado com delicadas asas. É bem semelhante aos despojos mortais de um *anjinho*, como até hoje são chamadas, no Nordeste brasileiro, as crianças que morrem nos primeiros meses de vida. A simbologia da infância associa a criança à condição anterior ao pecado e, portanto, como assinala Chevalier e Gheerbrant, “ao estado edênico, simbolizando em diversas tradições o retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a infância.”⁴⁹ As associações que essas

⁴⁸ Merquior esclarece a distinção entre o humor da sátira e a comicidade do grotesco; esta última é característica da arte moderna porque “é essencialmente crítica (...) até quando frequenta o cômico, porque sua comicidade não é quase nunca a da sátira, repousada na certeza dos ideais, e sim na triste comicidade do grotesco, semitrágica.” (MERQUIOR, 1981, p. 90).

⁴⁹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.302.

esculturas de crânios e esqueletos infantis provocam são de fato perturbadoras, assim como é *For Heaven's Sake*.⁵⁰

Em outras vanitas contemporâneas, os elementos alegóricos são menos explícitos e mais difusos, no que se refere à identificação e apreensão imediatas pelo observador. Uma das representações mais instigantes é a instalação *Sans Titre*⁵¹, de Claude Lévêque:



Sans Titre, 1993



Les vanités des choses humaines, Jan Bruegel

Marie-Claude Lambotte observou na instalação de Lévêque significativas correlações com a pintura de Jan Bruegel. Na pintura holandesa do século XVII, “os objetos simbólicos estão em aparente desordem e concentrados na metade inferior do quadro, dividido por uma ou outra diagonal, o que dá ao conjunto uma espécie de instabilidade como se os objetos estivessem prestes a cair no vazio.”⁵² Ao mostrar uma sala vazia, com guirlandas e festões despregados, restos de enfeites espalhados pelo chão, a vanitas de Lévêque não sugere apenas que ali houve uma reunião festiva, mas revela que “o tempo do prazer fluiu e deixou as marcas da degradação.”⁵³ É interessante observar que as três janelas da sala da vanitas contemporânea reproduzem o padrão da sala do quadro holandês. Nesse sentido, a “perspectiva frontal da sala que

⁵⁰ Esta escultura de platina e diamantes teve como matriz para a fundição da sua estrutura um crânio que “pertenceu a uma criança de estimados 40 meses de vida e fora comprado como parte de uma coleção rara de crânios e esqueletos do século XIX, de Leiden, originários de coleção patológica de Delft.” (Ver referências bibliográficas). Informações veiculadas no site oficial de Damien Hirst.

⁵¹ Instalação exposta no Centre d' Art Optica, em Montreal. Fotografia de Denis Farley.

⁵² Tradução livre da seguinte citação: “Les peintre hollandais du XVII^e siècle y ont répondu en installant les objets-symboles de la Vanité dans un apparent désordre et dans le demi-plan du tableau tracé par l'une ou l'autre des diagonales, ce qui donne au savant assemblage une sorte d'instabilité, comme si les objets s'apprêtaient à tomber dans le vide au moindre effeulement.” LAMBOTTE, 2010, p.14.

⁵³ Tradução livre da seguinte citação: “Le temps du plaisir a passé en laissant les marques de la dégradation.” LAMBOTTE, 2010, p.14.

termina sobre o muro ao fundo potencializa o sentimento de desconforto e de tristeza que leva o espectador a sentir como se ele estivesse diante de uma vanitas clássica.”⁵⁴

O retorno das alegorias da morte é uma tendência das artes plásticas contemporâneas que se manifesta de diferentes formas – instalações e performances, pinturas e esculturas, fotografias e filmes – enfim, todos estes meios de representação privilegiam a morte, sensibilizando os olhares e a imaginação dos espectadores, nos possibilitando lidar com a angústia da finitude. Avaliar e dimensionar as ressonâncias destes gestos artísticos é um desafio imposto à tarefa crítica. Nesse sentido, eu não poderia deixar de enfatizar que o tema da morte não diz respeito exclusivamente à produção literária de V. Xavier. É preciso problematizar como a emergência das alegorias da morte ocorre justamente em um período de culto extremo ao corpo e ao ideal de juventude eterna, como se pode ver através da exaustiva divulgação das agências midiáticas, da publicidade e da indústria do entretenimento.

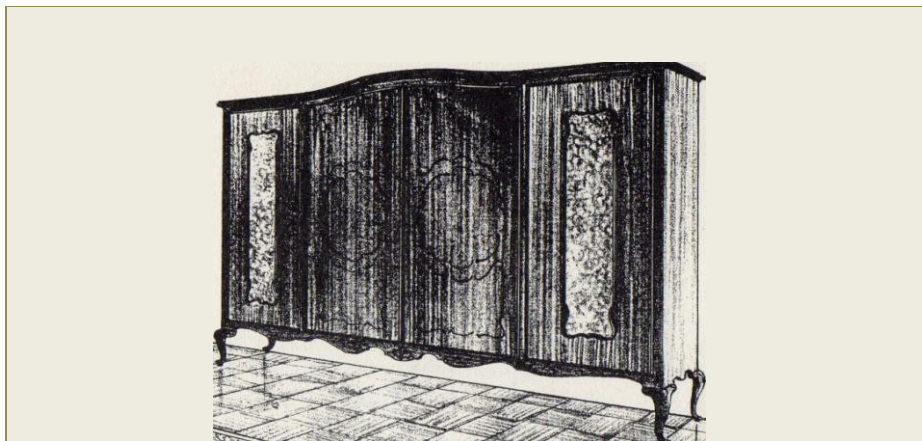
Retomando os argumentos iniciais, a obra transemiótica de V. Xavier é, no final das contas, uma decisiva incursão sobre a condição temporal da existência humana. Seja através da morte de um ente familiar (como é o caso do romance *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido*), seja por meio dos crimes violentos que foram manchetes na imprensa e no cinema do século passado (como é o caso de *Crimes à moda antiga*), o fato é que, em Xavier, a morte assombra as narrativas, ocupando o centro da cena, através de uma força de atração que condiciona as narrativas aos fluxos inexoráveis do tempo. Apesar das particularidades da fotografia e do desenho que ensejou esta análise, quando os submetemos às correlações sugeridas pela sua própria configuração, vimos descortinar pontos de ancoragem necessários para uma melhor compreensão da narrativa de *O Mez da Gripe*, com respeito ao tema fundante, ou seja, à estreita interlocução que os narradores xavierianos estabelecem com a morte.

1.2 O Minotauro e Marienbad: a metáfora do labirinto como lugar do esquecimento

O cinema participa das narrativas de V. Xavier mediante vários recursos expressivos, seja através de referências explícitas a alguma produção cinematográfica,

⁵⁴ Tradução livre da seguinte citação: “et la perspective frontale de la salle qui se termine sur les trois fenêtres du mur du fond amplifie le sentiment de malaise e de regret tout à la fois que ressent le spectateur de la même façon que s’il trouvait devant uns Vanité classique.” LAMBOTTE, 2010, p.14.

seja pela presença de fotogramas de filmes e seriados, ou, ainda, através de associações menos óbvias e mais difusas como, por exemplo, o curioso pastiche da voz em *off* do personagem X, do filme *O ano passado em Marienbad*.⁵⁵



Eu já tinha outra idade. A casa estranha no campo, grande, pintada de branco, colunas brancas no pórtico. Longos corredores em L, atapetados, tendo portas almofadadas de madeira de lei com bandeiras basculantes, vidros coloridos nos caixilhos. Peças amplas, espaçosas, forros de gesso ornamentado. Lustres de cristal, lareira de mármore na sala de estar. Móveis de madeira entalhada, lustrosos como o assoalho de tacos de madeira clara e escura traçando formas geométricas. Pinturas com molduras nas paredes. Assim é a casa estranha para onde fui mandado ficar uns tempos, até hoje não sei por quê. (XAVIER, 2001, p.127).

A presença do cinema nas obras de V. Xavier está associada à penetração da literatura proveniente de procedimentos inovadores. Sendo assim, é possível estabelecer leituras transversais entre a novela *O Minotauro*, o filme *O ano passado em Marienbad* e a literatura de Alain Robbe-Grillet, um dos principais romancistas e teóricos do *Nouveau Roman* francês. É preciso ressaltar que o ato de interpretação implica a adoção de inferências que, à primeira vista, aproxima criações artísticas que não mostram semelhança alguma entre si. No entanto, as obras que serão postas em questão partilham um núcleo problemático que merece ser explorado: trata-se da transfiguração do mito do labirinto como lugar do esquecimento e da relação entre imagem, morte e memória.

⁵⁵ Para efeito de comparação com o pastiche de Xavier, feito na novela *Menino Mentido*, reproduzo a narração de X: “Mais uma vez – caminho, mais uma vez, ao longo destes corredores, através destes salões, destas galerias, nesta construção – de outro século, este hotel imenso, luxuoso, barroco, lúgubre, onde corredores intermináveis sucedem-se a corredores – silenciosos, desertos, sobrecarregados de uma decoração sombria e fria, feita de lambris, de gesso, de painéis emoldurados, mármore, espelhos negros, quadros de cores escuras, colunas, tapeçarias pesadas – umbrais de portas esculpidos, fileiras de portas, de galerias – de corredores transversais que por sua vez desembocam em salões desertos, em salões sobrecarregados de uma ornamentação de outro século, de salas silenciosas (...)” (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 20).

Supostamente, *O ano passado em Marienbad*, filme dirigido por Alan Resnais, com roteiro de Robbe-Grillet, teria ligações com três obras literárias: *A elegia de Marienbad* de Wolfgang Goethe; a *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, e finalmente *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. Sobre a relação com o romance de Casares, Sônia Oliveira da Silva assinala que “o roteiro de Robbe-Grillet é frequentemente associado à *L’Invention de Morel*.” Embora o escritor negue tal influência, Silva afirma:

É patente a semelhança entre as duas histórias. A exemplo do que ocorre no filme, os personagens dessa novela agem como autômatos e parecem presos no espaço ao qual se encontram. Trata-se igualmente de uma história de sedução, na qual Morel inventa um dispositivo com o intuito de capturar sua amada Faustine, que recusa seu amor. Com a máquina ele capta e armazena imagens que serão projetadas infinitamente. (SILVA, p. 62).

Salta aos olhos que o filme apresenta significativas correspondências com o romance, embora a fonte de inspiração não seja creditada. Além da possível relação com o filme, o romance inovador de Casares pode ser examinado sob outras perspectivas igualmente relevantes, como a que foi apontada por Lúcia Santaella e Wonfried Noth. Para os teóricos da semiótica da imagem, a *Invenção de Morel* tem o mérito de problematizar o estatuto fundamental da imagem fotográfica:

A mais impressionante ilustração dessa problemática está num romance famoso de A. B. Casares, *La invención de Morel*. (...) O romance evidentemente deixa uma variada gama de interpretações em aberto. Entre as interpretações possíveis, não parece haver dúvida de que uma delas ocupa um papel de destaque, a dialética do signo e da vida, entre a morte e a eternidade, justamente a dialética que a fotografia pôs a nu. (SANTAELLA; NOTH, 2012, p.140).

Considero mais produtivo seguir por esta via para traçar alguns pontos de confluência entre as obras literária e cinematográfica. De *O ano passado em Marienbad* pode-se destacar que diretor e roteirista caminharam na contramão dos paradigmas tradicionais de se criar cinema e literatura, que estão estreitamente vinculados. Nome de ponta da renovação da literatura francesa e representante da chamada “escola do olhar,” Robbe-Grillet criou narrativas literárias fortemente marcadas pela visualidade, nas quais o objeto assume a condição de não possuir vínculo afetivo algum, nem com os seres humanos, nem com nada. Como cineasta determinado a romper com o padrão do

cinema narrativo clássico (o modelo hollywoodiano por excelência), Resnais se apropriou do romance de superfície de Robbe-Grillet, onde o mundo ficcional se afasta de toda metafísica, de toda psicologia, de todo lirismo. Portanto, o filme assimila a descrição circular, repetitiva, minuciosa das narrativas de Robbe-Grillet, sempre penetrada por traços de incerteza e de ambiguidade. Nos romances do autor, tudo se passa como somente existisse o aqui-e-agora: não se vê remissões ao passado nem projeções lançadas para o futuro; alguns personagens não têm nome, nem passado, nem identidade. Sobre o recurso da descrição, a ideia é justamente não dotar os objetos de nada que perturbe a sua presença material, ôntica, uma materialidade que simplesmente “é o que é.”⁵⁶

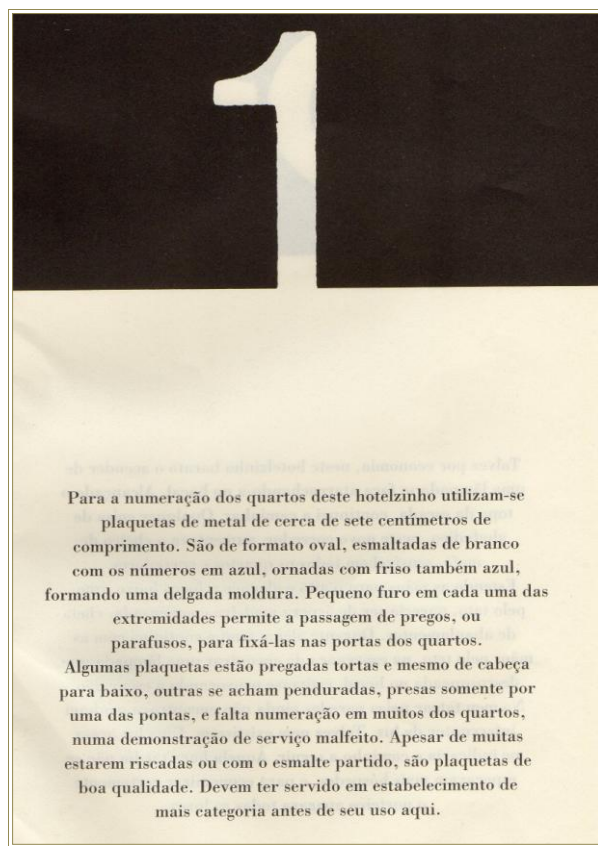
Não é outra a visão de R. Barthes quando argumenta que o objeto descrito pelo método de Robbe-Grillet “constitui um objeto sem herança, sem ligações e sem referências, um objeto teimoso, rigorosamente fechado na ordem de suas partículas, sugestivo apenas com relação a si próprio, e que não arrasta o leitor para um alhures funcional ou substancial.”⁵⁷ Portanto, Robbe-Grillet não busca traduzir estados de espírito; ao escritor não agrada as incursões na vida interior dos personagens. Esta é uma das razões de suas narrativas serem, acima de tudo, anti-subjetivistas. Guardadas as características peculiares da literatura de cada autor, a narrativa de *O Minotauro* apresenta trechos de uma descrição minuciosa (bem ao gosto de Robbe-Grillet), como no exemplo:

Para a numeração dos quartos desse hotelzinho utilizam-se plaquetas de metal de cerca de sete centímetros de comprimento. São de formato oval, esmaltadas de branco com os números em azul, ornados com friso também azul, formando uma delgada moldura. Pequeno furo em cada uma das extremidades permite a passagem de pregos ou parafusos, para fixá-la nas portas dos quartos. Algumas plaquetas estão pregadas tortas e mesmo de cabeça para baixo, outras se acham penduradas, presas somente por uma das pontas, e falta numeração em muitos dos quartos, numa demonstração de serviço malfeito. Apesar de muitas estarem riscadas ou com o esmalte partido, são plaquetas de boa qualidade. Devem ter servido em estabelecimento de mais categoria antes de seu uso aqui. (XAVIER, 1998, s/n).

A página, cujo texto está reproduzido acima, está marcada com o número **1**, mas a numeração das páginas não segue uma ordem lógica.

⁵⁶ Designado de “em-si” todo ente que não seja o ser humano, como afirma Gerd Bornheim, “é um ser que não tem segredo, apresenta-se como uma realidade maciça e nesse sentido constitui uma síntese absoluta. Permanece totalmente isolado em seu ser e não tem possibilidade de manter qualquer relação com o que não seja ele mesmo.” (BORNHEIM, 2003, p. 34).

⁵⁷ BARTHES, 1970, p. 83.



O leitor, afeito à narrativa tradicional, onde a noção de verossimilhança fornece uma ilusão de “verdade” (uma verdade relativa porque só adquire um sentido coerente dentro do mundo ficcional), pois bem, este leitor poderia perguntar como o personagem, perdido num ambiente desconhecido, em plena escuridão, foi capaz de descrever o interior do hotel com tanta riqueza de detalhes. A estranheza que causa uma narrativa assim, que abala o paradigma convencional de realismo e verossimilhança, reside no fato que a história em si (que nesse caso não poderia ser mais banal) perde a importância: o foco recai no princípio formal que o autor vai estabelecer e, ainda, nos recursos narrativos dos quais o autor vai se valer para organizar a obra.

Um exemplo da subordinação da matéria narrativa à forma é o visualismo das narrativas de Xavier, que resulta também do recurso da descrição minuciosa, através da qual o narrador conduz o leitor a ver o ele vê. Sob esse ponto de vista, podemos observar em *O Minotauro* um método de descrição semelhante ao de Robbe-Grillet que usa a linguagem para conferir aos objetos a dimensão justa de cada um deles figurar como uma coisa que simplesmente se oferece ao olhar. Não apenas os objetos, mas as plantas, insetos, fenômenos da natureza, nada em Robbe-Grillet adquire uma derivação

lírica ou metafórica, como se pode observar no trecho de *Le Jalousie*.⁵⁸ Contudo, Juan Jose Saer chama a atenção para o seguinte aspecto: em Robbe-Grillet a descrição não existe para afirmar certezas, muito pelo contrário, a descrição – que ao longo da narrativa é retomada incessantemente sob vários pontos de vista – participa do que o crítico chama de um “sistemático princípio de incerteza.”⁵⁹ Entusiasta das transformações estético-formais do novo romance, R. Barthes destacou a seguinte característica da literatura visualista de Robbe-Grillet, que, como argumento, pode ser aplicada à arte de narrar de V. Xavier:

O romance aqui não é mais de ordem ctônica, infernal, ele é terrestre: ele ensina a olhar o mundo não mais com o olhar do confessor, do médico ou de Deus, todas essas hipóstases significativas do romancista clássico, mas com os olhos de um homem que caminha em sua cidade sem outro horizonte senão o espetáculo, sem outro poder senão o de seus olhos. (BARTHES, 1970, p. 92).

Com efeito, Robbe-Grillet e os demais *nouveaux romanciers*⁶⁰ tiveram o mérito de subverter radicalmente os paradigmas literários da tradição. Ao assumir outros princípios formais, os escritores tinham o propósito de contestar, como realça Silva, “o mundo exterior, ordenado e significativo, apresentado pelo romance tradicional.” Quanto ao termo *hipóstases* mencionado por Barthes, podemos atribuir sua significação, no caso específico da obra literária, àquilo que J. G. Merquior chamou de “teses ficcionalmente intrusas,”⁶¹ que serviram de fundamento para as obras naturalistas e realistas. Através delas os escritores acreditavam estar legitimando ideias e crenças que pretendiam estabelecer ou provar. No sentido de afirmar essa legitimação, a voz da autoridade (religiosa e/ou política), a voz da ciência e a voz divina constituiriam as hipóstases orientadoras (e/ou prescritivas) dos chamados romances de tese.

⁵⁸ “Agora a sombra da coluna – a coluna que sustenta o lado sudoeste do telhado – alonga, sobre as lajes, obliquamente à parte central da varanda, diante da fachada, onde foram colocadas cadeiras para a noite. A extremidade do traço de sombra já quase alcança a porta de entrada, que marca o meio da varanda. Contra a empena oeste da casa, o sol ilumina a madeira a uma altura de aproximadamente um metro e meio. Pela terceira janela que dá para este lado, ele entraria portanto ligeiramente no quarto, se o sistema de gelosias não tivesse sido baixado.” (ROBBE-GRILLET, 1986, p.5).

⁵⁹ SAER, 2001, s/n.

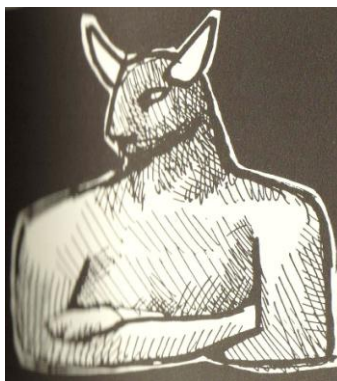
⁶⁰ Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon (Prêmio Nobel de Literatura de 1985) dentre outros.

⁶¹ MERQUIOR, 1974, p. 82.

1.3 V. Xavier e A. Robbe-Grillet: a incorporação do labirinto como arquitetura narrativa

O labirinto é um dos mitos literários mais influentes. Desde a sua origem na cultura grega até a nossa contemporaneidade, o labirinto assume a condição de metáfora privilegiada na literatura ocidental. O mito atravessa séculos, inspira inusitadas interpretações, produz, enfim, um vasto e significativo repertório de influências e cruzamentos temáticos e estilísticos. Neste tópico, veremos que as obras literárias de Valêncio Xavier e Alain Robbe-Grillet, escritas em torno do mito do labirinto, se filiam a um imenso e fascinante repertório literário.

Xavier reproduz, na página que antecede a narrativa de *O Minotauro*, um desenho sugestivo do personagem mítico:



A seguir, a origem do mito é reproduzida em suas linhas essenciais, dividida em duas páginas marcadas com a sigla S/Nº.

UMA LENDA ANTIGA DA GRÉCIA. Por ser perversa e tenebrosa, a rainha Parsifae, mulher do rei Minos, foi castigada pelos deuses tendo um filho monstruoso, corpo de gente, cabeça de touro e comedor de carne humana. 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 arresados, intrincados, enredados, tortuosos, tornando impossível para quem nele entrou achar o caminho de volta. O rei Minos 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. Teseu, 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 Minos, a bela princesa Ariadne, que se apaixona perdidamente por ele. Ariadne dá armas e um novelo de fio de ouro a Teseu, para que ele encontre o caminho de volta do Labirinto. Entrando no Labirinto, após mil voltas Teseu chega ao lugar onde o espera o Minotauro, enorme com seu corpanzil de homem e caratonha de touro. Ao ver carne fresca, o Minotauro ruge e baba de cobiça e gula. Teseu enfia-lhe a lança no coração e corta-lhe a cabeçorra com a espada. Vencido o monstro, Teseu encontra facilmente o caminho de volta seguindo o fio que desenrolara por quilômetros de escuros corredores. Na saída, Ariadne espera ansiosa por seu amado. Teseu embarca com ela de volta à Grécia. No meio da viagem, a pretexto de cansaço pela luta com o Minotauro, encosta o

navio na ilha de Nacsos. Deita-se para descansar e Ariadne adormece ao seu lado. Aproveitando o sono da bela Ariadne, Teseu abandona-a na ilha deserta e zarpa sozinho para a Grécia.

Como se observa nas narrativas mitológicas, os deuses e os mortais se envolvem em grandiosas ações, motivados pelo desejo e pelo poder. Os mitos e a densa rede simbólica que os constitui permanecem influenciando na literatura, continuamente reinterpretados e investidos de novos sentidos, pondo em jogo um conjunto significativo de narrativas que indagam sobre a condição e a existência humana, para além das evidências. No caso do Minotauro, vimos que o mal está intrinsecamente relacionado à transgressão, ao monstruoso, ao inumano, à criatura como presa das forças desmedidas e incontrolláveis dos instintos, temáticas que são, enfim, provenientes da dinâmica dos grandes símbolos culturais.

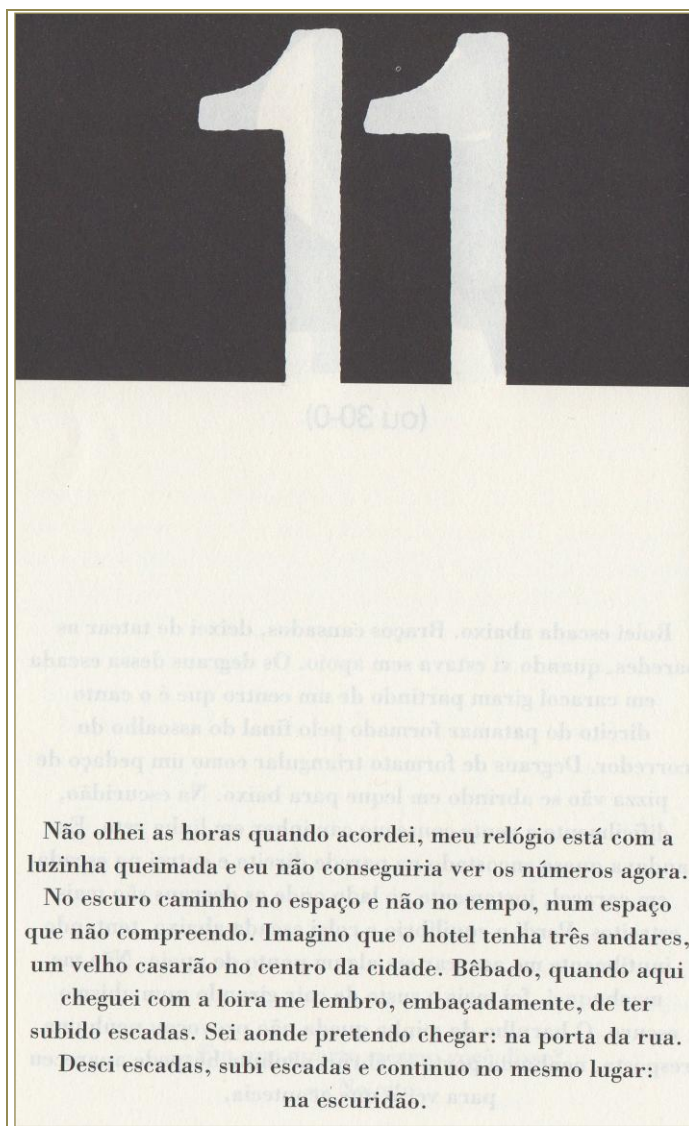
Contudo, o que nos interessa mais de perto são os significados que subjazem nas dobras da narrativa mítica, ou seja, os sentidos metafóricos do mito. Para Charles Feitosa, em torno da figura do Minotauro foram criadas “narrativas que têm elas mesmas uma dimensão labiríntica, na medida em que envolvem homens, mulheres, deuses e touros em complexas tramas de memória e esquecimento.”⁶² A polarização entre memória e esquecimento provém inicialmente da construção, proposta por Dédalo, de uma casa de passagens inextrincáveis. O labirinto teria como “principal função servir de lugar de esquecimento: esconder o monstro dos olhos alheios e assim encobrir a vergonha de Minos.”⁶³ Dédalo, o inventor, chamado por Feitosa de *o arquiteto das confusões*, foi responsável pela criação das célebres asas de Ícaro e por uma “criativa estrutura de madeira coberta de couro que simulava com perfeição uma vaca.”⁶⁴ Foi vestida com esta fantasia que Parsifae teria atraído o touro e, em consequência, concebido o Minotauro. O rei Minos, desconfiado da traição da rainha, ordena a prisão de Dédalo e do seu filho Ícaro no labirinto, de onde Ícaro tenta fugir usando as asas feitas pelo seu pai, porém, morre quando se aproxima do sol.

⁶² FEITOSA, 2002, p. 50.

⁶³ Há outras passagens do mito que revela surpreendentes lapsos de memória como, por exemplo, o abandono de Ariadne na ilha. Segundo uma interpretação corrente, na verdade ela teria sido esquecida por Teseu; em outra passagem, no caminho de volta para casa, “Teseu se esquece de mudar a cor da vela do seu barco. O rei Egeu, ao ver a vela negra, supõe que o filho está morto e se mata desesperado, jogando-se de um precipício.” (FEITOSA, 2002, p. 52).

⁶⁴ FEITOSA, 2002, p. 53.

Robbe-Grillet também incorporou o mito do labirinto no romance *Dans le labyrinthe*, citado por Pierre Brunnel. O romancista dispõe do mito do labirinto para transformá-lo na própria arquitetura narrativa, chamando a “atenção para o espaço romanesco como um labirinto de possibilidades.”⁶⁵ Não é outra a disposição de *O Minotauro* de Xavier, cuja ênfase igualmente se concentra no processo produtivo, ou seja, na disposição dos elementos gráficos que remete à arquitetura confusa de um labirinto. A narrativa-labirinto embaralha relatos e diálogos, desorienta o leitor, solicitado a acompanhar o personagem pelos corredores escuros do hotelzinho imundo. Vejamos alguns trechos representativos do método de composição de Xavier:



⁶⁵ BRUNNEL, 2005, p. 578.

A errância do personagem, impossibilitado de encontrar a saída, se reproduz na própria narrativa, graças à composição gráfica e a superposição de vozes e relatos conflitantes. Ao penetrar no corredor escuro, o personagem arrasta o leitor consigo para os subterrâneos do hotelzinho que nada tem em comum com a luxuosa edificação de *O ano passado em Marienbad*. No entanto, a trama tem pontos de tangência: os personagens estão aprisionados no espaço e confundidos no tempo; trata-se de um tempo diferido, desordenado, em que passado, presente e futuro curiosamente perdem seus contornos.

Como acontece nas narrativas xavierianas, um crime é cometido. O assassinato é noticiado em forma de matéria de jornal, no típico jargão da imprensa sensacionalista:

8 DE MAIO

BELA LOIRA DEVORADA POR URUBUS

Na manhã de oito de maio, o lavrador Casemiro Pietroski, morador do distrito de Itaqui, em Campo Largo, distante vinte e cinco quilômetros de Curitiba, atraído por nuvens de urubus sobrevoando um capão de mato existente no prolongamento da antiga estrada Curitiba—Campo Largo, dirigiu-se para o local e, em meio ao mau cheiro reinante, deparou-se com uma cena tétrica. Uma mulher loira, aparentando vinte e poucos anos, encontrava-se caída de bruços, nua, morta, servindo de repasto aos urubus. Assustado e enojado, Casemiro Pietroski procurou logo avisar a polícia. Ao local compareceu uma viatura da delegacia de Campo Largo que providenciou a remoção do corpo para o Instituto Médico Legal de Curitiba. Os primeiros exames realizados não evidenciam nenhuma perfuração por projétil de arma de fogo; porém, como o corpo da bela jovem loira se encontra bastante bicado pelos urubus, que lhe arrancaram diversos pedaços da carne já putrefata, torna-se necessária a realização da devida autópsia, com vistas a estabelecer a *causa mortis*. Vasculhando cuidadosamente a região pouco habitada, a polícia não encontrou as vestes da vítima, nem qualquer documento que facilitasse sua identificação. A estradinha de terra termina uns cinco quilômetros adiante do lugar do macabro achado e tem muito pouco movimento, sendo de se supor que a bela loira tenha sido assassinada em outro local e ali jogada durante a noite.

Para aumentar a desorientação do personagem, na sua busca pela saída do hotel-labirinto, ele ouve o seguinte diálogo sobre o desaparecimento de certa loura, chamada Marilda:

– A Marilda já veio?
 – Não. Faz dias que não aparece.
 Tá gozando com a minha cara? Ainda ontem ela esteve aqui, com um velho. Eu estava com o meu.
 – É tanta gente que aparece aqui, se eu for olhar para a cara de cada puta que entra aqui...
 – Se você não olha para a gente, como sabe que ela não veio hoje?
 – Tá a fim de fazer hora comigo? Já disse que ela não veio e não me enche o saco.
 – Tesão. Não tem mesmo um cigarro, estou louca de vontade de fumar.
 – Já disse que não.

Neste caso, duas hipóteses podem ser aventadas: a vítima pode ter sido a prostituta loura de quem o personagem se desvencilhou para não pagar pelo serviço prestado; ou ser outra profissional do sexo que também frequentava o hotel. Tudo se passa na mais completa indefinição.

Em Xavier, o labirinto do Minotauro é transfigurado metaforicamente no submundo da prostituição e do crime. Por esta razão a novela transmite a ideia de um mundo subterrâneo, dominado pela escuridão, povoado de seres meio humanos, meio bestiais (a este propósito, o assassinato é em si mesmo um ato bestial principalmente quando se usa métodos de crueldade, como é o caso sugerido n’*O Minotauro*, pela notícia de jornal).

A apropriação do labirinto como subterrâneo foi apontada por A. Peyronie em diversas obras da tradição, como por exemplo, em *L’ Homme qui rit* (1869) de Victor Hugo, romance em cuja trama “é preciso passar pelo negrume para chegar à luz,”⁶⁶ pois o subterrâneo “é sem dúvida uma passagem do mundo inferior, um caminho de sombras.”⁶⁷ Do mesmo Hugo, temos o notável *Les Misérables* (1862) em que o labirinto assume a forma dos esgotos de Paris.

Entretanto, o mito do labirinto está latente em insuspeitas obras: é o caso de *Midsummer Night’s Dream* (*Sonhos de uma noite de verão*, 1595) de W. Shakespeare. Agora um bosque de Atenas se transfigura em labirinto para onde se dirige o casal de

⁶⁶ BRUNNEL, 2005, p. 568.

⁶⁷ BRUNNEL, 2005, p. 568.

enamorados, em certa noite de São João. Eles não estarão sozinhos porque “feiticeiros, comediantes e outros espíritos maliciosos”⁶⁸ resolveram todos ir ao bosque, cujos domínios pertencem a Oberon e Titânia, o rei e a rainha das fadas. Acontece que eles brigaram e o rei, vingativo, se une ao duende travesso Puck para “multiplicar os sortilégios, suscitar equívocos e contratemplos, e é num bosque verdadeiramente assombrado (*haunted grove*) que nós entramos.”⁶⁹ O mundo virou às avessas porque um conjunto de preceitos (a dança de roda das mulheres e a dança do labirinto dos homens) não foi realizado. A esse respeito, Peyronie sublinha que a ritualística pagã tinha que ser cumprida como meio de ordenação do mundo. Portanto, Oberon e Titânia tinham que fazer as pazes para tudo voltar à normalidade. Com o fim dos sortilégios, finalmente as estações voltarão ao seu curso e os casamentos se realizarão.

Bem mais próximos do nosso tempo, os romances urbanos exploraram o mito do labirinto através de “enxertos em imagens que antes tinham uma significação própria”⁷⁰ no sentido de conferir um caráter mais ambíguo ao labirinto. É o caso de *Oliver Twist* (1837)⁷¹ de Charles Dickens e de *The picture of Dorian Gray* (*O retrato de Dorian Gray*, 1890)⁷² de Oscar Wilde. Como espaço labiríntico ideal para a ambientação do romance *Der Told in Venedig* (*Morte em Veneza*, 1912), Thomas Mann escolheu Veneza, a cidade considerada labiríntica por excelência, “a cidade que se duplica,” refletida no seu imenso espelho d’água, com suas ruelas, becos, uma arquitetura confusa que confunde os olhares.

As obras literárias filiadas ao mito do labirinto compõem um rico e fascinante acervo do qual foram mencionadas alguns pares de obras. Entretanto, não se pode deixar de convocar para a nossa discussão a produção literária de três autores excepcionais, James Joyce, Marcel Proust e Luis Borges. Os chamados *romances de artista* (*Künsterromane*), *Portrait of the artist as a young man* (*Retratos do artista*

⁶⁸ PEYRONIE, 2005, p. 563.

⁶⁹ PEYRONIE, 2005, p. 363.

⁷⁰ PEYRONIE, 2005, p. 568.

⁷¹ A Londres do início do século XIX é o espaço onde se desenrola a trama do menino nascido rico, mas que fora criado no orfanato e, depois, é jogado nas ruelas e cortiços dos bairros pobres de Londres. Como define Brunnel, o labirinto é metaforizado “através do espaço ao mesmo tempo muito realista e muito simbólico, em que através de muitas mortes e renascimentos, ele reencontra sua família e sua identidade.” (BRUNNEL, 2005, p. 569).

⁷² Nessa obra, o labirinto transfigura-se no mergulho do personagem no submundo de Londres. Para Peyronie, esta experiência figura como “um meio de descobrir sua verdadeira natureza e também a afirmação de que a beleza se situa para além do bem e do mal, e até, se for necessário chegar a tanto, na verdade da morte.” (PEYRONIE, 2005, p. 569).

quando jovem, 1916)⁷³ e a obra monumental *Ulisses* (1921) são consideradas “realizações supremas nessa área da prosa.”⁷⁴ De M. Proust, será posto em destaque o romance *La recherche du temps perdu* (1913-1927). Finalmente, de Borges, veremos o *El jardim de senderos que se bifurcan* (1911) (*O jardim de aleias que se bifurcam*, 1941).

Na obra literária de Joyce, Proust, e Borges a metáfora do labirinto é subordinada a uma profunda reflexão da linguagem literária sobre ela própria. Como assinalou Peyronie, com relação ao personagem do *Portrait* de Joyce:

Stephen constrói um labirinto de palavras com o qual espera dominar o labirinto do mundo. Seu relato transpõe em forma reduzida a totalidade do real e por aí como que põe à prova os poderes da escrita. Equivalente simbólico e, por conseguinte, fórmula mágica, o texto inscreve-se no miolo do mundo como um ‘abre-te sésamo’. (PEYRONIE, 2005, p. 578).

Sobre a obra proustiana, Gilles Deleuze afirmou que o romancista refletiu criticamente, não apenas sobre a linguagem, mas também sobre diversas expressões artísticas. Ele realça no processo de invenção de *Em busca do tempo perdido* a capacidade de Proust de dialogar com as artes, incorporadas ao discurso mediado pela função metalinguística em que, aparentemente, é realizado um processo de associações de ideias. Proust foi um leitor crítico de vários códigos artísticos, a pintura, a música, a arquitetura, de modo que as relações associativas com a arte emergem do entrelaçamento dos signos sensíveis com os signos da arte. O signo artístico é o fio condutor para a articulação dos sentidos da narrativa na qual “apreendemos uma qualidade sensível como signo; sentimos um imperativo que nos força a procurar seu sentido.”⁷⁵ Então, a memória involuntária, diretamente solicitada pelo signo, nos fornece seu sentido. No processo, o aprendizado que abarca a compreensão dos signos da memória “encontraria seu resultado na arte, na plenitude das ideias estéticas.”⁷⁶

O romancista Michel Butor parte de um ângulo distinto de teorização. Para ele, o mundo em *La recherche* se transfigura em labirinto em virtude da “combinação dos diversos aposentos habitados pelo narrador, dos jardins postos a sua disposição, dos

⁷³ Nessa obra, o enredo configura-se como uma espiral em que “cada um dos cinco capítulos repete e amplia a experiência precedente até alcançar a libertação final.” (BRUNNEL, 2005, p. 572).

⁷⁴ PEYRONIE, 2005, p. 572.

⁷⁵ DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p.53.

⁷⁶ DELEUZE, 1987, p.53.

salões em que ele é recebido.”⁷⁷ Assim o narrador transita em um mundo-labirinto que lhe é oferecido a explorar.

Vejamos agora *O jardim de aleias que se bifurcam*, de J. Luis Borges. O labirinto em Borges se instala nas bibliotecas e nos livros, ou seja, nas representações do conhecimento e do saber. Neste conto, o personagem Ts’ui Pen, a quem se atribui a intenção de escrever um livro e construir um labirinto, na verdade deixou um manuscrito “que é o labirinto de que ele falava:”⁷⁸

Em seu todo, essa enorme obra caótica é um enigma cuja resposta é a palavra tempo. Palavra que, como é de regra, não aparece jamais no texto, porque Ts’ui Pen não crê num tempo uniforme e absoluto, mas sim em séries infinitas de tempos. Como o manuscrito de Ts’ui Pen, o próprio texto de Borges prolonga-se numa multiplicidade de livros que dele derivam. (PEYRONIE, 2005, p.577).

Embora tenha se referido a outra obra borgiana, *O livro dos seres imaginários*, o que Michel Foucault escreveu sobre este bestiário fantástico de Borges pode ajudar na compreensão de seus livros labirínticos.

Foucault assinalou n’ *O livro dos seres imaginários*⁷⁹, a tradução perfeita do heteróclito, ou seja, da própria desordem na qual “as coisas estão dispostas em lugares a tal ponto diferentes que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar-comum.”⁸⁰ Trata-se das inquietantes heterotopias, o oposto das utopias, porque estas consolam “já que não têm lugar real, desabrocham num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico.”⁸¹

O lugar onde a insólita enciclopédia de Borges se origina é a China, a pátria mítica de cultura milenar que provoca em nosso imaginário uma “grande reserva de utopias.”⁸²

⁷⁷ PEYRONIE apud BUTOR, 2005, p. 572.

⁷⁸ PEYRONIE, 2005, p. 577.

⁷⁹ A classificação heteróclita da *enciclopédia chinesa* de Borges dispõe os animais de acordo com a seguinte classificação: a) pertencentes ao imperador; c) embalsamados; c) domesticados; d) leitões; e) sereias; f) fabulosos; g) cães em liberdade; h) incluídos na presente classificação; i) que se agitam como loucos; j) inumeráveis; k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo; l) et Cetera; m) que acabam de quebrar a bilha; n) que de longe parecem moscas.

⁸⁰ FOUCAULT, 1999, p. xiii. In: *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁸¹ FOUCAULT, Ibidem, p, xiii.

⁸² FOUCAULT, Ibidem, p, xiii.

Assim é que a enciclopédia chinesa citada por Borges e a taxinomia que ela propõe conduzem a um pensamento sem espaço, a palavras e categorias sem tempo nem lugar mas que, em essência, repousam sobre um espaço solene, todo sobrecarregado de figuras complexas, *de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens e imprevistas comunicações*; haveria assim na outra extremidade da terra que habitamos, uma cultura votada inteiramente à ordenação da extensão, mas que não distribuiria a proliferação dos seres em nenhum dos espaços onde nos é possível nomear, falar, pensar.

Retomando a análise de *O Minotauro* de Xavier, o personagem-narrador consegue, afinal, encontrar a saída do hotel-labirinto:

Agora caminho mais devagar
 – A mulher ficou 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 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, s/n)

A narrativa mostra que a mencionada transição da escuridão para a luz também se realiza na obra do autor paulista. Desta forma, observamos algo que se evidencia quando nos debruçamos sobre a literatura contemporânea, ou seja, por mais que a produção literária de determinado autor apresente traços de originalidade e características singulares, a sua obra se inscreve em um repertório literário que a abarca e que, de alguma forma, condiciona o processo de criação desse autor às temáticas da tradição. Nesse sentido, a apropriação dos mitos literários constitui um forte elo transemiótico entre as obras.

2. MINHA MÃE MORRENDO E O MENINO MENTIDO: UM ROMANCE-INVENÇÃO

O romance *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido* é o livro-invenção de V. Xavier cuja configuração de texto e imagem revela com vigor a expressividade de sua composição transemiótica. O autor nos propõe um novo olhar ao conferir movimento aos quadros estáticos do livro, articulando a espacialização das formas, promovendo a simultaneidade e a justaposição crítica dos materiais de procedências várias. Por outro lado, a incorporação do movimento implica a penetração dos fluxos perturbadores do tempo. As dimensões espaciais e temporais são, portanto, fundamentais para fornecer um estofo existencial ao primeiro romance do autor, de natureza memorialística. *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido* é dividido em três novelas *biográfico-imaginárias*⁸³ que seguem uma rarefeita linearidade cronológica: a primeira delas é *Minha Mãe Morrendo*, seguida de *Topologia da cidade por ele habitada* e *Menino Mentido*.

Esta é certamente uma das tentativas mais bem sucedidas de reproduzir a linguagem cinematográfica em narrativas literárias. Isto se deve em parte ao arranjo composto de episódios-fragmentos, sem liames aparentes entre si; no entanto, a leitura só tem a ganhar sentido com a articulação do conjunto. Tudo consiste na engenhosa disposição gráfica do texto e das imagens, dentre as quais destaco a fotografia que é, afinal, a matriz de todas as tecno-imagens (e do próprio cinema). O persistente ludismo que emana desse álbum melancólico e, sobretudo, a maneira como o autor integra as imagens ao texto vão ao encontro da definição de Vilém Flusser para quem a imagem “é uma superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente.”⁸⁴ Mágica é bem a palavra que definiria o que se agita nas narrativas de *Minha mãe morrendo e o menino mentido* devido ao jogo de correlações inesperadas que é posto em movimento.

Encerradas no seu silêncio, a imagem não é uma simples presença física – ôntica, como diriam os filósofos M. Heidegger e G. Bornheim. O termo ôntico corresponde à

⁸³ Termo firmado por Ângela Maria Dias para se referir ao estatuto das narrativas de *Minha mãe morrendo* no que se refere aos contornos instáveis entre ficção e dados da realidade. DIAS, p. 2002. p. 51.

⁸⁴ Para Flusser: “O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável.” FLUSSER, 2002. p. 2.

fisicalidade das coisas do mundo, ao qual se opõe o termo ontológico, que significa aquilo que nos transcende. O homem pode figurar no mundo sem fazer do mundo objeto de questionamento: este é o caso de quem adota uma postura dogmática, “cujo traço mais saliente é a sua familiaridade com o mundo em que vive, em uma perspectiva predominantemente pragmática.”⁸⁵ Neste caso, Bornheim sublinha que esta segurança fundamental implica a sua perda no mundo porque ele, o homem pragmático, “está orientado em direção dos objetos e, por este tender para fora”⁸⁶ ele visa açambarcar todo o real. Não é outro argumento de G. Didi-Huberman sobre o chamado “homem da tautologia,”⁸⁷ o sujeito moderno do universo técnico, imbuído de certezas, dono de um olhar que aspira a uma segurança total sobre os objetos, a um domínio absoluto sobre todas as coisas.

Estas notas tiveram como motivação introduzir a leitura da obra xavieriana sob as luzes do pensamento filosófico no sentido de compreender o romance *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido* como uma Escrita de Si, dotada de um estofo existencial que revela a mais importante característica da obra. Vejamos agora em que consiste a configuração de texto e imagem nesta obra de Xavier.

Tanto as fotografias como outras modalidades de imagem, sejam elas quais forem, carregam em si virtualidades de sentido porque a configuração visível da imagem “oculta uma série de expressões anteriormente sedimentadas.”⁸⁸ A própria fotografia possui um estatuto peculiar que solicita do observador uma visada que ultrapasse as evidências, como argumenta Philippe Dubois ao sugerir que “o melhor revelador a fotografia deve ser encontrado fora dela mesma.”⁸⁹

A atenção para as imagens como elementos constitutivos da expressão literária e poética nas narrativas de Xavier deve partir da evidência de que elas são superfícies textuais que se oferecem a leituras sensíveis e interpretações várias. Como diria C. Metz, “as linguagens visuais mantêm com as outras linguagens laços sistemáticos que são múltiplos e complexos, e nada se tem a ganhar em opor o ‘verbal’ e o ‘visual’ como dois grandes blocos, cada qual homogêneo, maciço e desprovido de contato com o

⁸⁵ BORNHEIM, 2009, p. 75.

⁸⁶ BORNHEIM, 2009, p. 75.

⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 39.

⁸⁸ MERLEAU-PONTY, 2002, p. 9.

⁸⁹ DUBOIS, 1995, p. 66.

outro.”⁹⁰ As imagens em Xavier são condutoras das reminiscências do personagem-narrador, autobiograficamente nomeado de “Valêncio”. Afinal, trata-se de uma escrita em que o “sujeito irá encenar a si próprio”⁹¹ e as suas experiências fundadoras a partir das imagens, das relações entre elas e da associação entre texto e imagem. Se assim for, o ato de criação não pode ser dissociado da experiência dos signos sensíveis e do fenômeno da memória.

Meu objetivo é examinar a forma singular de como as imagens são integradas ao texto no sentido tanto de refletir o trabalho de rememoração (com suas lacunas, instabilidades, indeterminações) como de apreender a pregnância dos emblemas fantasmáticos do ressurgimento do passado. Este motivo desdobra-se em outras dimensões igualmente relevantes como a indagação existencial sobre a incidência da ação do tempo na vida humana e nas coisas mesmas. No que tange às imagens, sua apropriação como imagens-memória – de uma fotografia, um desenho anatômico do corpo, desenhos de um rosto ou outro motivo qualquer – são re-elaboradas para não expressar seus antigos contextos e sentidos, agora superados por novas significações que permanecem, sobretudo, designando os fluxos da temporalidade.

Justifico dar um relevo especial à novela *Minha Mãe Morrendo* porque a sua narrativa é reveladora de uma densidade incomum nas demais obras de Xavier. Há algo de perturbador e sedutor em *Minha Mãe Morrendo* porque expressa a experiência inapelável da morte como motivo central. Com efeito, a morte assombra as narrativas xavierianas e o personagem-narrador é um apaixonado pela morte e pelo lado sombrio e lúgubre da natureza humana. No entanto, no caso específico de *Minha Mãe Morrendo*, a escritura enfoca a experiência da morte circunscrita à esfera pessoal.

Xavier, portanto, dispõe de sua biografia como matéria ficcional. A narrativa resulta de encadeamentos em torno da polarização vida e morte, cujo tema central é a traumática experiência da morte materna. A arquitetura narrativa revela assim uma delicada fusão entre prosa ficcional e depoimento. Nessa trama urdida pelos signos em comércio com as palavras, os limites entre realidade e ficção perdem curiosamente seus

⁹⁰ Embora datado, condicionado pelo contexto cultural do período em que foi escrito, o artigo de C. Metz sobre a imagem versa sobre a tendência, vigente na época, de que a imagem possui uma espécie de autonomia absoluta, de que ela não precisa do aporte metalinguístico para explicá-la e abri-la para significações e virtualidades de sentido. O argumento de Metz vai de encontro a esta tendência e defende que “a imagem não constitui um império autônomo e cerrado, um mundo fechado com o que o rodeia. As imagens, como as palavras, como todo o resto, não podem deixar de ser consideradas nos jogos de sentido, nos mil movimentos que vêm regular a significação no seio das sociedades.” METZ, 1974, p. 12.

⁹¹ DUBOIS, 1995, p. 67.

contornos; por um lado, graças ao empenho crítico da voz narrativa que busca conferir objetividade aos relatos; por outro lado, graças à interpretação de si mesmo enquanto texto, ou seja, como criação ficcional. Acima de tudo, a memória é ao mesmo tempo tema de inquietação existencial, fundamento da experiência e moldura de criação. As digressões e desvios responsáveis pela oscilação da narrativa, além do movimento em torno das imagens, tudo colabora para reproduzir no plano ficcional o trabalho de rememoração, de modo que as memórias e impressões explodem em *flashes*, lampejos, fragmentos de vivências, impossíveis de serem apreendidas numa totalidade.

No jogo quanto à forma, a leitura que empreendo visa mostrar como o autor busca reproduzir um arremedo de cinema na novela que serve de abertura ao desfile das experiências fundadoras do personagem central, o Menino Mentido. À primeira vista, a narrativa não passa de um conjunto vago e aleatório, um amontoado de peças soltas, dispersas. Daí a necessidade de se evitar uma leitura linear, convencional. Querer penetrar na obra de Xavier por essa via nos faria perder boa parte do “espetáculo” apresentado por esse romance de formação que se compõe como um álbum de recortes. Por outro lado, a apreensão total dos significados da narrativa é tarefa problemática porque *Minha Mãe Morrendo* corresponde a um projeto de livro conhecido por *obra aberta*.

Definida por Umberto Eco, a obra aberta não se apresenta como um modelo fechado, mas sim como a narrativa que é simultaneamente um “objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitem, mas coordenam o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas.”⁹² A reflexão de J. G. Merquior caminha na mesma direção quando ele estabelece a estética do modernismo no amplo contexto da história da cultura ocidental. Para ele, a principal exigência que a obra aberta impõe aos leitores é uma reeducação do olhar, porque “para a arte moderna, leitor, ouvinte e espectador não são mais os sujeitos passivos de uma contemplação: são consciências ativas, chamadas a participar – quase coautores – dos ritos simbólicos propostos pelo artista.”⁹³

É necessário, pois, começar a leitura das narrativas de Xavier com um movimento de vaivém, percebendo que cada um dos signos constitutivos (verbais e não verbais) suscita rearranjos do conjunto e correlações inesperadas. Enfim, convém situar-se nas

⁹² ECO, 2005, p. 28.

⁹³ MERQUIOR, 1974, p.83

dobras em que o texto e a imagem permutam sinais, contaminando-se e potencializando-se mutuamente. A obra de invenção permite várias entradas e meios de interpretá-la, contudo, pretendo convocar alguns instrumentos que me parecem mais úteis e produtivos para a tarefa a qual me proponho nesta tese.

A reeducação do olhar impõe-se à tarefa crítica no sentido de buscar chaves interpretativas que propiciem a compreensão. A esse respeito, Maurice Merleau-Ponty põe em relevo a impossibilidade de uma compreensão total da obra de arte através de uma linguagem que pretende possuir seu objeto, quando argumenta que a obra de arte não contém ideias, mas “*matrizes de idéias*; ela nos fornece emblemas cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver, e, justamente, porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave.”⁹⁴

Esse lançar-se num mundo novo pressupõe algumas balizas norteadoras para a tarefa crítica, ou seja, é necessário considerar simultaneamente o jogo quanto à forma e quanto ao conteúdo. Merleau-Ponty toca neste ponto quando sugere que é preciso não separar a forma do sentido. Para ele, estimar demais a forma, deixando o sentido em segundo plano, serve somente ao tipo de literatura de assunto (e de tese), o que não é de maneira alguma o caso da experiência da forma das obras literárias inauguradoras de um novo estilo.

Não devemos também perder de vista que é preciso haver a conciliação entre o “aspecto racional da crítica com o exercício da sensibilidade,”⁹⁵ orientação que tomei emprestada de Antonio Candido, para quem o exercício crítico deve procurar manter o equilíbrio entre o trabalho analítico do entendimento e a inquietação provocada pela obra. Portanto, as hipóteses que pretendo defender nessa tese sobre as obras de V. Xavier serão feitas considerando esse protocolo de procedimentos, ou seja, atendendo simultaneamente ao jogo quanto à forma e quanto ao conteúdo.

É preciso conferir ao autor os méritos merecidos, afinal, seus livros-invenção têm despertado um vivo interesse da crítica acadêmica e a fortuna crítica de Xavier tende a aumentar. No entanto, a formação dessa massa crítica só tem a ganhar se for norteadora por um esforço interpretativo que consiga extrair da obra o que ela tem de essencial, ou seja, a complexa rede de conexões entre linguagens que é posta em ação para dar à expressão literária de Xavier a densidade existencial que a caracteriza. Apesar dos

⁹⁴ MERLEAU-PONTY, 2002, p. 118.

⁹⁵ CÂNDIDO, 1982, p. 133.

“dispositivos” que dão às narrativas do autor uma tonalidade aparentemente prosaica ou “inocente” – como, por exemplo, a incorporação do desenho animado, as ilustrações dos livros infantis de Monteiro Lobato ou os “reclames” do século passado – o fato é que suas obras possuem um estofo conceitual que caracteriza as grandes obras.

A respeito da fortuna crítica xavieriana, a contribuição dada por pesquisadores e ensaístas parte do reconhecimento de que Xavier foi responsável pela inauguração de um estilo próprio. Para Décio Pignatari, a prosa de Xavier “não é facilmente rubricável” porque “é capaz de códigos escritos e visuais – mais prosísticos, mais fotografáveis –, de generosos leques, que se abrem de Elio Vittorini a Picasso, de Borges a Carlos Zéfiro, monta diagramas narrativos verbovisuais que vão dando um passo além da chamada literatura.”⁹⁶ Ao traçar um panorama geral da literatura brasileira contemporânea, Karl E. Schöllhammer destaca em *Minha Mãe Morrendo*, não só a apropriação das imagens da cultura midiática popular, mas a elaboração “desse imaginário em narrativas que exploram a emergência, do ponto de vista atual, bastante inocente do especular e do assombro da mídia gráfica, junto com o fascínio que regia seu universo infantil.”⁹⁷ Para Vera Casa Nova, Xavier repete o gesto de “procurar através da literatura contar a sua história, mas com um traço diferenciador de que as marcas do seu tempo vêm através de recortes do tempo.”⁹⁸ Trata-se, prossegue a ensaísta, de representações “do ato de fazer ver como no cinema, no desenho ou na pintura, acrescentando-se a isso, várias cenas teatrais, ou seja, uma pitada de drama e de comédia.”⁹⁹

Contudo, coube a ensaísta Ângela M. Dias consagrar ao autor paulista um dos ensaios mais elucidativos de *Minha Mãe Morrendo*, sobretudo porque aponta na literatura de Xavier o papel instaurador e fundamental da *imaginação criadora* no sentido proposto por Gaston Bachelard, para quem a imaginação, ao contrário do que se pensa, “não é faculdade de formar imagens, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, de mudar as imagens.”¹⁰⁰ O pensamento do filósofo sobre esta *ação imagizante* se desenvolve nos seguintes termos:

Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens

⁹⁶ PIGNATARI, 2000, p. 131.

⁹⁷ SCHÖLLHAMMER, 2009, p.38-39.

⁹⁸ CASA NOVA, 2006, p. 151.

⁹⁹ CASA NOVA, 2006, p. 151.

¹⁰⁰ BACHELARD, 1990, p.3.

aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola *imaginária*. Graças ao *imaginário* a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva*. (BACHELARD, 1999, p.3) (grifos do autor).

Não é por outra razão que A. Dias aproxima a narrativa de *Minha Mãe Morrendo* da prosa inicial de *Ulisses*, de James Joyce, justamente em torno da força das imagens literárias criadas pelo autor irlandês. O complexo imaginário expressivo da angústia que a morte materna produz nos personagens é o ponto de partida para uma leitura *em intensidade*, como diria Gilles Deleuze. Esta leitura pode iluminar a obra literária sob uma nova luz, não percebida ou apreendida por outros leitores e críticos.

Xavier soube criar, talvez como nenhum outro autor contemporâneo, um tipo singular de obra literária que parece permeada por tudo que é externo à literatura (pelo que tenho conhecimento, a obra do escritor alemão W. G. Sebald¹⁰¹ tem alguns pontos de convergência com a de Xavier). Podemos até partir da ideia de imaginar *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido* como uma caixinha de surpresas de onde saltam as memórias de uma experiência existencial, construída na e pela ficção, mas que não cessam de refletir, de forma especular, as experiências de quem as lê e as tenta decifrar. Evidentemente, o escritor que escreve toma em relação ao passado uma atitude que é só dele. Nesse sentido, a ficção criada é resultado de um projeto individual, porém o mundo imaginado escapa do círculo estreito do solo individual do autor e avança no território de quem percebe na narrativa algo que lhe diz respeito, que lhe toca de alguma forma. Isto procede porque as narrativas de Xavier servem como instâncias de reflexão para o estado atual de nossa relação com o desenvolvimento técnico, sobretudo, com respeito ao padrão *tele-tecno-midiático*,¹⁰² no qual estamos imersos, submetidos às

¹⁰¹ Winfried Georg Maximilian Sebald (1944-2001) nasceu em Allgäu, província localizada ao sul da Alemanha. Abandonou a Alemanha aos 20 anos e nunca mais voltou a viver em seu país de origem. Fez da Inglaterra seu lar. Os livros de Sebald impõem novas exigências para a tarefa crítica. Obras como *Os Aneis de Saturno*, *Vertigo*, *Os Emigrantes*, *Austerlitz*, entre outros, detêm um gênero literário considerado inclassificável justamente porque em seus romances, contos e novelas coexistem vários gêneros: o autor explora a autobiografia, a ficção memorialista, a crítica literária, o repertório de autores judeu-germânicos do século XIX, a crítica de arte, documentos históricos, matérias jornalísticas, além das imagens de procedências várias, principalmente a imagem fotográfica que possui um estatuto peculiar nas obras transemióticas do autor.

¹⁰² J. Derrida argumenta que este padrão hegemônico configura-se “num espaço público profundamente conturbado pelos aparelhos tecno-tele-midiáticos e pelos novos ritmos da informação e da comunicação, pelos dispositivos e a velocidade das forças que elas representam, mas igualmente, e, por conseguinte,

injunções que provocaram alterações profundas nos modos de experiência e na formação das subjetividades de todos nós.

As ressonâncias da obra atingem o leitor crítico no sentido de apreender a significação inesgotável investida no romance ou poema para, a seguir, “descentrar, distender, solicitar para ela um novo sentido para nossa *imago* do mundo e das dimensões da experiência.”¹⁰³

2.1 *Minha Mãe Morrendo*: bricolagem transemiótica

Minha mãe morrendo e o menino mentido participa de um projeto de livro que chamo de *romance-invenção*, para adotar o termo firmado por Haroldo de Campos. A obra sugere, de saída, um acabamento técnico, um cuidado artesanal da fotomontagem, semelhante às colagens visuais que o crítico percebeu na arte de Kurt Schwitters. A assimilação de “detritos, ferros velhos, jornais, impressos sem uso, cacos de vidro se constitui em ágil trampolim para a busca do objeto em si da expressão poética ou plástica.”¹⁰⁴ Em relação à fotomontagem (das obras de Robert Rauschenberg, Moholy-Nagy, Hanna Hoch, entre outros) Philippe Dubois destaca o papel que a fotografia desempenhou nessa lógica da colagem e da fragmentação, pois a foto é também “um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta, integrável em diversas realizações artísticas, em que o jogo de comparações pode exhibir todos os seus efeitos.”¹⁰⁵

Em Xavier, esses procedimentos estético-formais serão assimilados e reconfigurados também mediante a lógica da bricolagem. Compare-se a capa do romance de V. Xavier com dois modelos de arte tipográfica – o da primeira capa da Revista Klaxon e a capa do livro *Pathé Baby*, de Alcântara Machado –, e observe-se a semelhança do padrão gráfico. Ambos trazem as marcas da assimilação das matrizes estético-formais das vanguardas históricas.

pelos novos modos de apropriação que elas empregam, pela nova estrutura do acontecimento e de sua espectralidade que elas produzem.” DERRIDA, 1994, p. 109.

¹⁰³ MERLEAU-PONTY, 2002, p. 120.

¹⁰⁴ CAMPOS, 2010, p.35.

¹⁰⁵ DUBOIS, 1993, p. 268-269.



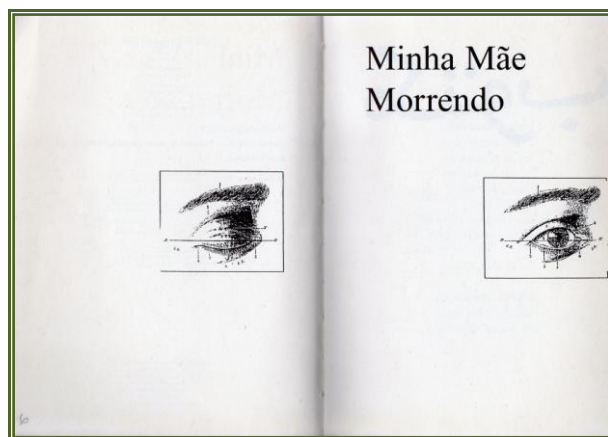
A reprodução do modelo dos anos 20 dá a capa de MMMMM um ar antiquado e pitoresco dos almanaques antigos, além de fixar a relação do romance de Xavier com o livro *Pathé Baby*, de Alcântara Machado, um autor muito caro a V. Xavier, que considera o livro do modernista o “primeiro grande momento da literatura visual no Brasil, cujo pontapé inicial fora dado em 1888 por Raul Pompéia com *O Ateneu*.”¹⁰⁶

O que seduz na obra de invenção são essas conexões em que o *ready made* contribui para por em questão a estrutura da obra e seus constituintes específicos. Como assinala Campos, o *ready made* “contém em si, ao mesmo tempo, elementos de destruição e de construção, de desordem e de nova ordem.”¹⁰⁷

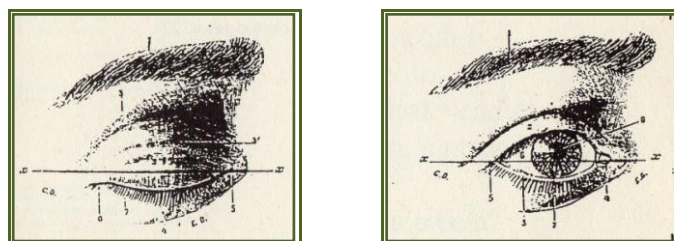
No plano do conteúdo, a situação fundamental que será rememorada é a da morte materna, como o próprio título da primeira novela anuncia. Porém, trazer a morte como tema central e fundador do relato implica convocar também o nascimento, a vida, enfim. Em suas latências, a narrativa xavieriana propicia a penetração de uma rede de associações simbólicas que são postas em ação em torno da inapelável condição humana que é a destinação para a morte. Para uma melhor compreensão da temática existencial de *Minha mãe morrendo*, a análise de Ângela Maria Dias estabelece o já citado contraponto com as páginas iniciais de *Ulisses* (J. Joyce), a partir da leitura feita por Georges Didi-Huberman do romance joyceano. Voltarei a essas análises depois de desenvolver outra hipótese a partir de um ângulo de teorização distinto, embora convergente com o exame de Dias e Didi-Huberman. Primeiro, vejamos a página inicial de *Minha Mãe Morrendo*. As primeiras imagens são dois olhos, um fechado e o outro aberto e, acima, do lado direito, o título do primeiro caderno.

¹⁰⁶ Na matéria escrita para a Revista Cult, Xavier discorre sobre o processo construtivo de *Pathé Baby* que resulta de uma configuração de texto e imagem a qual sua obra transemiótica se filia.

¹⁰⁷ CAMPOS, 1971, p. 29.



De saída, esse par de olhos nos franqueia algumas entradas para a compreensão da narrativa. À medida que continuamos a leitura, seremos introduzidos no jogo de correlações dessas imagens com o texto e também com outros signos e emblemas.



Adiante veremos que os olhos irão começar a piscar, graças ao ânimo lúdico do autor que incorpora na narrativa o princípio do desenho animado. De perto, observa-se que eles foram copiados de um compêndio de anatomia; esse dado está intrinsecamente vinculado ao processo informativo do texto pelo seguinte fato: ao utilizar um tom lúdico-irônico, o narrador-personagem adota o procedimento de permear a narrativa de uma imaginação infantil, transformando-a em uma postura questionadora posta a cargo da expressão literária, procedimento semelhante ao que se observa no *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia*, de Oswald de Andrade.

Subvertendo o romance de formação, gênero clássico em que são narradas as experiências fundadoras do personagem central, *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido* resulta da leitura das imagens do passado do menino nascido em 1933, transfiguradas pelo olhar distanciado do narrador adulto. Distanciado no tempo e no espaço, o narrador organiza a narrativa através da leitura irônica de variado repertório icônico e literário, dos emblemas e ícones da cultura de massas, de gravuras anatômicas,

fotografias e fotogramas fílmicos. Também entra no rol dos materiais polifônicos responsáveis pelas virtualidades de sentido da obra, a apropriação paródica de obras literárias, tanto as que foram legitimadas pelo cânone como as que não alcançaram esta legitimação. (A este respeito, ganha relevo especial a presença de obras de autores considerados “malditos”, como o escritor e artista performático Flávio de Carvalho,¹⁰⁸ contemporâneo dos vanguardistas canônicos da Semana de 1922, e o célebre Marquês de Sade).

A singular trama narrativa tem sua unidade construída graças à empatia imaginativa pela qual o personagem-narrador, o Menino Mentido, projeta suas experiências nas imagens produzidas em vários campos de expressão. Por outro lado, a imagem do par de olhos encena a força do olhar de que sensivelmente nos fala Walter Benjamin, com respeito à emergência da memória, quando ela lança lampejos, pequenas iluminações que trazem de volta fragmentos do passado vivido. Para Benjamin, a força do olhar é uma via de mão dupla: para além de todas as evidências, existe um apelo que as coisas nos lançam porque os objetos igualmente nos fitam devolvendo nosso olhar.

Para A. Dias, *Minha Mãe Morrendo* conduz a um *aprendizado do olhar*. As imagens parecem exercer um poder catalisador e centrípeto de atração do olhar. Um jogo de reciprocidades é instaurado: quem olha uma imagem na verdade mira uma alteridade que tem o poder de abalar e desestabilizar certezas sobre o suposto dom atribuído ao sujeito do olhar, o dom de possuir os objetos. Para Dias, “a reflexão filosófica sobre o olhar, como aquilo que se perde, fundamenta a melancolia radical de

¹⁰⁸ Contemporâneo dos vanguardistas históricos da Semana de Arte Moderna de 1922, Flávio de Carvalho realizou trabalhos em artes plásticas, arquitetura, dramaturgia e literatura despertando inquietação e desconforto, por conta das apostas estéticas incompreensíveis para a São Paulo provinciana do seu tempo. Ele antecipou o que hoje é chamado de “arte de acontecimento” (traduzidos dos termos “happening” e “performance”), algo totalmente inusitado para a época. Um dos eventos mais radicais encenados por ele foi registrado no livro *Experiência n.2: realizada sobre a procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Segundo Denise Mattar, “a investigação psicológica é o fio condutor de toda a obra de Flávio de Carvalho, o que o aproximou do Surrealismo. Essa atitude assustou a intelectualidade da época e, muito mais do que o nacionalismo, foi a razão da rejeição ao movimento europeu e a colocação à margem do Modernismo de todos os autores e artistas brasileiros que seguiram por este caminho. A notícia da performance transgressora de Carvalho foi veiculada no jornal O Estado de São Paulo, de 9/06/1931. O livro que relata essa experiência foi ilustrado pelo próprio autor e os desenhos registram “plasticamente toda a pulsação do medo descrito, das sensações distanciadas do seu próprio físico, e das visões da sua carne dilacerada pela turba.” Outro evento que também marcou sua presença na crônica policial foi a encenação da peça teatral *O Bailado do Deus Morto* que inaugurou o Teatro da Experiência, encenado em 1933 e imediatamente fechado pela polícia.” MATTAR, 2001. p. 10.

uma obra votada à encenação do olhar, ou seja, daquilo que nos olha, em tudo que vemos, para além de toda evidência.”¹⁰⁹

Há latências no par de olhos que parecem solicitar uma leitura ancorada em outro ponto de vista, inauguradora de um novo paradigma conceitual sobre a nossa relação com as imagens. É imprescindível dar atenção à presença específica da imagem em *Minha Mãe Morrendo* porque a ambivalência das imagens inquieta. A leitura que pretendo desenvolver, portanto, só poderia ser compreendida sob as novas luzes que foram projetadas sobre o tema. Sugiro, portanto, partir do seguinte argumento de Didi-Huberman:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do dom visual para se satisfazerem unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor. (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 77).

A partir desses pressupostos, procedem as correspondências entre obra de Xavier e a parte inicial de *Ulisses*. Evidentemente, tonalidades distintas imprimem marcas singulares em cada romance, entretanto, Dias tocou no cerne das correspondências significativas que os aproxima: o aprendizado do olhar como perda e a experiência da morte materna, em torno do complexo imaginário e simbólico de mãe, água e mar.

Para o narrador-personagem de *Minha Mãe morrendo*, a experiência vivida é semelhante à de Stephen Dedalus, de *Ulisses*: do fundo da morte a mãe lhe lança um apelo obsedante. O motivo da doença e da morte materna se concentra e explode na narrativa joyceana em torno das imagens do mar, transfigurado como um imenso útero que gera ao mesmo tempo a vida e a morte. Tais correlações são fruto da antropologia do visual proposta por Didi-Huberman: no ato de olhar somos concernidos por uma reciprocidade, ou reversibilidade na qual “o que vemos só vale – e só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.”¹¹⁰ O paradoxo vivido por Stephen Dedalus no leito de morte da mãe tem um relevo especial porque tematiza o corpo materno – como o de todas as mães – como uma fonte ao mesmo tempo de vida e de morte. A “inelutável modalidade

¹⁰⁹ DIAS, 2007, p.99.

¹¹⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 20.

do visível,” que J. Joyce afirma no texto, remete à inexorável coerção imposta a Dedalus “em que tudo que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe.”¹¹¹

A morte – que evidentemente concerne a todos nós – ocupa o núcleo do pensamento de Didi-Huberman no seguinte sentido: o paradoxo que constitui o ato de ver implica um jogo de reciprocidade em que ver é também ser visto, quando uma perda fundamental está implicada nessa relação. Para o autor, o ato de ver não é possuir o objeto com o olhar, isto é, ver não significa ganhar. Ao contrário: “a modalidade do visível se torna inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

O que nos olha é algo que não está presente materialmente, que não se dá a ver através da presença mesma da coisa: trata-se de um vazio, uma ausência angustiante que nos captura. Entende-se que nesta passagem o teórico faça referência a M. Heidegger porque, para o autor de *Ser e Tempo*,¹¹² a suposta segurança que o homem acredita possuir é tanto ilusória quanto instável. Quem o crítico vai chamar de o “homem da tautologia” nada mais é do que o já mencionado homem imbuído de certezas, dono de um olhar que aspira a uma segurança total sobre os objetos, a um domínio absoluto sobre todas as coisas. Para Dias, a situação fundamental rememorada é a mesma de Stephen Dedalus; trata-se de uma preciosa chave interpretativa para a compreensão da novela. Meu argumento leva em conta as considerações da ensaísta sobre o tema principal da narrativa de *Minha Mãe Morrendo*, a inquietação existencial do narrador-personagem diante da experiência traumática da morte materna, perspectivada sob a invocação do contraste entre a plenitude e a perda, inseparáveis da vida humana.

Meu propósito, no entanto, é buscar um caminho transversal e achar outras entradas de penetração em *Minha Mãe Morrendo*, no sentido de expressar como as virtualidades de sentido da narrativa se abrem para interpretações distintas.

¹¹¹ Em Joyce, o que adensa esta experiência é que a simbologia da água como fonte de vida cede a vez às imagens nada apaziguadoras do mar. O arco de correspondências que o personagem estende entre o mar e o corpo da mãe é feito de imagens marcadas com o selo da morte: a água do mar esverdeada pelo sargaço (cuja cor é descrita como um *snotgreen, verde-muco*) é uma remissão às secreções de bile eliminadas pela enferma, o avanço das ondas remete aos violentos acessos de vômito que a acometia. Enfim, ao evocar a cena em que a mãe fecha os olhos para sempre, as imagens que fundem mar e mãe retornam em sugestiva imagética da morte. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.32).

¹¹² No sentido que Heidegger confere ao termo, a sensação de angústia é provocada pela certeza da finitude. Na análise de Didi-Huberman, percebemos que na cisão aberta pelo que nos olha no que vemos subjaz a realidade inapelável a que todo ser está destinado.

A primeira dessas entradas permanece circunscrita ao conteúdo temático-existencial, mas difere da experiência de S. Dedalus, para quem o olhar materno, com seu apelo crispado, o assombra e subjuga inspirando-lhe o sentimento de culpa. Uma atmosfera lúgubre domina a cena, realizando o escuro como presença da morte: “Her glazing eyes, starring of death to shake and bend my soul. On me alone. The ghostcandle to light her agony. Ghostly light on her tortured face. Her hoarse loud breath rattling in horror while all prayed on their knees. Her eyes on me to strike me down.”¹¹³ O mar remete à imagem do informe: a água esverdeada pelo sargaço, formas de vida viscosas, tudo em estado de decomposição, como a própria mãe do personagem. Ao contrário da narrativa sombria de *Ulisses*, manifestações diversas animam a narrativa de *Minha Mãe Morrendo* com uma atmosfera diurna, solar. A imagem de uma Vênus “dessacralizada”, estampada no início da novela, imprime tonalidades mais leves e luminosas ao relato. Além disto, há no entrelaçamento de texto e imagem um estatuto ambíguo e indefinido no que se refere à encenação da mãe com o corpo nu, envolto numa moldura de paisagem aquática e de percepção de cheiros e perfumes. Trata-se de expressões de uma poética da pele e do corpo, portanto, de vida.



O caráter ambíguo do texto poético que acompanha esta imagem tem a ver com o arranjo geral da obra: esta é a principal entrada de acesso à assimilação do tempo cinematográfico. De que maneira a arquitetura narrativa reproduz imagens em movimento, introduzindo o fluxo temporal? Decorre de algumas estratégias: o persistente ludismo, introduzido mediante a incorporação do princípio do desenho animado, e a inversão paródica, fruto de uma das tendências do modernismo que o autor assimila com maior intensidade.

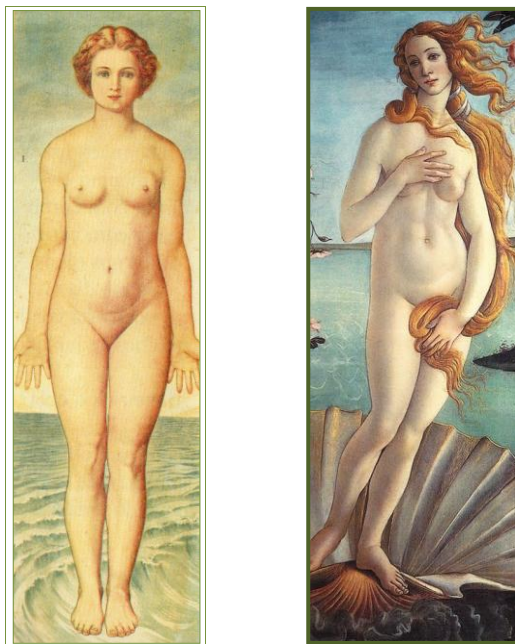
¹¹³ “Seus olhos perscrutadores, fixando-se-me da morte, para sacudir e dobrar minha alma. Em mim somente. O círio dos mortos a alumiá-la sua agonia. Lume agonizante sobre face torturada. Seu áspero respirar ruidoso estertorando-se de horror, enquanto todos rezavam aos seus pés. Seus olhos sobre mim, para redobrar-me.” JOYCE, 1966, p.12. Tradução de Antônio Houaiss.



Quanto à espacialização das formas (signos textuais e gráficos) e os sentidos a ela atribuídos, tudo decorre da disposição destes elementos no papel das páginas. No primeiro caderno, as imagens ocupam as páginas pares e o texto, as ímpares, como está aqui reproduzido. De modo que são dispostos dois planos, que deslizam lado a lado, mas isso não significa que o texto, coincidente com determinada imagem, esteja a ela diretamente relacionado. Como o aspecto lúdico perpassa toda a narrativa, poderíamos inferir que a parte escrita funciona como uma voz em *off* que transita e oscila entre as imagens, correlacionado-as e interligando-as pelo desenrolar contínuo que transborda em um fluxo interior. A assimilação do tempo cinematográfico só fará sentido se levarmos em consideração um dos pressupostos que defendo sobre os livros-invenção de Xavier. Ele é um autor impregnado pelos rituais da literatura do Modernismo, pelas transformações estéticas defendidas na plataforma das vanguardas históricas. Este argumento será desenvolvido no próximo tópico em que serão enfocadas as matrizes modernistas que Xavier assimila, transfigura e redefine criativamente e que são fundamentais para a criação das vistas em movimento.

2.2 Estratégias para a ação: ludismo e inversão paródica

A presença em *Minha Mãe Morrendo* da imagem feminina nas águas do mar desencadeia o jogo de associações fundado nos mitos da criação.



Salta aos olhos que a imagem do livro tem correspondências com a representação de *Vênus*, da tela renascentista de Sandro Botticelli. Quando se compara as imagens, observa-se que na figura de Xavier foram eliminados alguns elementos simbólicos fundamentais. Apesar disto, permanecem subjacentes as correlações entre as imagens em torno dos simbolismos de mãe, da água e de *Vênus*.¹¹⁴ A respeito da água, Jean Chevalier assinala a semelhança da grafia das palavras mãe e mar na língua francesa, em que “o simbolismo da mãe (*mère*) está ligado ao do mar (*mer*) na medida em que são, ambos, receptáculos e matrizes da vida. O mar e a terra são símbolos do corpo materno.”¹¹⁵ A água é um símbolo cambiante e possui múltiplas significações; simbolizando, em primeiro lugar, “a origem da vida.”¹¹⁶ As correspondências entre as imagens passam por uma leitura irônica do *Nascimento de Vênus*: os “flutuantes cabelos soltos longos” com que *Vênus* cobre o sexo é uma menção à tela renascentista, não à figura feminina de Xavier; nela os cabelos são curtos. Sumiu a concha, elemento associado à fecundidade, cuja forma e profundidade simbolizam o órgão sexual feminino. A pérola ocasionalmente produzida pela concha suscitou a lenda do nascimento de Afrodite, “o que confirmaria o duplo aspecto do símbolo, o erótico e o

¹¹⁴ Deusa cultuada em numerosos santuários da Grécia, principalmente na ilha de Citera. Filha do sêmen de Urano (o Céu) derramado no mar, após a castração do Céu por seu filho Cronos (daí a lenda do nascimento de Afrodite, que surge da espuma do mar), ela simboliza as forças irreprimíveis da fecundidade. In: CHEVALIER/ GHEERBRANT, 2002. p.14.

¹¹⁵ Ibidem. p.580.

¹¹⁶ Nas tradições judaica e cristã, a água é mãe e matriz (útero), e fonte de todas as coisas. Ibidem. p.16.

fecundante.”¹¹⁷ A imagem de Xavier exhibe o corpo feminino totalmente exposto. Dela foram retirados os elementos sacralizantes com que o tema da concepção é tratado na representação renascentista. Este procedimento é uma apropriação do mesmo impulso dessacralizador de poetas cujas obras caminharam na mesma direção. Para citar dois casos emblemáticos, lembro *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto e *Venus Anadyomene*, de Arthur Rimbaud, e, na pintura, destaca-se a *Madona* (1892) de Edvard Munch.

No primeiro, Vênus figura no meio do lodo e da lama como “a mulher febril que habita as ostras, como de uma mucosa.”¹¹⁸ No poema de Rimbaud, Vênus é poetizada como uma prostituta degradada que surge de uma banheira velha (“d’une vieille baignoire emerge, avec des déficits assez mal ravaudés”) e, no final, vista de costas, mostra a “belle hideusement d’un ulcère à l’anus.” (“a bela hediondez de uma úlcera no ânus”).¹¹⁹ Não satisfeitos de retirar a aura nobre e sacralizante da figura mitológica, os poetas resolvem rebaixá-la ainda mais a emoldurando em atmosfera doentia e febril. É notável como as obras literárias acabam compondo o que Julia Kisteva designava de *mosaico intertextual*. No que se refere ao trabalho crítico, poderíamos usar o conceito backthiniano e ampliá-lo para a noção mais apropriada de *transtextualidade*, no sentido proposto por Acízelo de Souza¹²⁰ ao se referir à transdisciplinaridade como a faculdade de pensar *além* (*trans*) de sua própria disciplina.

Assim, a transtextualidade igualmente quer dizer: a capacidade do teórico estabelecer conceitualmente o diálogo entre as linguagens artísticas, produzidas em horizontes diversos, trabalhando sobre um tema comum, no caso, as correlações que aproximam as obras de arte modernistas e contemporâneas em torno de procedimentos semelhantes. Nesse sentido, a transtextualidade se vincularia ao trabalho crítico.

2.3 Diálogos transtextuais: a contribuição de Raul Pompéia, Oswald de Andrade e Alcântara Machado para a literatura visual

¹¹⁷ Essa mesma associação está presente tanto no *Nascimento de Vênus* como ao nome *Concepción* Nome próprio muito comum na Espanha, ao qual associa-se o duplo aspecto apontado no simbolismo da concha. Concepción é “muitas vezes substituído pelo seu diminutivo Concha, ou mais familiarmente ainda, Conchita”. CHEVALIER/GHEERBRANT, p.270.

¹¹⁸ MELO NETO, 2007, p.133.

¹¹⁹ Tradução de Ivo Barroso.

¹²⁰ SOUZA, 2006, p.46.

No plano formal, associações produtivas aproximam obras literárias que partilham do mesmo objetivo de subverter o padrão literário e os paradigmas estético-formais da tradição. Isto significa que, por mais genial e original que julgamos ser a obra de um autor, sua produção vincula-se às obras que a precederam. Por essa razão, considero relevante dedicar este tópico aos autores cujas obras utilizaram criativamente a permeabilidade que a literatura tem de assimilar outras linguagens artísticas.

V. Xavier integra o pequeno, mas expressivo grupo de escritores brasileiros em cujas obras a imagem interfere, seja como ilustração, seja como elemento estruturador da narrativa. Pela ordem de aparição na cena literária, os que trouxeram essa contribuição são Raul Pompéia, Oswald de Andrade e Antônio de Alcântara Machado. Vejamos a arte literária desses autores no que têm de determinante: a fundação deste solo que tornou possível a existência de obras, como as V. Xavier, concebidas em função das relações e correlações entre literatura e cinema, fotografia e artes plásticas.

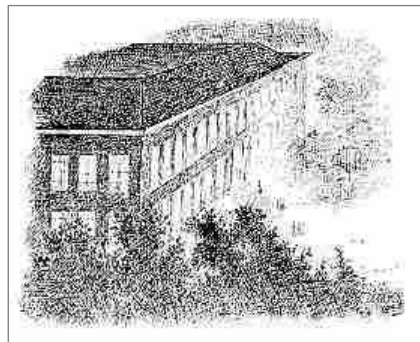
Raul Pompéia escreveu em 1888 o primeiro romance brasileiro ilustrado: em *O Ateneu*,¹²¹ os delicados desenhos a bico de pena, feitos pelo próprio autor, foram integrados à narrativa em combinações sensíveis. Apesar do aparente estatuto de ilustração das imagens, os desenhos criados por Pompéia interferem na recepção da obra como elementos sugestivos, pela ressonância simbólica que possuem, e desta forma potencializam a narrativa desse romance considerado um marco na literatura impressionista no Brasil.

Para Merquior, a narrativa de *O Ateneu* “é sucessão de quadros mentais, uma série impressionista de *páginas* soltas na consciência do narrador, de evocações altamente plásticas, como seria de se esperar de um escritor-artista.”¹²²

Observando a qualidade e o apuro técnico das imagens, é fácil constatar como Pompéia, vocacionado tanto para a literatura como para as artes visuais, foi responsável pela inauguração de um novo estilo na literatura da época e pela novidade de publicar um romance ilustrado destinado ao público adulto.

¹²¹ Segundo Merquior, Raul Pompéia é o nosso maior romancista impressionista, depois de Machado de Assis. *O Ateneu* “é a transfiguração artística” do Colégio Abílio, onde o escritor foi interno aos dez anos de idade. Sobre o romance, o crítico esclarece os seguintes aspectos: “A matéria do livro é, como *Dom Casmurro*, a adolescência do narrador; mas dessa vez o cenário não é a família, e sim a vida no colégio. Graças a sua ressonância simbólica, a crônica da existência de Sérgio no internato ultrapassa qualquer plano anedótico. A experiência colegial de Sérgio é na realidade uma *paixão* no sentido próprio: uma dor, a dor dos primeiros choques de um temperamento narcisístico com o mundo exterior.” MERQUIOR, 1996, p. 257-258.

¹²² MERQUIOR, 1996, p. 258.

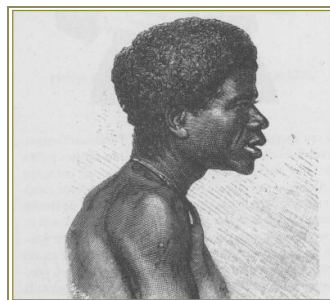


Com relação ao diálogo entre as obras, é bastante significativa a correlação entre a novela *Menino Mentido: topologia da cidade por ele habitada* e *O Ateneu*. A leitura irônica de Xavier se concentra em torno da experiência no colégio e do crime que ocorre no internato (onde o personagem Sérgio vive suas experiências fundadoras). A experiência do *Menino Mentido*, de fato, não difere da vivida por Sérgio no que se refere à educação repressora. Em Xavier, no entanto, a catequese religiosa funcionava principalmente para coibir as manifestações eróticas, além de estimular a conformidade e a obediência aos padrões sociais, em plena vigência do regime ditatorial do Estado Novo de Getúlio Vargas, que compreende o período de 1937 a 1945. O ar violento dos tempos totalitários perpassa a narrativa. Do colégio religioso, o discurso racista dos padres italianos reproduz reiteradamente as ideias propagadas em defesa da eugenia, de pureza e superioridade raciais. Xavier, como já sabemos, subordina assuntos sérios e problemáticos ao tratamento paródico. A introdução do crime, por exemplo, é feita na forma de matéria jornalística, no jargão típico da imprensa sensacionalista: “Sangue por todos os lados! Manchas de sangue eram visíveis por toda a escadaria, desde o segundo andar até o térreo, prosseguindo pelo corredor, terminando em uma poça no chão do hall de entrada do colégio. Procurada pela nossa reportagem, a alta direção da escola recusou-se a dar explicações sobre o crime.”

Em *O Ateneu*,¹²³ o assassino é o jardineiro do colégio. Em *Topologia da cidade por ele habitada*, a imaginação fértil do *Menino Mentido* cria uma trama que confunde os discursos racistas dos padres sobre a superioridade branca e o ideário fascista: ao

¹²³ Para efeito de comparação, transcrevo o relato do crime em *O Ateneu*: “Tínhamos acabado de jantar e corria como sempre a recreação, que precedia a hora da ginástica. Das bandas da copa, ordinariamente sossegada, chegou-nos subitamente um rumor de algazarra. Era estranho. O alarido cresceu; uma alteração violenta; depois fragor de luta, o estrondo de uma mesa tombando. Depois gritos de socorro; mais gritos; a voz de Aristarco aguda, dando ordens como em combate. Estávamos atônitos. De repente vimos assomar a porta, que dominava o pátio sobre a escada de cantaria, um homem coberto de sangue. Um grito de horror escapou de todos. O homem precipitou-se em dois pulos para o recreio. Trazia um ferro na mão gotejando de vermelho, uma faca de lâmina estreita ou um punhal.” “Matou! matou! gritavam da copa; pega o assassino!” POMPEIA, 1997. p.63.

inventar um suspeito, o servente do colégio, o italiano Tomaso tem a cara de Benito Mussolini, e seu duplo e homônimo, o preto Tomaz, a de um africano estampado na gravura retirada de um livro sobre as etnias da África.



O texto colado às imagens é um inventário detalhado dos objetos que distinguem os suspeitos: para o ditador fascista, os “objetos políticos”, para o africano, os “apetrechos de suas feitiçarias.” Na última menção ao assassinato, a arma do crime (“um pontiagudo punhal com pequena caveira de marfim engastada no cabo”) é representada por mais um caligrama.¹²⁴

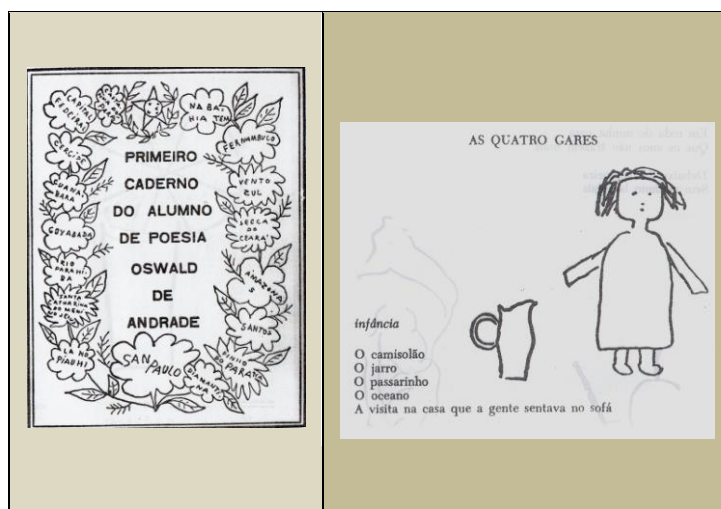
O segundo autor da lista, Oswald de Andrade, contribuiu com *O Primeiro Caderno do Aluno de Poesia*, de 1927, mescla de poesia e livro de imagens, desenhadas pelo autor e por Tarsila do Amaral. O célebre *diário da garçonnière* de Oswald-Miramar, cujos originais foram preservados, não ganhou do autor modernista a devida atenção ao ponto de ser publicado. Esta seria talvez a obra mais representativa da literatura visual do autor, além de ter a peculiaridade de ser fruto de uma contribuição coletiva. Para H. de Campos, um dos mais empenhados teóricos na valorização da obra oswaldiana, *O Primeiro Caderno* “participa da natureza do livro de imagens, do álbum de figuras, dos quadrinhos dos comics.”¹²⁵ É nessa obra que aparecem as composições brevíssimas, como o poema-minuto *Amor/Humor*, que traz o frescor da renovação proposta no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, cujo roteiro propunha retomar “o sentido puro (não como purismo), mas na acepção fenomenológica da disposição inaugural.”¹²⁶ No *Primeiro Caderno* “o poeta voluntariamente senta-se no bando da escola primária,

¹²⁴ Para Maria do Carmo Nino, “o caligrama se serve da propriedade das letras que consiste em valer ao mesmo tempo como elementos lineares que se pode dispor no espaço e como *sinais* que se deve desenrolar segundo o encadeamento único da *substância sonora*. Sinal, a letra permite fixar as palavras; linha, ela permite figurar a coisa. Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: *mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler.*” Apresentação oral em seminário.

¹²⁵ CAMPOS, 1971, p.28.

¹²⁶ CAMPOS, 1971, p.29.

sob as ordens da professora Poesia, para restituir-se e restituir-lhe a pureza da descoberta infantil.”¹²⁷ Esta é uma das razões de Ângela M. Dias ter apontando



significativas correspondências entre o álbum memorialista de Xavier e o livro oswaldiano. Além da dicção poético-ingênua e a entonação irônico-paródica, o Menino Mentido “retoma o Oswald de Andrade do *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia*, pelo poder das imagens, sua pregnância na mesma São Paulo do início do século XX.”

¹²⁸ Para a ensaísta, porém, “as semelhanças param aí, porque o humorismo em Xavier vem inteiramente mesclado ao tom melancólico que faz o baixo contínuo do relato, e constrói sua exemplaridade dentro do conjunto da obra.”¹²⁹ A esse respeito, parto de outra perspectiva, no tópico *O fluxo temporal do cinema e sua interferência na narrativa*, e argumento que o procedimento paródico e a visão grotesca, no sentido proposto por J. G. Merquior, não são capazes de eliminar a densidade existencial da obra, apenas a mitigam, tornando-a difusa e/ou rarefeita, mas as potencialidades de seu sentido permanecem latentes nas dobras da narrativa.

Por fim, o terceiro autor citado é Antônio de Alcântara Machado, responsável pela criação de *Pathé Baby*, de 1926. Trata-se de uma obra conjunta com o desenhista Paulo Paim Vieira, criador de uma espécie de arremedo de cinema. *Pathé Baby* é sem dúvida a obra literária brasileira que expressa a mais criativa exploração do cinema.

¹²⁷ CAMPOS, 1971, p.29.

¹²⁸ DIAS, 2005, p.15.

¹²⁹ DIAS, 2005, p.16

PROGRAMA	
SESSÕES CORRIDAS	
OUVERTURE, por Oswald de Andrade	
1. LAS PALMAS, em 8 partes	12. Lucca
2. LISBOA, em 4 partes	13. SIENA
3. De Cherbourg a Paris, em 4 partes	14. NAPOLES, em 4 partes
4. Paris, Super especial película de grande metragem	15. PERUGIA
5. De Paris a Dives-Sur-Mer, em 7 longas partes	16. ASSIS
6. Londres, em 5 partes	17. Roma, em 5 partes
7. MILÃO, em 4 PARTES	18. Barcelona, película de sensação em 2 partes
8. VENEZA, em 3 únicas partes	19. Sevilha, Super-Produção em 5 partes, com actores e estrelas
9. FLORENÇA, em 5 partes	20. Córdoba
10. Bolonha	21. GRANADA em primeira exhibição
11. Pisa	22. MADRID, em tres duplas partes.
	23. TOLEDO
PREÇO (inclusive o imposto): 7\$000	
N. B. - Estão <u>SUSPENSAS</u> as entradas de FAVOR	
Brevemente! Braz, Bexiga e Barra Funda (Contos) Brevemente!	

O sumário do livro reproduz um programa de cinema em sessões diversas e corridas, fato comum na época da instituição do cinema no Brasil nas primeiras décadas do século passado. Os nomes dos países visitados são enumerados na ordem de apresentação de cada sessão – Las Palmas, Lisboa, De Cherbourg a Paris, e assim por diante – precedidos pelo prefácio *Ouverture*, assinado por Oswald de Andrade. O processo construtivo de *Pathé Baby* foi descrito por Xavier, com conhecimento de causa, por ser ele, também, um *autor politécnico*¹³⁰:

O esquema é uma página ímpar com o nome da cidade visitada e o número da ordem das viagens; a página par em branco e a ímpar seguinte com os desenhos do excepcional Paulo Paim Vieira, trazendo na parte de cima, como se projetada numa tela, a imagem humorística da cidade. Na parte de baixo a caricatura dos quatro músicos – a pianista, o contrabaixista, o flautista e o violinista – que acompanham o filme mostrado na tela, como era comum nos cinemas do tempo do filme mudo. (...) Nos desenhos de Paim, os músicos vão abandonando a “orquestra.” Primeiro, o violinista, depois a pianista, que já deixara de tocar e ficara encostada no piano, só restando o contrabaixista até o fim. (XAVIER, 2002, p. 62).

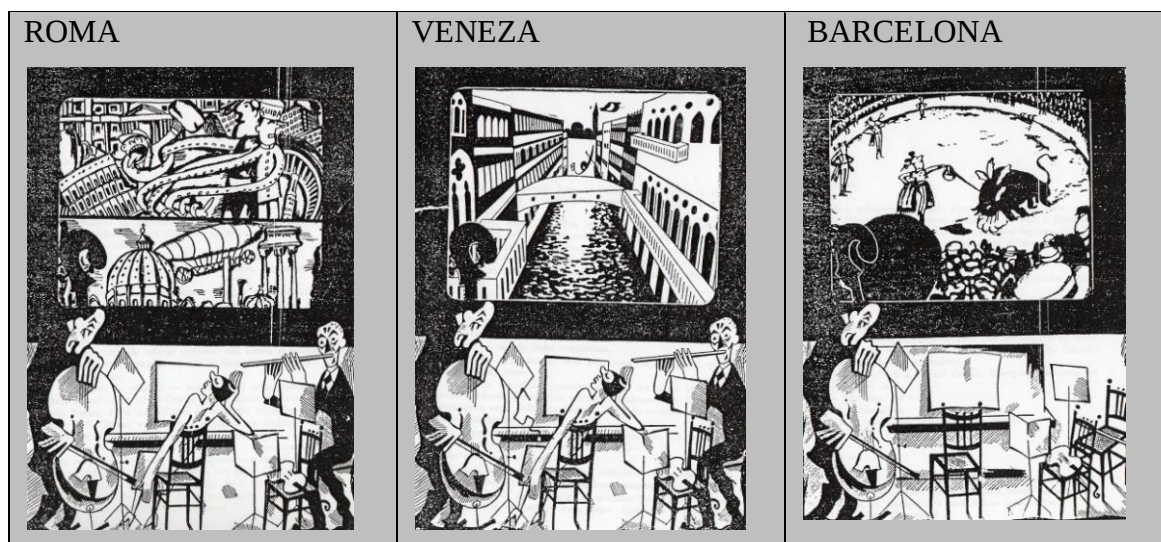
¹³⁰ Datado de 1928, o ensaio de Benjamin, traduzido por Haroldo de Campos e Flávio Kothe, versa sobre as competências que o escritor do início do século XX passaria a desenvolver sob a influência direta da cultura visual que instaura novos ritos cotidianos. Tomando como exemplo *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, Benjamin defende que o desenvolvimento da escrita “avança cada vez mais no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade. (...) Nesta escrita icônica, os poetas que, como nos primórdios, antes de mais nada e sobretudo, serão expertos da grafia, somente poderão colaborar se explorarem os domínios onde se perfaz sua construção: os do diagrama estatístico e técnico.” (BENJAMIN, 1928 apud CAMPOS, 2002, p.206).

A prosa de *Pathé Baby* não poderia ser mais deliciosa, como nesse trecho dedicado à cidade de Paris:

4. PARIS 	2.o baile do magic-cit A taboleta diz: JAVA. Estrepitosamente a orquestra toca <i>La Belote</i>. Música saltitante, tremelicante. Cinquenta, cem, duzentos pares. Incontáveis. Frenéticos. Prazo – dado de todas as raças, de todas as idades, de todas as classes. Do amor e da alegria. Paris que a Agência Cook não conhece. Peito contra peito, boca contra boca, fronte contra fronte, um estudante chinês dança com uma datilógrafa cubana. Duas raparigas gingam coladas, os lábios da mais alta no pescoço da mais baixa. Pulos. Gritos. Gargalhadas. Uma costureirinha do Boulevard des Filles du-Galvaire abraça o indiano de óculos e corcunda. — Voilà mon père que arrive avec sa gonsesse... Que boca tão vermelha! Os braços magros de um argelino fazem-se quilométricos para enlaçarem os cento e cinquenta quilos de uma norte-americana de colar de pérolas. Cada par tem seu estilo: o estilo que lhe convém. Os passos improvisam-se, traduzem estados de espírito. Passos burgueses. Passos cômicos. Passos pitorescos, voluptuosos, escandalosos. (...)
--	---

Cecília de Lara, uma das principais estudiosas da obra de A. Machado, assinala que *Pathé Baby*, com efeito, “encontra sua gênese a partir do nome que Alcântara Machado deu aos episódios – *Pathé-Baby*, panoramas internacionais, como se fosse uma reportagem cinematográfica sobre os locais visitados.”¹³¹ Não foi outra a recepção de Oswald de Andrade à obra na qual assina o prefácio, a sugestiva *Carta-Oceano*, escrita na forma de telegrama.

¹³¹ LARA, 1988, p. 30.



O autor do *Manifesto Antropófago* não deixou de enfatizar a inovação literária do colega escritor que “apossou-se sem espanto temperatura ocasional cada gente cada país” ¹³² e saudou Alcântara pela criação de “uma literatura viagens esse cinema com cheiro que é *Pathé-Baby*.” ¹³³

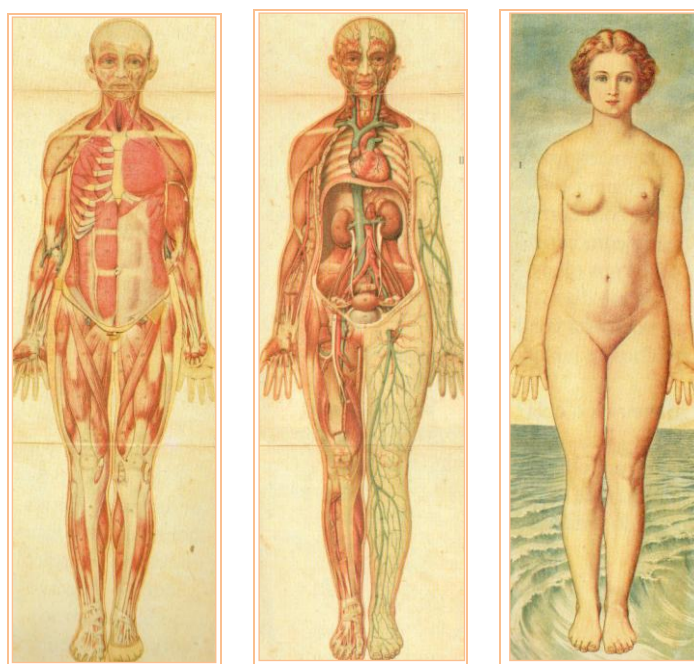
Da produção dos três escritores mencionados que criaram uma literatura em que a imagem participa dos movimentos significativos do texto, existem sinais indiscutíveis de que o *cinema escrito* da dupla Alcântara Machado & Paulo Paim foi determinante para a criação dos livros-invenção de Xavier. Sob a mesma ótica, partindo de estratégias estético-formais semelhantes, o álbum memorialista de Xavier absorveu uma das determinações essenciais de *Pathé-Baby*, a assimilação do tempo do cinema. Além dessa influência, o autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda* ocupou um lugar de ponta como o escritor responsável pela representação literária e simbólica de São Paulo, mérito que divide com Mário de Andrade e sua *Paulicéia Desvairada*. Da matriz fecunda dos autores modernistas, *Minha Mãe Morrendo* e *o Menino Mentido* pode ser considerado um romance que recria e ressignifica a fundação simbólica de São Paulo. A novela *Topologia da cidade por ele habitada: uma novela em figuras* expressa, acima de tudo, a relação visceral entre o personagem e a paisagem urbana de São Paulo a partir da década de 1910, ocasião em que se instaura na metrópole a cultura visual e a instituição do cinema, temas caros a V. Xavier.

¹³² ANDRADE, 1988, p. 40

¹³³ ANDRADE, 1988, p. 40.

2.4 O fluxo temporal do cinema e sua interferência na narrativa de *Minha Mãe Morrendo*

Voltando ao gesto iconoclasta de Rimbaud e Cabral, que submetem o poema a uma pauta paródica radical, a “Vênus” de *Minha Mãe Morrendo*, no decorrer da narrativa, também irá exhibir um corpo doente. Tudo se passa como se o corpo feminino nu e sem pelos que aparece pela primeira vez, fosse semelhante ao de um paciente que passa pela higiene asséptica que antecede uma cirurgia. É justamente nesta parte do texto que o princípio do desenho animado é posto em ação, através da disposição em sequência das seguintes imagens.



No livro, as três imagens têm a mesma dimensão e cada uma ocupa uma página; os desenhos permanecem sobrepostos quando as páginas estão em repouso. O efeito lúdico do arranjo pode ser experimentado pelo leitor, mediante movimentos rápidos e ritmados das páginas, acionando-se desta forma o mecanismo da imagem em movimento. Aqui, o autor reproduz mais uma vez gravuras copiadas de compêndios de anatomia, que mostram o corpo humano por dentro, com veias, músculos e vísceras expostas. A brincadeira instala o ludismo, mas ao mesmo tempo provoca sensações dúbias porque, ao manipular as páginas, acionando dessa maneira um arremedo de

desenho animado, o que se vê são as visões alternadas de um copo vivo e de um corpo morto.

A respeito deste ludismo irônico – e da visão grotesca que deriva desse procedimento –, é que de forma alguma a inquietação existencial que motiva e impulsiona a narrativa é eliminada. O que acontece é uma mudança de perspectiva na maneira como a situação é tratada. Em outras palavras, o ato da inversão paródica está condicionado à chamada *mescla estilística*, termo firmado por Erich Auerbach para designar o “tratamento parodístico dos sentimentos e situações, ao introduzir o vulgar cotidiano a poemas de tom sério e problemático.”¹³⁴ Através da paródia, “o processo artístico consiste em ‘brincar’ com seus temas, mesmo e, sobretudo, quando os leva terrivelmente a sério.”¹³⁵ Segundo J. G. Merquior, um traço essencial que caracteriza a arte da modernidade (posterior ao estilo dos Oitocentos) e a contemporânea, é o vínculo entre a visão grotesca e a consciência problemática:

Quase nunca as grandes obras de arte da modernidade se limitam a oferecer uma imagem “inocente” do mundo; uma visão despreocupada da existência. A arte moderna parece essencialmente crítica. Mas – e isso é que a distingue de outras expressões críticas, como é o caso da arte iluminista no século XVIII – sua crítica não parece atuar a partir de convicções sólidas, sorridentemente movidas à sátira dos erros e atrasos da sociedade. Não se trata da censura tranquila de Micromegas, e sim da grave preocupação ou do sorriso instável e nervoso. (MERQUIOR, 1981, p. 90).

A esta altura da argumentação sobre as matrizes modernistas e o processo construtivo de *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido*, cabe retomar algumas considerações esboçadas anteriormente. A primeira novela consiste na tematização da morte prematura da mãe, o evento mais marcante da infância do personagem-narrador, nomeado de “Valêncio”. Existe, portanto, sinais indiscutíveis que não desmentem que o texto de Xavier é de natureza autobiográfica. Ora, a constituição do discurso autobiográfico não prescinde da rememoração, mas as memórias não emergem segundo uma lógica que as ordena de forma coerente e unívoca; pelo contrário, o caráter contingente da vida humana e os eventos da nossa existência não podem ser aprisionados em uma cadeia racional e coerente. A esse respeito, Charles Feitosa

¹³⁴ MERQUIOR, 1974, p. 82.

¹³⁵ Merquior destaca a esse respeito que, ao contrário da arte oitocentista que visava a empatia do leitor/espectador, uma das principais tendências da arte moderna foi instaurar o distanciamento, abolindo a identificação entre leitor/espectador e personagens. MERQUIOR, 1974, p.82.

problematiza o discurso autobiográfico apontando em primeiro lugar seu caráter de se constituir, ao mesmo tempo, de documento e obra da imaginação. Argumenta, ainda, que “há em toda a autobiografia uma especial importância aos eventos da infância.”¹³⁶ Em Xavier, a reprodução desse padrão contempla também uma característica importante, a de que “a autobiografia não é apenas um discurso sobre a vida, mas também uma espécie de *tanathographia*, um relato sobre perdas, separações e luto.”¹³⁷ Sobre o tema, não se pode deixar de citar Philippe Lejeune que instala uma flutuação no seu próprio conceito de pacto autobiográfico, partindo das impressões de Gide e Mauriac de que seus romances pareciam mais autênticos na revelação de suas vidas do que seus escritos propriamente autobiográficos. Para Lejeune, isto poderia indicar uma forma indireta de pacto autobiográfico:

Nesses julgamentos, o leitor esquece com frequência que a autobiografia aparece em dois níveis: ao mesmo tempo em que é um dos termos da comparação, ela é o critério que serve para a comparação. Que verdade é essa que o romance permite abordar melhor do que a autobiografia, senão a verdade pessoal, individual, íntima do autor, ou seja, aquela mesma a que todo projeto autobiográfico visa? Se assim o podemos dizer, é enquanto autobiografia que o romance parece mais verdadeiro. (LEJEUNE, 1996, p. 41).

No caso de Xavier, a constituição da autobiografia flutua entre as esferas da realidade e da ficção se submetendo, ainda, ao método da composição que tem como atributo principal o fato de construir a narrativa voltada sobre a “mecânica de sua própria linguagem-objeto.”¹³⁸ Em virtude do alto grau de autoconsciência formal, a obra não se desprende do procedimento metalinguístico como também da sua natureza de artefato, de coisa fabricada. Na sequência, o relato do personagem sobre a experiência de olhar a mãe morta é exemplar das significações dúbias da visão grotesca.

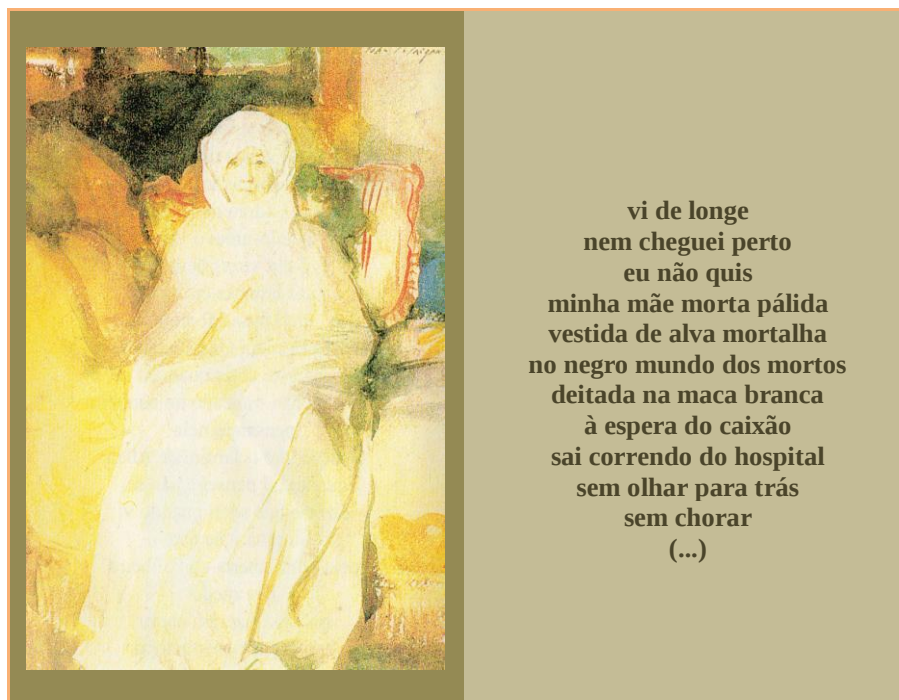
A encenação provoca um estranho humor pela presença fantasmática da pintura de John Singer Sargent; porém, é justamente a manifestação da visão anti-patética que imprime no espírito do leitor “a triste comicidade do grotesco, semitrágica, por natureza insegura do significado e valor da existência.”¹³⁹

¹³⁶ FEITOSA, 2002, p. 59.

¹³⁷ FEITOSA, 2002, p. 59.

¹³⁸ Esta definição é de Haroldo de Campos, 1992, p. 84.

¹³⁹ MERQUIOR, 1981, p. 91.



(XAVIER, 2001, p. 21-22)

Xavier subordina a técnica experimental à expressão do narrador e/ou sujeito lírico na reconstrução ficcional das experiências. Estas se inscrevem no sentido aludido por Jacques Rancière que define esta forma de discursividade como fruto “de uma sensibilidade em que o autor tenta fazer coincidir novos enunciados e novas visões encenando-a junto a uma dinâmica espacial do olhar e da memória crítica de suas origens e da sua linguagem.”¹⁴⁰

Vimos que a imagética solar emoldurou a Mãe em paisagem aquática e luminosa. A configuração de texto e imagem se desenvolveu em torno dos mitos da criação. Na sequência, o tema da água será reintroduzido, mas agora as correlações inesperadas se desenvolvem em torno do banho como um ato sacralizado. No trecho seguinte, a percepção de perfumes e plantas aromáticas transforma em rito um prosaico ato de banhar-se, que irá se submeter, mais uma vez, ao ímpeto dessacralizador dos temas nobres e solenes, pela via da inversão paródica. Só que desta vez, o rebaixamento se processa de um modo correlato ao da *Venus Anadyomène*, de Rimbaud.

¹⁴⁰ RANCIERE, 1995, p. 83.



(Xavier, 2002, p.26-27).

A embalagem do sabonete *Maderas de Oriente* alude aos signos sensíveis e simultaneamente participa das conexões internas do texto e das outras imagens integradas à narrativa. A disposição tipográfica forma um caligrama semelhante a uma flor, e desse modo integra mais um componente da narrativa que remete à percepção sensorial. O texto de Xavier se filia ao princípio de correspondências sensoriais que tanto influenciaram Charles Baudelaire, autor do soneto sobre as correspondências entre imagens (acústicas, visuais, olfativas) e a teoria sinestésica.¹⁴¹ Além de conter alguns elementos do soneto baudelaireano (almíscar, benjoim, incenso), são reproduzidas nessa sequência as correspondências olfativas, visuais e acústicas em torno do simbolismo da água e do banho. O banho da mãe é sacralizado pela presença de essências aromáticas que participam de liturgias e ritos, sendo o banho o primeiro que “sanciona as grandes etapas da vida, em especial o nascimento, a puberdade e a morte.”¹⁴² O incenso é ligado ao simbolismo da fumaça e do perfume e ao ato do incensamento, cujo valor simbólico

¹⁴¹ Segundo o Gilberto Mendonça Teles, a teoria universal diz respeito às analogias que “correspondem às revelações metafísicas, identificando-se, portanto com os símbolos, elementos concretos através dos quais as coisas materiais se ligam às espirituais.” TELES, 1987, p. 44.

¹⁴² CHEVALIER/ GHEERBRANT, 2002, p.503.

é o de “associar o homem à divindade, o finito ao infinito, o mortal ao imortal.”¹⁴³ Xavier não sustenta o tom solene e cerimonioso com que o rito e respectivos simbolismos são tratados e os rebaixa, ao mencionar “a punheta no banheiro pelas coxas de Maria Montez” e a piada *pornô* do jeca. Esse gosto pela provocação, fruto da aproximação de elementos tonalidades insólitos e conflitantes, diz respeito à mencionada mescla estilística, procedimento que surgiu com a arte moderna e, pelo visto, não esgotou a capacidade de influir nas realizações contemporâneas.

Ao longo do primeiro capítulo e de seus desdobramentos, procurei fundamentar uma das principais hipóteses que defendo: o romance *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido* é uma narrativa literária que assimila criativamente o cinema naquilo que ele tem de mais próprio, específico e singular – o tempo. O efeito de animação resulta tanto da disposição gráfico-textual dos materiais de variado feitio e procedência, como da inversão paródica e da visão grotesca que mitigam o *pathos* da narrativa.

No entanto, em Xavier, a apropriação criativa do universo cinematográfico assume outras facetas não menos relevantes, que serão abordadas a seguir, como a arte alusiva do pastiche, a introdução de alguns filmes que participam dos movimentos significativos do texto, a descrição da arquitetura das salas de exibição nos anos de 1930, além da incorporação de fotogramas dos seriados que são recortes sugestivos das memórias do personagem-narrador. Vimos que a novela *Minha Mãe Morrendo* se resume a uma *tanathographia* dotada de uma densidade incomum na obra do autor paulista, sobretudo porque o tema da morte constitui o núcleo da narrativa.

O próximo capítulo enfocará as questões relacionadas ao estatuto da imagem fotográfica e sua interferência na narrativa das três novelas do álbum de Xavier; a emergência da cultura visual no período histórico contextualizado no romance e a discussão sobre o cinema que versará sob duas investigações paralelas: como uma das mídias de maior poder de interferência nas subjetividades e como instância de reflexão para o exame de questões correlacionadas às manifestações estéticas da literatura, das artes em geral e da indústria cultural.

¹⁴³ Ibidem. p. 503.

3. O ESTATUTO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA EM XAVIER: IMAGEM-MEMÓRIA

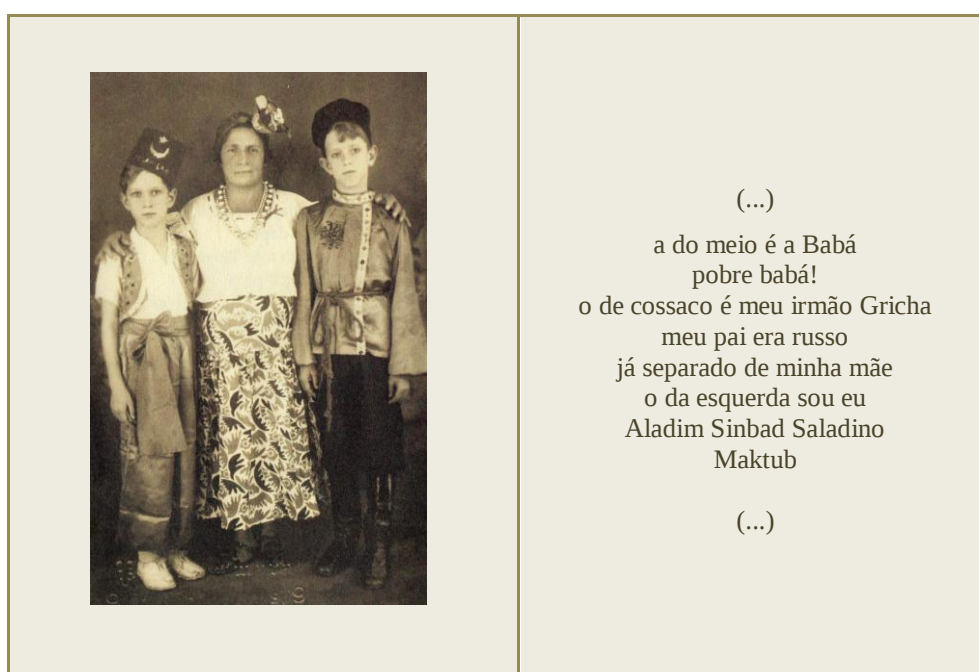
Esta imagem é um recorte de uma das principais fotografias de *Minha Mãe Morrendo*. Ela ocupa uma posição central na narrativa, no sentido do que será proposto a seguir. Ao recortar e ampliar esta fotografia, que é do autor Valêncio Xavier criança, eu pretendi destacar o rosto, principalmente os olhos.



Pela focalização do olhar, o garoto parece ter olhado diretamente para a objetiva da câmera. Isto basta para dar a impressão de que os seus olhos nos olham frontalmente de algum lugar no passado. Para além das evidências, a imagem deste rosto de criança, tem o poder de abalar um determinado estado de realidade; refiro-me à realidade visível. No mundo imaginário que a literatura cria, o que é visível na foto é um rosto de menino que um dia, durante o Carnaval na São Paulo da década de 1930, fantasiado de Aladin, posou ao lado da babá e do irmão mais velho para uma câmera fotográfica, que iria congelar para sempre sua imagem neste instante preciso e único. Na dimensão do mundo real, ele nasceu em 1933, cresceu, tornou-se o adulto, jornalista, escritor e cineasta, envelheceu e morreu em 2008. É isto que eu desejo problematizar, ou seja, as dimensões da imagem fotográfica que são mais relevantes do que aquilo que se oferece de imediato ao nosso olhar. Incluo dados da biografia do autor porque a própria narrativa autoriza essa inclusão, já que a mescla de realidade e imaginação, reflexão e reminiscências nos permite avaliar o arcabouço existencial de *Minha Mãe Morrendo* como uma representação dos fluxos inapeláveis da temporalidade, dos movimentos e transmigrações no tempo, no espaço e na história.

Apesar da aparente objetividade da imagem técnica, ela é tão simbólica quanto o

são todas as imagens, afirmou Flusser.¹⁴⁴ Se assim for, a fotografia de Xavier foi posta para intervir na narrativa com um enunciado próprio e conceitos específicos, que apenas dizem respeito à fotografia. A imagem fotográfica não é apenas uma coisa, um objeto qualquer como tantos outros que nos cercam. No comércio com as coisas do mundo, estabelecemos relações meramente instrumentais e automáticas com um sem número de artefatos. Mas a fotografia ultrapassa a categoria de objeto porque, como postulou Dubois, esta imagem “pode ser colocada na ordem explícita da subjetividade e dos processos de memória.”¹⁴⁵ Ela é, portanto, um tipo especial de objeto vinculado às experiências humanas. Vejamos agora a fotografia de Xavier sem recorte, acompanhada do texto que diz a situação de enunciação de onde a fotografia partiu.



Sem a palavra do narrador para identificá-la, ela continuaria desconhecida para nós, leitores, os potenciais destinatários da imagem (e das palavras que a ela conferem sentido). Esta característica constitutiva da fotografia foi posta em relevo por P. Dubois,

¹⁴⁴ Flusser estabelece uma instigante filosofia da fotografia em função da relevância que ela ocupa na nossa atualidade. Para ele, a invenção das imagens técnicas “inaugura um modo de ser ainda dificilmente definível.” (...) “A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória. (...) Elas devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação à qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado.” FLUSSER, 2002, p.4.

¹⁴⁵ DUBOIS, 1995, p. 66.

para quem a significação da fotografia está condicionada à nossa participação na “situação de enunciação de onde a imagem provém.”¹⁴⁶ Xavier integra as fotografias ao texto segundo esta orientação, a de que as fotografias cumpram a função de se sucederem amparadas pela objetividade do discurso que a elas confere significação e destino. Na próxima sequência, a fotografia da mãe “real” que inspirou a ficção parece ter a verdade (relativa) de um personagem. A narrativa assume um decidido tom confessional:

	(...) minha mãe é aquela da direita na foto a mais magra odalisca de turbante sofria de uma grave doença nos pulmões morreu quando eu tinha treze anos acho que nunca me amou nunca acho que tinha ódio de mim aquele que se chama Valêncio (...)
--	--

Enquanto técnica literária, uma obra de inspiração autobiográfica como *Minha Mãe Morrendo* revela esta “solidariedade da obra e da vida.”¹⁴⁷ A fusão entre as reminiscências do narrador construídas na e pela ficção e as memórias do autor real podem ser compreendidas à luz da reflexão de Antonio Candido.

Em Xavier, esta dupla determinação da escrita autobiográfica é potencializada pela presença das fotografias do autor, da mãe e do irmão, retirados do álbum de família. Neste caso, a maior parte das imagens fotográficas atua segundo o princípio de atestação da existência de uma realidade: as fotografias aqui servem de testemunho de que o menino da fotografia reproduzida no livro é V. Xavier. Dubois atribui este poder

¹⁴⁶ CANDIDO, 1990, p. 18.

¹⁴⁷ Considero que o argumento de Candido contribui para uma melhor compreensão da fusão entre vida e obra em *Minha Mãe Morrendo*. CANDIDO, 1990, p.18.

de designação ao fato de a fotografia ser antes de tudo indicial, e de estar “dinamicamente vinculada a um objeto único e apenas a ele”.¹⁴⁸ De acordo com este princípio da fotografia, a narrativa de *Minha Mãe Morrendo* reproduz exatamente o gesto “de apontar com o dedo”, assim descrito por R. Barthes:

Mostre suas fotos para alguém: essa pessoa logo mostrará as dela: “Olhe, este é meu irmão; aqui sou eu criança”; a Fotografia é apenas um canto alternado de “Olhem”, “Olhe”, “Eis aqui”; ela aponta com o dedo um certo *vis-à-vis* e não pode sair dessa pura linguagem dêitica. (BARTHES, 1984, p. 14).

Apesar da ênfase no referente da fotografia, Barthes partilha da ideia de que a fotografia mobiliza afetos quando a imagem fixada pertence a alguém especial, um ente querido. Afinal, foi uma determinada fotografia de sua mãe criança que o motivou a escrever sobre o tema. Dessa impressão luminosa é sempre realçada uma presença íntima de algo dos seres, das coisas e lugares, daí a sua transformação em objetos de culto, verdadeiros relicários. A esse respeito Walter Benjamin refere-se particularmente ao rosto humano, tema das antigas fotos, como “o refúgio derradeiro do valor de culto que foi o culto da saudade, consagrado aos amores ausentes ou mortos.”¹⁴⁹ Nessa célebre referência à relação entre fotografia e aura, R. Gasché interroga se Benjamin na verdade não estaria descrevendo “um culto – o culto da rememoração dos entes queridos em imagens que se tornaram objetos através dos quais eles olham para nós?”¹⁵⁰ (A respeito desta relação, que será abordada mais adiante, tanto Dubois como Didi-Huberman irão refletir sobre a permanência (ou retorno) da aura na fotografia e na arte contemporânea).

Para Dubois, a fotografia “designa com força o objeto real, único e singular, ao qual sua gênese a vincula fisicamente, e atesta a existência desse objeto num momento e num lugar determinados.”¹⁵¹ A fotografia participa da memória como um objeto de crença, graças ao estatuto de índice do signo fotográfico. As fotos da galeria familiar são de ordem afetiva, marcadas com o selo do desejo e do luto, cujo valor é atribuído principalmente “ao seu estatuto de índice, ao peso irredutível de referência, pelo fato de se tratar de verdadeiros traços físicos de pessoas que estiveram ali e que têm relações

¹⁴⁸ DUBOIS, 1993, p.52.

¹⁴⁹ BENJAMIN, 1985, p. 174.

¹⁵⁰ GASCHÉ, 1997, p.201.

¹⁵¹ DUBOIS, 1993, p.83.

particulares com aqueles que olham as fotos.”¹⁵² Não é por outra razão que Susan Sontag também destaca o valor temporal das fotografias ao afirmar que “todas as fotografias são *memento mori*.”¹⁵³

Para Sontag, “tirar uma fotografia é participar da mortalidade, da vulnerabilidade, mutabilidade de outro ser (ou de algo), justamente porque, ao recortar esse momento preciso e congelá-lo, as fotografias testemunham a dissipação inapelável do tempo.”¹⁵⁴ Portanto, a expressão fotográfica das imagens do álbum familiar explica-se pelo estatuto de designação e atestação que serve de lastro para o discurso confessional. No entanto, há uma fotografia de procedência desconhecida, que é introduzida no sentido de descortinar o mundo dos sonhos que emoldura o conjunto da narrativa, “altamente sobrecarregado de alusões orientais.” A imagem de uma provável estrela do cinema alude à atmosfera carnavalesca, sugerida desde o início da novela.



**O tempo passou
sem respostas
o tempo não passa
quando vi o filme
Minha Vida de Cachorro
o menino era que nem eu
a mãe dele era igual a minha
doente do pulmão
presa na cama
passava os dias lendo livros
que eu buscar para ela
tratava mal o filho
coisa da doença
(...)
não sei o que sinto
quando abro a porta
e vi minha mãe nua
fêmea nua bela
não sei nunca saberei**

O texto-poema impregnado do espanto do personagem-menino diante da morte parece não se dirigir necessariamente à imagem dourada do ícone hollywoodiano. Desvinculada do discurso confessional, essa fotografia está relacionada à narrativa que gira em torno de outras imagens, a da embalagem do sabonete *Maderas do Oriente*, “eu, punheta no banheiro, pelas coxas de Maria Montez, deitada em alfombras douradas,

¹⁵² DUBOIS, 1993, p. 80.

¹⁵³ SONTAG, 1990, p.15

¹⁵⁴ “Tradução livre da seguinte citação: “To take a photograph is to participate in another’s person (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time’s relentless melt.” SONTAG, 1990, p. 15.

vista a cores no cinema” (XAVIER, 2001, p.21), e da imagem da Vênus, “Eu O ladrão de Bagdad que levantei o véu e mil vezes beijei as brancas coxas de Maria Montez, Eu O Homem Que Calculava não sei quantas punhetas bati trancado no banheiro pensando nela.” (XAVIER, 2001. p. 29).

O que explica o deslocamento dessa imagem do texto & contexto que lhe conferem significado e sentido deve-se à forma, já referida, de como o autor organiza o romance. Imagens nas páginas pares e texto nas ímpares. Assim, são dispostos dois planos que deslizam lado a lado, mas isso não significa que o texto, coincidente com determinada imagem, esteja a ela diretamente relacionado. As imagens também se relacionam entre si; neste caso, a imagem da atriz contrasta fortemente com a gravura da senhora envolta em branca mortalha. Mais uma vez, o par antitético Vida/Morte faz seu retorno e releva-se moldura de criação e fundamento do texto-poema de *Minha Mãe Morrendo*.

3.1 O estatuto fantasmático da imagem fotográfica: aura, fotografia e morte

A fotografia é uma imagem “desprovida de futuro,”¹⁵⁵ disse Roland Barthes, ao designar a morte como o *eidōs* (a essência) da fotografia. Barthes foi levado a escrever sobre a fotografia por uma motivação de ordem pessoal, intimista, afetiva enfim. Não é outro o motivo do romance *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido*, de V. Xavier. Ambos partem da experiência da morte materna, que se constitui o núcleo comum da preocupação dos autores. Embora uma leitura superficial possa sugerir o contrário, as obras de Barthes e Xavier têm muito em comum, se guardadas as devidas proporções quanto à diferença de gênero – a prosa ensaística do primeiro, a ficcional do segundo.

No entanto, o que vale é a discussão sobre a fotografia como um objeto aurático, que “se encontra revelada como um dispositivo psíquico de primeira linha.”¹⁵⁶

Barthes talvez seja o pensador mais profundamente preso às emoções que a imagem fotográfica desperta. Como um intérprete pessoal, ele teve o propósito de pensar sobre os afetos investidos na imagem, nas latências dessa imagem a que atribuímos um valor especial. As correlações sugestivas de Barthes estabelecem uma relação entre fotografia e temporalidade; em outras palavras, entre fotografia e morte.

¹⁵⁵ BARTHES, p. 134.

¹⁵⁶ DUBOIS, 1993, p. 339.

Ele parte da constatação de como, nos tempos atuais, o ser humano passou a encarar e assumir a morte como uma experiência que deve ser evitada. Até o final do século XIX, o espetáculo da morte era cultuado como uma forma de transmissão da experiência, como elucidou W. Benjamin. Era comum assistir a morte de um ente familiar em casa, na presença da família e dos amigos íntimos. Na verdade, a morte era um rito incorporado à vida. Para Barthes, a fotografia veio ocupar o vácuo deixado por esta experiência:

A Fotografia, historicamente, deve ter alguma relação com a “crise da morte,” que começa na segunda metade do século XIX; de minha parte, preferiria que em vez de recolocar incessantemente o advento da Fotografia em seu contexto social e econômico, nos interrogássemos também sobre o vínculo antropológico da Morte e da nova imagem. Pois é preciso, em uma sociedade, que a Morte esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida. (BARTHES, p.135-136).

Muito tempo antes de Barthes, W. Benjamin já tocara no cerne dessa questão, argumentando sobre as razões pela quais a morte deixou de fazer parte da experiência dos vivos:

Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte; (...) Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. (BENJAMIN, 1985, p. 207).

Assim como a fotografia preencheu o lugar que a morte ocupava na vida dos indivíduos, por que não atribuir também à literatura um lugar privilegiado onde a morte reaparece e revela sua face e, assim, penetra na prosa e na poesia para nos lembrar da finitude humana? Desta forma, nos leva também a refletir sobre o sentido da vida. A esse respeito, Maria do Carmo Nino nos lembra que “a literatura e a arte em geral

também são a negação da morte porque o artista morre, mas seu legado, sua obra, vive.”¹⁵⁷ Com essas considerações em mente, é possível apontar uma dupla determinação no romance memorialista de Xavier: a narrativa por si transmite o impacto da experiência da morte no espírito do personagem. Porém, a rememoração dessa experiência é potencializada pela presença das fotografias que não deixam de atuar como emblemas fantasmáticos do passado, destinados a assombrar os leitores que são, afinal, os destinatários potenciais desses elementos espectrais.

Essa dupla determinação partiu da crítica de Maya Barsilay¹⁵⁸ a respeito da configuração de texto & imagem dos romances de outro autor, W. G. Sebald, que possui uma arquitetura formal e de conteúdo temático semelhantes aos dos livros de V. Xavier. Barlizay percebeu nas obras de Sebald que as antigas fotografias em preto-e-branco, aumentam a atmosfera fantasmática que permeia as narrativas. Aliado à tonalidade lúgubre dos textos, as fotos figurariam como sombras dos personagens mortos.

Assim como acontece nas narrativas de *Minha Mãe Morrendo e o Menino mentido*, o clima igualmente sombrio e melancólico das obras sebalidianas conduz o personagem-narrador (nomeado de “Sebald”) a uma estreita interlocução com a morte. Daí a presença obsedante de cemitérios, túmulos, cidades abandonadas e ruínas. No universo ficcional de Sebald, prossegue Barsilay, “a integração das peças espectrais no corpo do texto, decorrente do procedimento de autoconsciência formal, serve para reforçar a sensação de estranhamento e assombro que podem provocar.”¹⁵⁹ Não é outro o procedimento adotado por Xavier. Por esta razão, trouxe a reflexão de ensaístas que contribuíram para análise da fotografia nas obras transemióticas de Sebald, tomadas de empréstimo porque preenchem a lacuna dessa abordagem específica nos livros de Valêncio Xavier. Outro crítico de Sebald, Mark Richard McCulloh refere-se ao “fantasmático de todas as coisas” (*the uncanniness of everything*) nas obras do escritor alemão. Para McCulloh, é clara a influência do pensamento de Freud em Sebald em torno principalmente do motivo do *Unheimliche*. Este termo, de difícil tradução para o português, foi interpretado como o “estranho familiar,” uma espécie de avesso

¹⁵⁷ Comunicação oral em seminário.

¹⁵⁸ Tradução livre da seguinte citação: “In Sebald, photography thus functions not only as means for attempting to access the past but also as emblem for the uncanny reemergence of the past. (...) At the same time, reproduced within the text, and not merely described, the photographs may also haunt the readers who are themselves the potential addresses for these spectral pieces of evidence.” BARSILAY, p. 213.

¹⁵⁹ BARSILAY, p. 214.

inquietante que Freud explorou, atribuindo a esse fenômeno o conceito de fantasma. Na elaboração psicanalítica, “as sombras fantasmáticas têm a função de nos consolar, através de encenações inconscientes de uma perda capital, a perda da união com um objeto primordial, quase indistinto do próprio Eu.” ¹⁶⁰ McCulloh observa que a penetração do fantasmático (*uncanny*) nas obras sebaldianas se dá através do despertar dos personagens para a “latente ou obscura familiaridade do estranho” ¹⁶¹ representado pelo retorno dos mortos ao mundo dos vivos. No *heterocosmo* criado pela literatura, é possível que os espíritos dos mortos voltem para ficar entre nós. Com efeito, a ficção de Xavier e Sebald constitui-se numa espécie de celebração fantasmagórica da morte com seu cortejo fúnebre de aparições, espectros de indivíduos anônimos ou de personalidades célebres. Nesse sentido, a fotografia cumpre um papel fundamental.

A discussão sobre o estatuto fantasmático da fotografia não poderia prescindir do pensamento de André Bazin, criador de uma das analogias mais sugestivas da vinculação entre fotografia e morte. Para ele, o homem histórico buscou meios de driblar a morte e fixar o tempo. Remontando à cultura egípcia, período em que o embalsamento e a estatutária tinham a função primordial de “salvar o ser da correnteza da duração,” ¹⁶² Bazin percorre o desenvolvimento da pintura na cultura ocidental para se fixar num momento preciso em que arte perde o compromisso com a salvação do homem, notadamente na emergência do Barroco, que marca a “passagem de uma concepção mágica para uma concepção lúdica da arte.” ¹⁶³ Emblemática desta tensão, a atitude estética da arte barroca, surgida no início da era moderna, é dotada de um senso de máscara – o chamado *trompe l’oeil* – da vontade de enganar, de confundir os olhares, num gesto artístico que visava no final das contas o aparente vislumbre da realidade. Bazin critica esse ilusionismo, ao qual atribui o motivo pela “confusão entre o estético e o psicológico.” A invenção da fotografia veio enfim liberar de modo definitivo as artes plásticas da obsessão de iludir. Bazin dá uma ênfase especial ao ato fotográfico, não “ao

¹⁶⁰ ROSENFELD, 2008, p. 15.

¹⁶¹ Tradução livre de parte da seguinte citação: “Freud’s definition of the uncanny (the German word connotes the strange or eerie, not the purely gruesome) is based on a characteristic also present to some degree in all of Sebald’s fiction: the latent or obscure familiarity of the strange. The uncanny, according to Freud, is often that which was once familiar (now long concealed or repressed) being suddenly revealed, as well the spirits of the death return to walk among us. Closer examination of Freud’s article goes a long way towards elucidation that creates the mood in much of Sebald’s work. The uncanny is “that class of the frightening which leads back to what is known and long familiar.” MCCULLOH,

¹⁶² BAZIN, 1985, p.19.

¹⁶³ MERQUIOR, 1974, p.81.

mero aperfeiçoamento material (...), mas num fato psicológico: a satisfação completa de nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese.”¹⁶⁴ No que se refere ao estatuto fantasmático da fotografia, Bazin descreve o fascínio que emana das fotografias dos álbuns de família nos seguintes termos:

Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em sua duração, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai a sua corrupção. (BAZIN, 1985, p. 24).

Embora tenha partido de um ângulo de teorização distinto, P. Dubois de certa forma compartilha do pensamento de Bazin. Com respeito à fotografia “subjetivada,” investida de desejos e afetos, esta passa a ser atravessada por uma força interior, e desta forma adquire um valor de culto. Dubois assinala nessa passagem o retorno da *aura*, retomando a conhecida tese de W. Benjamin, para quem o declínio da aura, como valor de culto da obra de arte, desapareceu com a reprodução técnica. Dubois repõe a nossa relação atual com o fenômeno da aura, confrontando a tese de Benjamin, no sentido de que a formulação do filósofo se restringiu “ao problema do uso particular do médium, ou seja, a foto enquanto ferramenta de reprodução das obras de arte.”¹⁶⁵ Sob uma perspectiva ontológica, Dubois desenvolve o argumento no sentido de afirmar o *princípio de distância* constitutivo da imagem fotográfica:

De todas as artes da imagem, com efeito, a fotografia é aquela em que a representação está, ao mesmo tempo, ontologicamente, no ponto mais próximo de seu objeto, já que ela é a emanção física direta dele (a marca luminosa) e que esse objeto está literalmente colado à sua pele (película). Mas ela é também, e de maneira não menos ontológica, uma arte em que a representação mantém, de maneira absoluta, a distância com relação ao objeto, em que fotografia o coloca, obstinadamente, como um objeto separado, como um vis-à-vis do real. Pois a separação é bem o que constitui todo o efeito do olhar sobre a fotografia. É ela que induz os movimentos perpétuos do sujeito espectador que não pára, ao ver a imagem, de passar do *aqui-agora* da foto ao *alhures-anterior* do objeto, que não cessa de olhar intensamente para essa imagem (realmente presente, como imagem), de mergulhar nela, para melhor experimentar o efeito de ausência (espacial e temporal), a carga de intocável referencial de que se oferece à nossa sublimação. (DUBOIS, 1995, p.73).

¹⁶⁴ BAZIN, 1985, p. 23.

¹⁶⁵ DUBOIS, 1995, p.73

Encontramos em Didi-Huberman uma leitura ao mesmo tempo complexa e reveladora da difícil noção de aura benjaminiana. Compreendemos que o valor cultural fora consagrado ao objeto aurático como um fenômeno de crença religiosa. A pergunta de Huberman sobre a nossa posição em relação ao fenômeno aurático – dirigida também ao próprio W. Benjamin – tem justamente o propósito de problematizar o “valor cultural propriamente dito, a aura como vetor de ilusão e como fenômeno de crença.”¹⁶⁶ Essa concepção procede, porém Huberman defende a idéia de que a “aura não é um conceito ambíguo, é um conceito dialético”¹⁶⁷ que o próprio Benjamin, ao contrapor motivos e figuras contraditórias e conflitantes, não se empenhou em esclarecer plenamente a significação da chamada imagem dialética. Ultrapassar a esfera do mundo religioso e do sagrado nos propõe Huberman como uma alternativa para secularizar a noção de aura e estendê-la a outros domínios da arte, onde a aparição (as latências dos objetos que instauram a reciprocidade do olhar) não seja um apanágio da crença e a aura não seja credo. Portanto,

É preciso secularizar a aura, é preciso assim refutar a anexação abusiva da aparição ao mundo religioso da epifania. A *Erscheinung* (Aparição) benjaminiana diz certamente a epifania – é sua memória histórica, sua tradição – mas diz igualmente, e literalmente, o sintoma: ela indica, portanto o valor de epifania que pode ter o menor sintoma, ou o valor de sintoma que fatalmente terá toda a epifania. Em ambos os casos ela faz da aparição um conceito de *imanência visual* e fantasmática dos fenômenos ou dos objetos, não um signo enviado desde sua fictícia região de transcendência. (DIDI-HUBERMAN, p.157).

Pelo visto, Huberman tocou no cerne da questão, ampliando a discussão iniciada por Dubois. Nesse sentido, a imagem fotográfica pode ser vista como um objeto aurático pela razão de ser um dos mais importantes signos expressivos da transitoriedade da vida humana. Não é demais lembrar que Benjamin havia dado uma ênfase especial a aura das antigas fotos no belo ensaio que escreveu sobre a imagem fotográfica. Nas novelas *Topologia da cidade por ele habitada: uma novela em figuras* e *Menino Mentido*, as fotografias pertencem à categoria de documento histórico e, portanto, merecem ser problematizadas sob a perspectiva da codificação. Como documentos dispõem de modos de expressão que ultrapassam o dado evidente de sua inscrição histórica, por ser uma representação e, como tal, portadora de uma

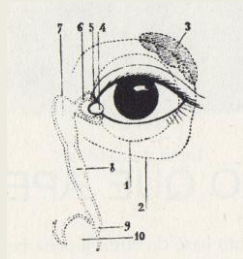
¹⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, 1998, p.153.

¹⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, 1998, p.154.

ambiguidade fundamental. Por isto, interessa ancorar a investigação no papel cultural da fotografia. A questão a ser vista é a *desmontagem* da fotografia, como diria B. Kossoy, através da “decifração dos processos de construção de realidades que dão corpo e emanam da imagem fotográfica.”¹⁶⁸

3.2 O papel da fotografia (e do filme) como representação e documento histórico-visual: o caso Lampião

Na novela *Menino Mentido*, a história brutal de Lampião, alcunha de Virgulino Ferreira da Silva, exerce um misto de fascínio e terror no personagem-narrador, o *Menino Mentido*, que acompanha pelos jornais e histórias em quadrinhos todos os lances espetaculares da ação do cangaceiro. Lampião exemplifica um caso inédito, para a época, de espetáculo e teatralização de uma personalidade marginal que soube aproveitar o poder da mídia e as potencialidades da imagem fotográfica para construir a sua imagem pública. A seguir, a conhecida fotografia que informa a peculiar a relação

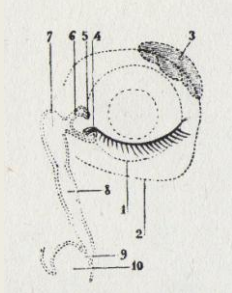


O cinema estava cheio. Não lembro o ano. O filme mostrava o Lampião dançando com a Maria Bonita, os cangaceiros apontando seus rifles para a câmera, coisas assim. Quem tirou foi um mascate árabe; antes de filmar, teve que ser filmado apertando a mão de Lampião para mostrar que sua câmera não era uma arma.

(XAVIER, p. 158-159).

¹⁶⁸ KOSOY, 2007, p.18.

de Lampião com os meios de comunicação da época. Veremos adiante, na análise do filme como documento histórico-visual, a adaptação cinematográfica do encontro de Benjamin Abrahão e Lampião. A trama que mescla realidade e ficção em torno de imagem do célebre cangaceiro mostra a criatividade de Xavier em estabelecer correlações inesperadas, como por exemplo, no trecho em que o narrador imagina que Lampião poderia ter assistido ao filme *Fausto*,¹⁶⁹ de F. W. Murnau.

	 — Continuem a música e corra a fita que eu estou doido para ver isso! Bem que podia ter sido <i>Fausto</i>, a fita muda do Murnau que estava passando no Brasil em 1929, a que Lampião assistiu quando invadiu Capela, cidade do estado de Sergipe: <i>É Lampeão quem vai entrando amando e querendo bem. Estando calmo é bom como arroz-doce, zangado é como a salamanta.</i> Foi como o Capitão dos cangaceiros saudou e advertiu o povo de lá. Lampião era bom numa sanfona. Acho que começado o filme, ele foi tocando junto com o conjunto e ia cantando a letra, que inventava na hora. Subiu no palco, sua sombra negra projetada na tela, e disse: <i>Que nem o homem do filme eu também tenho trato com o Diabo. O Demo trocou minha vista direita pela pontaria certa. E não saia ninguém da sala senão eu atiro e mato.</i> O Capitão logo se aborreceu do espetáculo; mandou parar o filme e foi embora.
--	---

(XAVIER, p.110-111)

Desta forma, o mito de Fausto penetra, por uma via indireta, na narrativa de *Menino Mentido*. O próprio texto sugere a aproximação, à primeira vista insólita, de duas personalidades reais e históricas que tiveram em comum a condição marginal.

¹⁶⁹ Filme representativo do cinema expressionista alemão, dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau, em 1926.

Evidentemente, diferenças fundamentais distinguem Jörg Fausten (Doutor Fausto) e Virgulino Ferreira da Silva, porém ambos foram transformados em mitos explorados por obras literárias, dramáticas e cinematográficas. Segundo consta em documentos que atestam sua existência, Jörg Fausten (1480-1540),¹⁷⁰ foi considerado uma personalidade narcisista, ambígua e polêmica, um misto de erudito, mago e charlatão, cuja fama está associada à prática da magia. A despeito da fama de nigromante e dos testemunhos que depõem contra a sua reputação, Ian Watt, estudioso do mito de Fausto, se ressentia da pouca atenção que os autores da tradição acadêmica deram ao fato de que, “apesar de sua maneira fútil, ele foi um fascinante símbolo daquelas forças das quais acabaria por emergir o mito de Fausto.”¹⁷¹ Para o teórico, ele fora também “um individualista impenitente, capaz de abrir seu próprio caminho numa sociedade em que cada vez mais se exigia das pessoas um trabalho regular e residência fixa.”¹⁷²

O mito de Fausto amplia-se, enraizando-se no imaginário social da época. Watt chama a atenção, ainda, para o fato de que foi o dramaturgo inglês Christopher Marlowe quem estabeleceu o mito de Fausto, com a versão *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*.¹⁷³ Marlowe teve o cuidado de eliminar as características degradantes do personagem, que nas versões de cunho moralizante serviam para ridicularizá-lo e rebaixá-lo. Nesse sentido, ele buscou dar uma dignidade trágica a Fausto recriando-o como um mito intelectual. O *Doctor Faustus* de Marlowe reflete, portanto, as conseqüências do que já estava sendo gestado na Renascença, ou seja, a emergência de um “humanismo não totalmente antirreligioso, mas com uma ampla tendência à secularização da cultura.”¹⁷⁴ O vínculo da obra de Marlowe ao universo

¹⁷⁰ As referências a Jörg Faust ou Doutor Fausto são “cartas de eruditos adversários, registros públicos diversos, elogios de clientes satisfeitos, testemunhos memorialísticos neutros, e reações de inimigos pertencentes ao clero protestante” (p. 19). Doutor Fausto, durante as quatro primeiras décadas do século XVI, era conhecido na Alemanha como um mágico errante. Atribuía a si mesmo poderes sobrenaturais oriundos de seus dotes e profundos conhecimentos da tradição clássica dos gregos e romanos. O relato de um dos seus mais ferrenhos adversários, o erudito beneditino Johannes Trithemius, chamava Fausto de “vagabundo, falastrão e patife”. Outro adversário de quem se tem notícia é um clérigo de grande influência na cidade de Erfurt, Conrad Mutianus Rufus, que, em 1513, denunciava como “mero fanfarrão e desajuizado, (...) certo adivinho que atende pelo nome de Jorge Fausto”. (WATT, 1997 p. 20-23).

¹⁷¹ WATT, 1997. p. 26.

¹⁷² WATT, 1997. p. 26.

¹⁷³ Esta versão permaneceria como referência na literatura e no teatro europeu até surgir, dois séculos mais tarde, a obra monumental de Goethe que conferiu ao mito de Fausto uma dimensão mais ampla. No século XX, coube a Thomas Mann se apropriar do mito e transfigurá-lo no contexto da Alemanha nazista.

¹⁷⁴ Merquior atribui a essas transformações o “desenvolvimento das comunas urbanas e do direito que criara poderosos suportes para um novo tipo de intelectualidade, por vocação e profissão mais profana do que a velha *intelligentsia clerical*. Este recuo no monopólio cultural da Igreja se desdobra, especialmente

acadêmico¹⁷⁵ deve-se à riqueza de alusões a questões fundamentais que se apresentavam na realidade de seu tempo, sendo a principal delas a ascensão do individualismo moderno. À semelhança de Fausto e de outros mitos modernos, a figura do cangaceiro, associada ao complexo simbólico do Sertão, ganhou na literatura e no cinema brasileiro uma aura mítica.

Vem a propósito trazer a pesquisa de Frederico Pernambucano de Mello sobre o tema para esclarecer e afastar possíveis pré-conceitos e ideias equivocadas a respeito do cangaço e de Lampião, certamente o mais célebre representante dos chamados *irredentos* da história do século XX no Brasil. Para Mello, os cangaceiros e todos os que “encarnaram o mito da vida primordial”¹⁷⁶ não se subordinaram a nenhum tipo controle social:

São os infensos a serem redimidos de suposta selvageria por meio do caminho fácil da comunhão com os valores coloniais. O cangaceiro, com as expressões menores de agentes da violência reunidas no universo rural nordestino sob o título local de cangaceiro-manso, encarnando, para além da linha contínua de sua presença histórica transumante do litoral para o sertão, a mais larga possibilidade racial. O irredento de todas as cores e pinturas, sem que a nenhuma destas se negasse degrau na escada de poder do bando. De um Lampião caboclo a um Corisco alourado e de olhos claros; de um Zé Baiano negro a um Gato ou um Peitica índios quase puros; de um Cobra Verde de palidez moçárabe a um Luís Pedro, um Candeeiro ou um Pavão sararás; do mulato Sabino, ou o caboverde Zé Sereno aos cafuzos Jararaca e Pedra Roxa. Tradição rural de resistência popular armada, contínua no tempo – dada a sucessão ininterrupta de grupos e de protagonistas – e metarracial, eis o cangaço para quem gosta de se prender a conceitos. (MELLO, 2012, p. 22).

Na cinematografia brasileira sobre o cangaço, é importante frisar que não se trata de o cangaceiro ser destinado, por si próprio, a instaurar a justiça social, mas da apropriação do mito como instância privilegiada de reflexão para se pensar sobre a constituição estruturalmente desigual da sociedade brasileira, de atraso e injustiça seculares, e os meios de superá-los. Esta foi certamente uma das motivações que mobilizou Glauber Rocha a produzir *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) filme em

no Norte europeu (norte no sentido peninsular da expressão), num significativo deslocamento da religiosidade, que se exprime cada vez mais por surtos de inspiração leiga”. (MERQUIOR, 1975, p. 44).

¹⁷⁵ O próprio autor, de origem humilde, fora estudante bolsista do Corpus Christi College, em Cambridge. Pretendia ser ordenado sacerdote, mas desistiu para seguir a carreira de escritor. Integra a seguir o chamado *University Wits* (os Desencantados da Universidade), grupo de escritores que pretendiam reagir “às disparidades das expectativas que a universidade criava e as escassas oportunidades de realização que a sociedade oferecia.” (WATT, 1997. p. 52).

¹⁷⁶ MELLO, 2012, p.22.

que ressoa acima de tudo a força messiânica, de uma historicidade por vir, que viria da revolução camponesa. Daí o diálogo de Glauber com *Os Sertões*, a obra de Euclides da Cunha sobre a Guerra de Canudos, testemunhada pelo engenheiro fluminense. Para Ismail Xavier, quando assistimos a esse filme:

Experimentamos a forte ressonância da fórmula da transformação radical reiterada em diferentes momentos pelo líder messiânico, pelo cangaceiro místico e pela canção do narrador no final. Ela condensa um princípio básico: a recapitulação das revoltas camponesas está lá para nos ensinar que a Revolução é destino certo no sertão, não só porque há injustiças flagrantes no presente, mas acima de tudo porque há uma continuidade entre a tradição de rebeldia do passado e a futura liberação pela violência. (XAVIER, 2001, p. 129).

O cinema contemporâneo continua explorando as matrizes míticas do cangaço e do Sertão, mas sem a contrapartida da utopia, sem o elemento transformador capaz de mudar a realidade. Nas estratégias discursivas do cinema glauberiano, é possível vislumbrar de que forma e com que intensidade expressiva ele conseguiu nos restituir o sentido humano dos valores estéticos. Como um observador agudo do homem sertanejo, desvalido e entregue à própria sorte, G. Rocha forjou os pequenos sitiantes de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no seu estado de extrema penúria econômica e social. A despeito do pendor pela abordagem documental, em Glauber há uma razão afetiva, emotiva, de profunda empatia pelos personagens sertanejos em quem depositou a confiança de que seriam estes os sujeitos destinados a realizar a teleologia histórica, pressuposto da luta libertária. Não é esse o caso de *Baile Perfumado* (1997) dirigido por Paulo Caldas e Lírío Ferreira. A história gira em torno da cena do baile dos cangaceiros, filmada por Benjamin Abrahão (protagonista do filme), responsável pela única filmagem de Lampião e de seu bando.

Baile Perfumado desestrutura a concepção mítica do cangaceiro e do universo do Sertão, como fora concebida nos filmes de Glauber Rocha e em outras produções que seguiram a mesma direção. Ismail Xavier elucidou a questão nos seguintes termos. Nos filmes de Glauber, o Sertão circunscreve uma totalidade fechada e autônoma, regida por uma lógica e valores radicalmente diversos aos do litoral. Esta condição de *endogenia* tornou possível a transfiguração cósmica do sertão e sua transformação em alegoria da nação:

Trata-se de um mundo ascético, sem nenhum resíduo de urbanidade, habitado por personagens que vivem em condições

mínimas, com o fardamento típico de acampamento cangaceiro ou de vaqueiro pobre. O mundo do sertão tem uma dignidade e uma inteireza que depende deste isolamento e desta escassez. A falta de conforto como que sanciona tudo, até a violência. O espaço aí segrega, opõe valores. Sertão e litoral pertencem a universos distintos. (XAVIER, 2006, p.57).

Na tradição cinematográfica brasileira, o cangaceiro encarnou o papel de *bandido social*,¹⁷⁷ cujas ações eram pautadas por valores morais. Havia um limite para a transgressão, justificada pela condição de penúria e pela sobrevivência mínima e, numa perspectiva mais ampla, pela constituição desigual da sociedade brasileira. Embora reconhecendo que “o cangaceiro foi sempre tratado como uma figura de vaidade,” para I. Xavier, o que se vê em *Baile Perfumado* é a representação do cangaceiro Lampião como uma figura semelhante a do marginal urbano, fascinado pelo consumo, ávido pela acumulação de bens materiais, que nada tem em comum com a personagem mítica dos filmes do século passado, a quem foi consagrada a dignidade de herói justo.

A atmosfera mítica e mística que envolve os cangaceiros, como atesta a importância que alcançaram no cinema, na literatura e na historiografia brasileiras, permanece impondo novas exigências para a tarefa crítica. Nesse sentido, a pesquisa de F. P. de Mello preencheu o vácuo de um estudo mais penetrante e coerente sobre a estética do cangaço. O que o pesquisador designa de “blindagem mística”¹⁷⁸ são os emblemas e símbolos que ornavam a indumentária e as armas dos homens e mulheres do cangaço. Assim, os signos-de-salomão, a flor-de-liz, a cruz-de-malta, a estrela de oito pontas, a todos estes símbolos era atribuído o poder de guarda e proteção para quem, como o cangaceiro, era “condicionado pelos arcaísmos do mundo rural a que pertencia.”¹⁷⁹

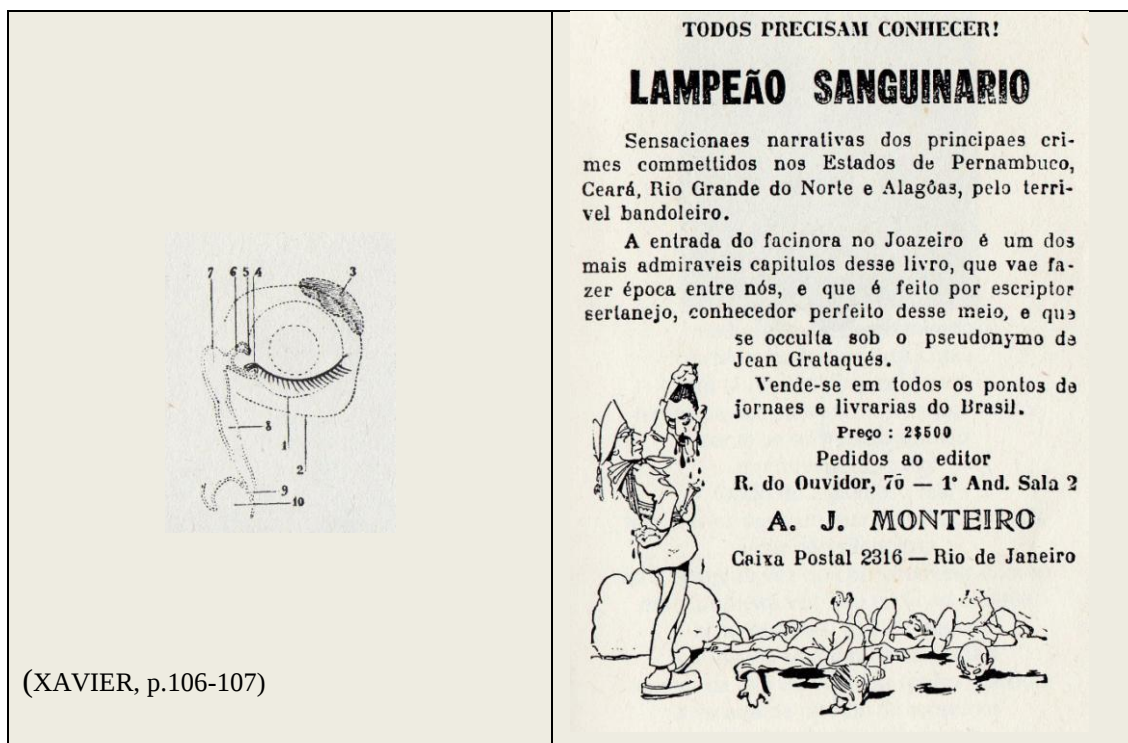
Na novela *Menino Mentido*, o mito do cangaço encarnado na figura de Lampião propicia um exame sobre as potencialidades das mídias (cinema, fotografia e imprensa) e seu poder de interferência no imaginário popular. Fotografias, matérias da imprensa, literatura de cordel e revistinhas seriadas, em suas diversificadas formas, foram os meios que tornaram possível a representação de Lampião, não como um herói dos filmes glauberianos, mas como um agente da barbárie. Xavier se apropria desse variado

¹⁷⁷ HOBBSAWN, 1975, p. 54.

¹⁷⁸ MELLO, 2012, p. 51-52.

¹⁷⁹ MELLO, 2012, p. 51-52

material para compor a novela *Menino Mentido* cujo personagem homônimo é um garoto ao mesmo tempo apaixonado e assombrado pelas histórias do cangaceiro. A divulgação das peripécias de Lampião, na maioria das vezes emoldurada numa atmosfera de violência sádica, embutida nas imagens perversas, mostra a face da crueldade da imprensa sensacionalista do tempo.



A escolha das matérias e dos *reclames* dos jornais antigos é reveladora da estratégia de persuasão do discurso (ideológico) da imprensa sobre a necessidade do expurgo e conjuração do mal. Daí deriva a já conhecida violência da manipulação das massas, a brutalidade da execução de Lampião e de seu bando, o teatro dos horrores da “Feira das Cabeças.”¹⁸⁰ O caso de Lampião, segundo Elise Grunspan-Jasmin, é um marco tanto pioneiro como exemplar de projeção pública, surgido nos primórdios da comunicação de massa no Brasil, em torno da década de 1930. A ensaísta argumenta que as ações de Virgulino Ferreira tiveram consequências que ultrapassaram as que seriam decorrentes exclusivamente dos atos criminosos de roubar e matar. Lampião

¹⁸⁰ Título da matéria escrita pelo filólogo Aurélio Buarque de Holanda para o Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco, de 15 de julho de 1995. O trecho seguinte dá conta da indignação de Holanda com a insensibilidade do público: “(...) entre a massa rumorosa e densa não consigo descobrir uma só fisionomia que se contraia de horror, boca donde saia uma expressão de espanto. Mocinhas franzinas, romanescas, acostumadas talvez a ensopar lenços com a desgraça dos romances cor-de-rosa, assistem a cena com a calma de um cirurgião calejado no ofício.”

tinha o poder de desestabilizar várias instâncias sociais, privadas e políticas. Graças ao seu poder de articulação, ele dominou e perturbou “o imaginário coletivo do litoral, invadido por notícias de seus crimes relatados com detalhes na imprensa.”¹⁸¹ Grunspan-Jasmin assim discorre sobre a capacidade de articulação de Lampião em proveito próprio:

Na medida em que continua a desafiar as autoridades e as forças policiais opõe-se a todo discurso da “modernidade” e de unificação da nação brasileira. Lampião incomoda também porque utiliza os artifícios e os instrumentos dessa “modernidade”, desse mundo “moderno” que, no entanto, se sente tão diferente dele: ele joga com sua imagem, no sentido próprio e figurado, aceita que suas fotografias sejam divulgadas na imprensa, sabe fazer que falem dele, sabe dialogar com os poderes públicos. Banca o censor, anota e comenta as obras e os artigos que lhe são dedicados, e que ele lê com prazer, fato comprovado pelas fotografias. (GRUNSPAN-JASMIN, 2006, p.193).

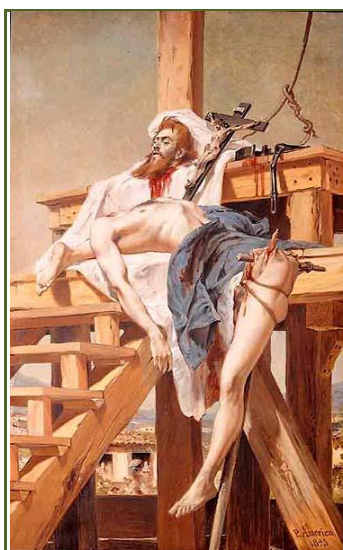
Ao contrário de outros chefes do cangaço que se criaram e prosperaram à margem da lei de um Brasil agrário, destituído de um poder centralizador, Lampião teve sua imagem forjada, acima de tudo, pela fotografia e pela imprensa. Daí a importância de trazer a fotografia que expõe as cabeças decapitadas de Lampião e companheiros, no sentido de compreender por meio de quais estratégias de representação esta fotografia-documento esconde indícios por onde se insinuam as “fraturas” do discurso cultural e ideológico que as atravessa e constitui.



Como assinalou B. Kossoy, no que se refere à codificação cultural, esta diz respeito ao “oculto da representação, o seu significado intrínseco.” (KOSSOY, 2009, p.51). A decifração das significações ocultas na fotografia – ou seja, a produção

¹⁸¹ GRUNSPAN-JASMIN, 2006, p. 194.

simbólica investida na representação – impõe ao exercício crítico a adoção de caminhos transversais. Neste caso, procurei refletir sobre a surpreendente conjuração do mal encarnado em Lampião que se prolongou por mais de três décadas. Acontecimentos históricos semelhantes, no que se refere à violência sobre o corpo dos executados, pressuposto dos ritos de conjuração, estão representados em duas imagens igualmente perturbadoras: a primeira é a fotografia chamada *Communards*, de 1871, de Eugène Disderi, que mostra os corpos de alguns manifestantes que participaram da Comuna de Paris. A segunda imagem é o quadro *Tiradentes Esquartejado*,¹⁸² pintado por Pedro Américo em 1893.



¹⁸² “Tiradentes Esquartejado”, 1983. Óleo sobre tela, 270 x 180 cm, Juiz de Fora, Museu Mariano Procópio.

Vistas sob uma perspectiva diacrônica, as três imagens, produzidas em distintos tempos históricos, têm algo em comum: a visão da violência sobre o corpo. Além disso, tanto Tiradentes como os *communards* e o bando de Lampião foram casos emblemáticos de expurgação do mal na história. Evidentemente, diferentes motivações levaram artista e fotógrafos à realização destas representações. A espetacularização da morte de Lampião, na qual a fotografia das cabeças degoladas é parte essencial do rito de conjuração (ver Derrida em *Espectros e Marx*) e das representações de poder, em tudo difere, por exemplo, das razões que motivaram Pedro Américo a pintar o corpo esquartejado do protomártir da República, enforcado em 1792. O estudo prévio empreendido pelo artista partiu da necessidade de propiciar uma compreensão plena da obra. Para realizá-la, Américo tanto parte das fontes históricas como fundamenta a sua leitura crítica na obra e na vida de Tomás Antônio Gonzaga e de Cláudio Manoel da Costa, e nas respectivas atuações dos poetas árcades dentro do movimento.

A representação de Américo, criada um século depois da morte do inconfidente, expõe o corpo desmembrado, no entanto, o pintor lhe conferiu certa dignidade. A cabeça de Tiradentes está no plano superior, ladeada por um crucifixo, uma corda e um grilhão. A esse respeito, Maraliz Christo argumenta que “a disposição dos membros esquartejados sugerida na tela remonta a composição do corpo, o que daria à carne vilipendiada algum sentido de humanidade ainda latente.”¹⁸³ Assinala, ainda, a vinculação da imagem de Tiradentes a de Jesus Cristo, sugerida por detalhes da composição de Américo – o braço direito pousado no cadafalso – que alude a uma “clara intertextualidade com as obras *Pietá* (1497-1500) de Michelangelo e *Deposição de Cristo* (1602-1604) de Caravaggio.”¹⁸⁴

A fotografia das cabeças decepadas tem um poder maior de perturbação do que a imagem de Disderi e o quadro de Américo. Para compreender as latências – aquilo que se esconde sob a superfície da imagem que parece nos atingir de modo mais incisivo – precisamos investigar as tramas ideológicas nela investidas, no sentido proposto por Boris Kossoy:

A fotografia tem uma *realidade própria* que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto do registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma segunda realidade, construída, codificada, sedutora

¹⁸³ CHRISTO, Op. Cit.

¹⁸⁴ CHRISTO, Op. Cit.

em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado. (KOSSOY, 2009, p.22).

Compare-se a representação das fotografias. Em Disderi, apesar da indignidade da nudez dos corpos, eles foram postos em caixões para ser enterrados, que leva a crer que houve um mínimo de respeito aos mortos. No caso de Lampião, não houve gesto algum que atenuasse a violência sobre os corpos, pelo contrário. A hierarquia que os cangaceiros mantiveram em vida é quebrada pela posição da cabeça de Lampião, posta no degrau mais baixo da escadaria. Os artefatos e objetos pessoais, que conferiam identidade aos membros do grupo e são propriamente símbolos do cangaço, marcas distintivas e emblemas da vaidade ostentados orgulhosamente pelos cangaceiros, foram espalhados aleatoriamente, empilhados de qualquer maneira.

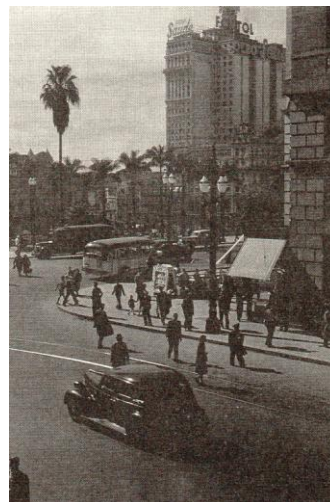
Além de ter orientado a discussão sobre a fotografia e o cinema como representação e documento histórico-visual, vimos que a narrativa transemiótica de *Menino Mentido* é povoada por imagens que a constitui e confere sentido. As fotografias de Lampião e seu bando, integradas como elementos estruturantes da narrativa, propiciaram o traçado de uma possível decodificação da imagem fotográfica, no sentido de se apreender – e compreender – o que está oculto nas representações. Sob uma perspectiva comparatista, uma rede de conexões significativas se abriu interligando fotografias, filme, pintura em torno do núcleo central, ou seja, a espetacularização da vida e da morte de Lampião, personalidade emblemática, símbolo das forças e dos movimentos da história dos quais acabaria por fazer emergir o mito do cangaceiro heroico e do Sertão como espaço de inserção simbólica e existencial.

3.3 A cidade midiática: topografias da cultura visual

Na ficção xavieriana, a cidade de São Paulo dos anos 30 é constituída como um lugar de pertencimento. A cidade em Xavier é menos um lugar geográfico do que a reconstrução simbólica na qual se entrelaçam aspectos existenciais e emocionais do personagem. É o espaço que acolhe as existências – individuais e coletivas – e o sentido da temporalidade. Em contrapartida, é a nossa experiência que confere e atribui ao lugar o estatuto de espaço como inserção existencial. A cidade, portanto, revela-se como um painel sensível de paisagens afetivas estreitamente vinculadas às experiências humanas.

A partir desse nexa temático iremos percorrer o roteiro traçado pelo Menino Mentido, caminhante incansável, o pequeno e curioso *flâneur* que perambulava pelas ruas paulistanas enamorado pelo verniz brilhante das telas de cinema, pelas vitrines e cartazes de uma São Paulo das primeiras décadas do século passado. Assim, as memórias do Menino Mentido estão estreitamente ligadas ao espaço urbano. Por essa razão, a memória escoa através da linguagem palpitante da cidade configurada (ou transfigurada) como uma imensa rede midiática. Cartazes, almanaques, painéis luminosos, revistas ilustradas, fotografias, fotogramas, todo esse material polifônico é arrastado das ruas e adere às páginas do livro. Para cada experiência rememorada do personagem, sofrida ou *gozosa*, corresponde alguma imagem produzida pela cultura visual da época. A cidade, portanto, não é apenas o espaço da ação dos personagens. Ela é uma personagem chamada a participar dos movimentos significativos do texto. No sentido proposto por Jacques Rancière, esta forma de discursividade é definida como uma “experiência política do sensível em que o poeta caminhante tenta fazer coincidir novos enunciados e novas visões encenando junto a uma dinâmica espacial do olhar e da memória crítica de suas origens e da sua linguagem.”¹⁸⁵

A cidade rememorada pelo personagem não é apenas uma realidade topográfica definida, uma fisicalidade delimitada no tempo e no espaço, que são categorias fundamentais de percepção historicamente enraizadas. Em Xavier, a cidade corresponde a uma cartografia afetiva. Transportada do passado para o presente da enunciação, a narrativa vazada de nostalgia encena a cidade imaginada pelo personagem em que se fundem e confundem registros histórico-visuais e imagens publicitárias.



¹⁸⁵ RANCIÈRE, 1995, p.83.

O espaço urbano é representado pela combinação de texto e imagem de acordo com a seguinte orientação: o material publicitário é o meio de expressão das memórias imaginadas e sonhadas; os registros materiais (e documentais) da memória, os mapas e fotografias, são os meios que conferem objetividade à narrativa. Em alguns momentos, a distinção entre realidade e imaginação perde curiosamente a nitidez; em outros, o desejo do narrador o conduz buscar pontos de ancoragem na realidade. A imagem do centro da cidade, tendo ao fundo o Prédio Martinelli, contrasta com imagem do arranha-céu reproduzido no anúncio das meias *Visetti*. Cada imagem carrega em si representações distintas, enunciados específicos.

A imagem fotográfica que fixa a existência concreta do acontecimento filia-se à memória das lembranças voluntárias, da recordação; a imagem publicitária conduz às projeções da imaginação e, nesse sentido, é uma memória criadora, estimulada pelas sensações, pelos signos sensíveis. Benjamin abordou esta distinção; para ele, a câmera fotográfica e outros aparelhos técnicos “ampliaram o alcance da memória voluntária pela possibilidade de fixar um acontecimento a qualquer momento. A constante disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva, favorecida pelas técnicas de reprodução, reduz o âmbito da imaginação.”¹⁸⁶ Com esta perspectiva se retoma a antiga discussão entre dois meios de expressão autônomos, a arte e a fotografia, que “jamais cessaram, em suas origens, de manter relações inextricáveis, de atração ou repulsa, de incorporação ou rejeição.”¹⁸⁷ Contudo, o pensamento de Benjamin fornece uma preciosa chave interpretativa para a compreensão do estatuto da fotografia no álbum de Valêncio Xavier: a imagem fotográfica interfere na narrativa através dos princípios fundamentais, “a singularidade, a atestação e a designação.”¹⁸⁸ Por sua vez, as imagens de outra ordem (inclusive os fotogramas fílmicos) vinculam-se às projeções oníricas e imaginativas. Vejamos alguns trechos exemplares desse procedimento.

¹⁸⁶ No livro dedicado a Charles Baudelaire, Benjamin refere-se à resistência do poeta em relação à fotografia, citando-o em alguns trechos. “A fotografia pode se apoderar, sem ser molestada, das coisas transitórias, que têm o direito ‘a um lugar nos arquivos de nossa memória’, desde que se detenha ante os domínios do abstrato, do imaginário’: ante o domínio da arte, onde só há espaço para aquilo ‘a que o homem entrega a sua alma’”. BENJAMIN, 1985. p.137.

¹⁸⁷ DUBOIS, 1993. p.253.

¹⁸⁸ Segundo Dubois, “A singularidade diz respeito à própria unicidade do referente. O traço fotográfico só pode ser, em seu fundo, tão singular quanto seu próprio referente. A atestação remete à própria evidência: por sua gênese (a impressão física de um referente único), a fotografia certifica, testemunha, atesta a existência do que mostra. O traço indiciário, por natureza, não apenas atesta, mas, designa, aponta (é de fato todo o *punctum* barthesiano). *Mostrar com o dedo* é também índice nesse sentido”. DUBOIS, 1993. p.74-75.

O tom da narrativa é brincalhão, risonho, bem “oswaldiano” no sentido da subordinação da narrativa a uma pauta paródica. A narrativa assimila o viés cômico do autor modernista cuja prosa tende para “uma articulação mais abertamente cômica e carnavalesca do espírito grotesco.”¹⁸⁹ Para Campos, a comicidade de Oswald de Andrade corresponde às “súbitas intervenções, em anticlímax grotesco, de palavras chulas e do humor escatológico via trocadilho.”¹⁹⁰

No trecho abaixo, através do anúncio de cigarros, a brincadeira “sacana” é extraída do jogo de palavras, cujo efeito é tirar da leitura invertida um significado inesperado.

CIGARROS CUBANOS
 ⇨ O PRAZER DE FUMAR ⇨

COISAS QUE NÃO ENTENDO

Eletricidade — *Como é que o eletricista que veio consertar a luz da sala enfiava o dedo no bocal e não levava choque?*

Aritmética e Matemática — $\frac{1}{2} + \frac{1}{4} - \frac{3}{4} = ?$

Telefone — *Mesmo a luz estando desligada o telefone continua funcionando.*

Rádio — *As vozes e músicas onde é que ficam no ar e como acham o caminho até o nosso rádio?*

Deus — *Como pode estar em todos os lugares ao mesmo tempo?*

Navio — *Por que sendo de ferro não afunda?*

Beijo — *O nariz não atrapalha quando o homem vai beijar a mulher na boca?*

Mistérios gozosos — *Para mim, mistérios gozosos são um verdadeiro mistério.*

Não sei responder — *Quantos ovos o carrapanacho?*

28 - Podem os demônios fazer-nos algum mal?

Sim, os demônios podem fazer-nos muito mal, se Deus lhes der permissão, principalmente tentando-nos para pecar.

29 - Por que nos tentam os demônios?

Os demônios nos tentam para fazer-nos cair no pecado, arrastar-nos à condenação eterna e para sermos atormentados em sua companhia.

Até Cubanos *leia ao contrário*

O anúncio do Sabonete Araxá, associado a outras imagens de apelo semelhante, além de trazer as mensagens ingênuas da publicidade do século passado, exemplifica bem o modo como a narrativa transita em torno dos mesmos motivos – sexo, desejo, culpa – sempre girando em torno das imagens da cultura de massa da época.

¹⁸⁹ MERQUIOR, 1974. p.90.

¹⁹⁰ CAMPOS, 1978. p. 112.



“Toda hora ela falava que eu era bobo, que eu não estava entendendo nada. Teve um dia que sem mais nem menos ela chegou pra mim e disse; “Quando eu tomo banho sempre deixo a porta do banheiro desbloqueada.”

(XAVIER, p. 165)

Tal moldura criativa serviu à maravilha para dar um colorido leve ao relato das obsessões e medos do Menino Mentido sem, entretanto, impedir totalmente a “pegada” perversa desse narrador apaixonado pelo lado obscuro e mórbido da natureza humana, principalmente quando a narrativa gira em torno do recorrente tema do sexo e da forte repressão imposta ao personagem pelo padrão moral da época.

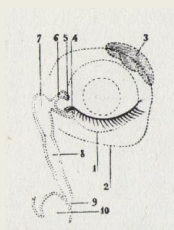
Na segunda novela, a tematização da morte sai de cena para dar lugar ao motivo do sexo e do desejo. Tudo gira em torno das primeiras experiências sensuais do personagem, frustradas pelo desejo não realizado, assombradas pelo sentimento de culpa. O sexo só poderia ser concebido como pecado, de acordo com a instrução do catecismo do colégio de padres, a grande agência produtora de culpas do catolicismo.



Espremido entre a culpa e o estímulo sexual (provocado pela estrela Nioka, pelas mulheres seminuas dos anúncios publicitários e pela prima Clarita) só resta ao personagem se entregar aos desvarios da imaginação, ao pesadelo recorrente, as histórias sonhadas todas as noites.

A narrativa ziguezagueia entre as imagens coladas extraindo o que elas significativamente transmitem dos episódios do cotidiano do personagem. Suas paixões, medos e pequenas alegrias afirmam-se em combinações sugestivas mediante uma estética da colagem e/ou estética da *devoração* (oswaldiana). Daí a incorporação criativa dos materiais de variada fatura (garimpados nas revistas de quadrinhos, cordel, jornal, reclame publicitário) que vão ser rearticulados em inventivas combinações.

O cineasta Carlos Adriano, leitor atento aos movimentos significativos da narrativa xavieriana, é responsável por uma instigante correspondência da letra inicial do V de Valêncio com o V de Virgília (a emblemática personagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis) aproximando, pela via paródica, os “vês” do nome de personagens tão díspares “ao V de vulva, com um desenho que iguala rabisco e letra.”¹⁹¹



(XAVIER, p. 128-129)

Era o tempo que eu já estava morando em São Paulo. Minha família tinha mudado para lá. Um amigo no prédio, o Serginho, me disse já ter visto, até desenhou uma no muro para me mostrar como era verdade.



Disse mais: que ela era cheia de pêlos em volta dela, bem peluda. Só que isso ele não desenhou. E disse também que cheirava a mi-jo. Eu fiquei bem quietinho no meu canto. Não ia dizer para ele que eu nunca tinha visto uma, nem de longe quanto mais de perto. É igualzinho ao V, a letra do meu nome, só que com um traço bem no meio.

¹⁹¹ ADRIANO, Carlos. *Transfiguração e perversão*. São Paulo: Cult, 2000. p.28.

No cotejo entre as obras, Carlos Adriano aponta influências e contaminações inusitadas que só a leitura transtextual pode oferecer ao olhar crítico. Este tipo de correlação, é preciso que se diga, pode ou não ter sido objetivado pelo autor. No entanto, conforme nos advertiu Mikhail Bakhtin, o primeiro teórico a introduzir na teoria literária as noções de diálogo e de ambivalência, o romance é um objeto estético híbrido por excelência.

Em Xavier, o acúmulo e a diversidade das citações, o jogo de associações e de remissões que as próprias imagens movimentam não deixa de construir uma intrincada rede transtextual. No sentido formulado posteriormente por Júlia Kristeva a partir dos fundamentos de Bakhtin, a autora assinala que “todo texto se constrói como *mosaico* de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”¹⁹² Sob esta perspectiva, pode-se aproximar o V da trama do desejo no romance – em que a satisfação sexual do Menino Mentido com a prima Clarita é sempre adiado – àquilo que Bernadette Lyra chama de símbolo tensor: “a fenda do V se exige virgem, vulva, volúpia transmutando o V em um ponto incandescente por onde escorre o entrevisto, o entressonhado, porém interditado.”¹⁹³ Ainda percorrendo a trama do desejo do personagem-narrador, a narrativa da paixão por Clarita é embaralhada com a história da revistinha pornográfica de Carlos Zéfiro.¹⁹⁴

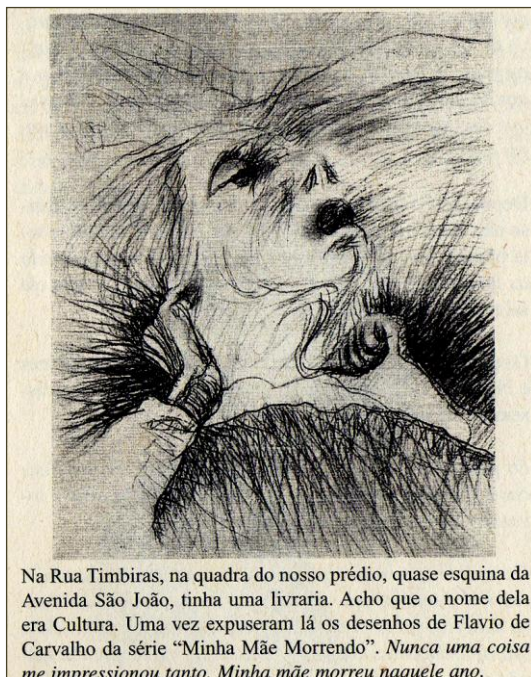


¹⁹² KRISTEVA, 1974, p.64.

¹⁹³ A leitura de Carlos Adriano converge com as relações transemióticas estabelecidas por Bernadette Lyra entre o romance de Machado de Assis e o filme *Brás Cubas*, de Júlio Bressane. LYRA, p.98.

¹⁹⁴ As histórias em quadrinhos de Zéfiro foram bastante populares numa época em que sexo, como observa Joaquim Ferreira dos Santos, era tratado “como assunto de medicina legal”. No artigo sobre a nova edição das revistinhas pornográficas de Carlos Zéfiro, o jornalista assinala que ele “deu a toda uma geração lá atrás as primeiras lições de um assunto que hoje está em qualquer novela das seis”. SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Zéfiro: o pornógrafo voltou novamente*. Rio de Janeiro: O Globo, Segundo Caderno, 24/01/2005. p.8.

Ao trazer os quadrinhos de Carlos Zéfiro para o texto, Xavier repete o mesmo gesto que o motivou a convocar Flávio de Carvalho e o Marques de Sade. Do primeiro, Xavier se apropria do título e do conteúdo temático do livro *Minha Mãe Morrendo*, além de introduzir um dos desenhos de Carvalho sobre o trauma da experiência da morte materna:



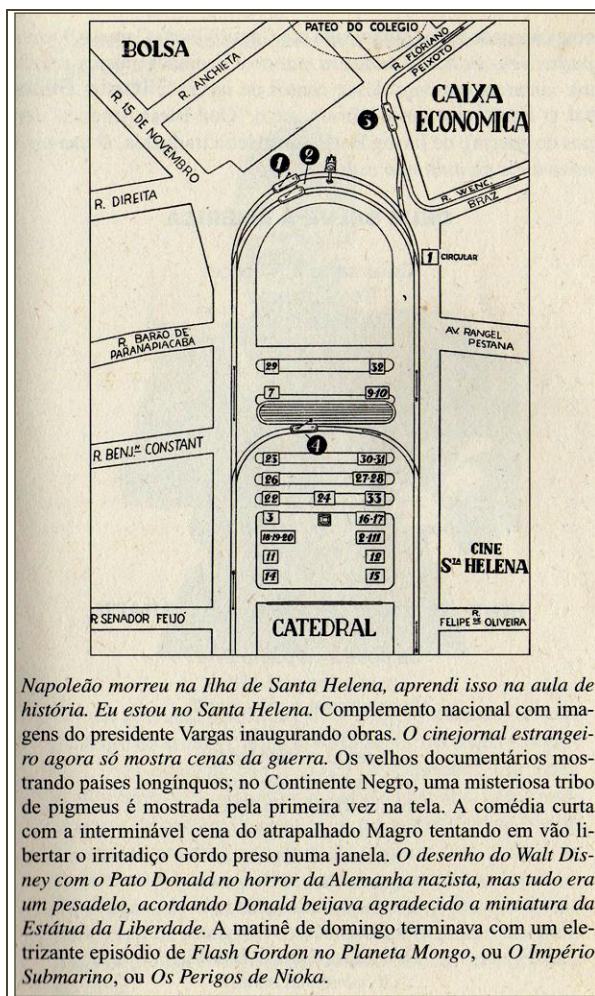
Do segundo autor, a incorporação de alguns trechos da *Filosofia da Alcova* sugere a identificação do personagem-narrador com Eugênia, “a aplicada aprendiz da perversão, sempre mais afeiçãoada aos desvarios da imaginação.”¹⁹⁵

Para caminharmos para a conclusão desse capítulo, talvez seja produtivo retomar o lugar que a cidade de São Paulo ocupa na novela *Topologia da cidade por ele habitada*, ilustrando com um trecho da narrativa que emoldura a estreita relação entre sujeito, paisagem urbana e a emergência da cultura visual que iria mudar radicalmente o cenário urbano, dando outro rosto à cidade.

Em Xavier, “a dramatização da memória como espaço material ou o meio onde se deu a vivência” trazem consigo a luz do pensamento de W. Benjamin. Para ele, com o surgimento da publicidade, a cidade passa a ser concebida como um livro na medida em que “ela mesma está repleta de letras, de letreiros, placas e anúncios que a transformam num universo literário.”¹⁹⁶

¹⁹⁵ DIAS, 2002, p.51.

¹⁹⁶ SELIGMANN-SILVA, 1999, p.120.



A narrativa apreende e registra a permanência da cidade como “espaço de inserção existencial através de projeções oníricas, imaginárias e narrativas,”¹⁹⁷ como assinala K. E. Schollhammer, referindo-se à configuração das metrópoles nas representações da literatura e da cinematografia modernas.

O livro de Xavier é um testemunho nostálgico da relação de afeto do personagem com a cidade de São Paulo, no período em que estavam em curso as profundas transformações sociais do começo do século. Para Nicolau Sevcenko, nunca “em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo dramático de transformação de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos.”¹⁹⁸

¹⁹⁷ SCHOLLHAMMER, 2003. p.98.

¹⁹⁸ SEVCENKO, 1998. p.8.

No bojo de tamanhas transformações, a comunicação de massa cumpriria um papel fundamental. Coube ao espetáculo do cinema mobilizar um público de massa, realizando, dentre outras coisas, o papel de oferecer “uma possibilidade de domesticação da crise perceptiva do novo.”¹⁹⁹ Hugo Munsterberg e Walter Benjamin também atribuíam ao filme esta dimensão. O primeiro, nos seus escritos de 1916, já antecipara que “o cinema obedece às leis da mente, não às leis do mundo exterior.”²⁰⁰ Benjamin, por sua vez, afirma que o filme “serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana.”²⁰¹

O entendimento do que representou a instituição do cinema na esfera das relações sociais, sobretudo no que se refere à relação entre o filme e o espectador passa obrigatoriamente por essas formulações, referências fundamentais para a teoria do cinema consolidada durante todo o século XX.

¹⁹⁹ SCHOLLHAMMER, 2003. p.96.

²⁰⁰ MUNSTERBERG, 1983. p.52.

²⁰¹ BENJAMIN, 1985. p.174.

4. CRIMES À MODA ANTIGA: CONTOS-VERDADE

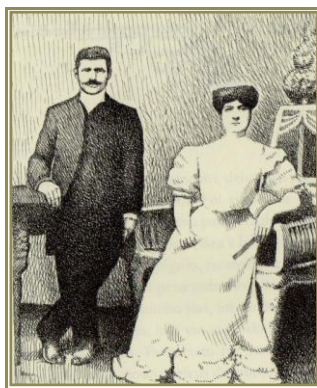
Publicado em 2004, quatro anos antes da morte de V. Xavier, *Crimes à moda antiga: contos-verdade* é a criação ficcional de oito assassinatos ocorridos no Brasil, entre os anos de 1906 e 1930. A naturalização da violência não havia chegado ao nível dramático da situação atual no país, em que os desequilíbrios se perpetuam até hoje, aprofundando a constituição estruturalmente desigual da sociedade. Em torno de 1910, o fenômeno da espetacularização da violência pela mídia da época (a imprensa e a recente instituição do cinema) já esboçava os primeiros sinais, com a adaptação cinematográfica de alguns dos assassinatos abordados no livro de Xavier. Este é o caso de *Os Estranguladores da Fé em Deus*, *A mala sinistra*, *O outro crime da mala* e *a Rainha do Café*. A versão cinematográfica dá a ver que naqueles tempos a repercussão pública dos crimes e o fascínio da audiência de massa – que acompanhava avidamente o desenrolar dos fatos – vieram ao encontro da criação de outros meios de representação, espetaculares e envolventes, como só a mídia cinematográfica era capaz de oferecer.

O objetivo do autor de ancorar a narrativa na realidade e na história – como uma espécie de legitimação de um discurso que esquadrinha a manifestação da violência no Brasil, nas primeiras décadas do século XX – encontra nas páginas deste livro mais um meio de concretização. *Crimes à moda antiga: contos-verdade* é exemplar do método narrativo de Xavier de subordinação da matéria ficcional a personagens e fatos reais e históricos. Sobre a relação entre crime, violência e literatura, K. E. Schøllhammer destaca a obra *Os Sertões* (Euclides da Cunha), ao argumentar que, na literatura brasileira, a violência ganha um enfoque especial quando “a realidade social é assimilada pela ficção e algumas das obras clássicas mais significativas trabalham com a violência nessa fronteira indiscernível entre fatos ocorridos e sua compreensão pela ficção narrativa.”²⁰² De acordo com a entrevista concedida ao jornalista Fabrício Müller,²⁰³ ao ser indagado sobre a veracidade dos crimes, Xavier respondeu que o seu livro resulta de uma exaustiva pesquisa realizada no Arquivo Oficial do Estado de São Paulo e na Biblioteca Pública de Curitiba. Assim, consolida-se mais uma narrativa transemiótica do autor paulista; todavia, desta vez a configuração de texto & imagem se

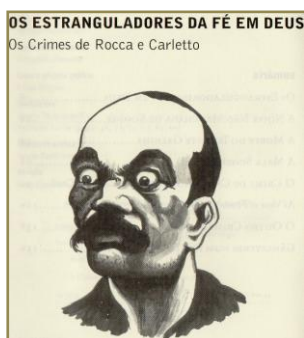
²⁰² A respeito de *Os Sertões*, há de se considerar que não se trata de uma obra ficcional, como nos leva a crer a posição assumida pelo crítico a esse respeito. Ver: SCHØLLHAMMER, 2010, p. 3. In: *Linguagens contemporâneas da violência*. Anais da Associação de Estudos Latino-Americanos - LASA), Toronto, Canadá, 2010, p. 3.

²⁰³ Disponível em: <<http://www.mondobacana.com/edicao-31-cure/valencio-xavier.html>>.

aproxima do arranjo dos livros ilustrados, à semelhança do romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, como exemplifica a imagem de *A mala sinistra*, que trás esta ilustração na página que antecede a narrativa. Este padrão é reproduzido em todos os contos:



Os desenhos feitos a bico de pena, a configuração plástica de algumas imagens que aludem metafórica e alegoricamente ao texto, a disposição gráfica no perímetro das páginas, enfim, tudo indica que Xavier trocou o investimento no experimentalismo mais radical – que consagrou ao autor as marcas de originalidade inconfundíveis – pela forma convencional dos livros ilustrados. Quanto ao tipo de imagem que integra a narrativa, além dos desenhos feitos a bico de pena, também compõem o arranjo desenhos copiados de fotografias, imagens fotográficas e matérias jornalísticas que atuam como tentativas de atestar a veracidade dos fatos. Alguns desenhos são caricaturais, sugestivos da natureza imoral e violenta dos sujeitos envolvidos nas tramas:



Da imagem do homem de olhos esbugalhados e expressão assustadora, Ângela M. Dias assinalou que se trata de “uma espécie de máscara facial da maldade, de bandido de folhetim.”²⁰⁴ Com efeito, tanto as imagens como o texto se filiam a uma espécie de estética folhetinesca e a narrativa, embrulhada em linguagem fortemente adjetivada, não raras vezes beira o piegas.

²⁰⁴ DIAS, 2011, p. 7.

LATROCÍNIO

O crime revestia-se da mais repugnante intenção: um assassinato para roubar. Ladrões cruéis sacrificaram uma vida feliz e fizeram *mão baixa* na vitrine da joalheria, escolhendo as pedras preciosas e os objetos de maior valor, deixando de lado as de menor valia. Levaram as joias e ceifaram uma preciosa vida, a de um menino de quinze anos.
(XAVIER, 2004, p. 8)

A narrativa consiste na exposição dos fatos que seguem uma linearidade cronológica, como se observa no conto *Os estranguladores da Fé em Deus* que é dividido em pequenos blocos narrativos com suas respectivas legendas, alusivos ao relato que irá se desenvolver a seguir: *Latrocínio*, *O roubo das joias*, *Um rapaz honesto*, *O julgamento*, *A sentença* até o final do texto que conclui com *O filme do fim*.

Os estranguladores da Fé em Deus relata o assassinato dos irmãos Paulino e Carlo Fuoco, ocorrido em 1906 no Rio de Janeiro; ambos trabalhavam na joalheria do tio, Jacob Fuoco. Carlo Fuoco se associou aos criminosos, Eugênio Rocca e Carletto, para avaliar um suposto contrabando de joias, transação que iria lhe render uma boa comissão. Mas tudo não passava de um plano para enganá-lo e ele acabou sendo estrangulado pelos bandidos experientes. Curioso é o termo ambíguo “Fé em Deus” que pode induzir o leitor a imaginar um crime executado por motivações fanático-religiosas, mas trata-se do nome da barca em que Carlo Fuoco foi assassinado, de acordo com o depoimento atribuído a Eugênio Rocca:

A TRAMA SINISTRA

Carlo Fuoco aceitou – acrescenta Rocca – porque, coitado, ganhava pouco. Só 130\$000 por mês. (...) Pegatto fornecera a barca, recebendo 500\$000 de aluguel. *A Fé em Deus* fez-se ao largo com Carletto no remo. Pegatto no leme e eu sentado junto com Carlo Fuoco. Durante largas horas bordejando pelos recantos do fundo da baía. Carlo Fuoco à espera do imaginário navio que traria o contrabando ansiosamente esperado: joias. Mas a noite adiantava e ele começava a desanimar. Olhei para Carletto e fiz o sinal combinado. Carletto largou os remos e eu agarrei Carlos Fuoco pela garganta e pedi as chaves da joalheria. Ele se recusou a entregar. Com a outra mão, tapei-lhe a respiração. Ele lutou comigo, reagiu. Carletto me auxilia: corta a corda da vela, aperta-lhe o pescoço com ela e o estrangulamos. Tiramos suas roupas e amarramos uma pedra na cintura do cadáver e jogamos no mar.
(XAVIER, 2004, p. 14)

A seguir, os assassinos partem para a joalheria de Jacob Fuoco; Paulino chega logo depois que Rocca e Carletto haviam entrado e roubado as joias mais valiosas; com medo de serem vistos e identificados, estrangulam o irmão de Carlo Fuoco. Outro fato

curioso deste caso foi o depoimento, bem ao gosto melodramático, de Eugênio Rocca que afirma estar arrependido: “Eu sou um monstro! Se eu tivesse uma arma agora, me matava.”²⁰⁵ Posteriormente, no julgamento, ele nega a participação no crime, alegando que havia confessado sob tortura, mas é condenado a trinta anos de prisão. No último fragmento do relato, intitulado *O filme do fim*, a narrativa passa a ser regida pela primeira pessoa e o narrador, adotando a conhecida estratégia de interpelar o leitor e chamá-lo ao texto, tece uma interessante digressão a respeito do crime, alertando sobre a continuidade do caso pelo cinema:

Suponha que estivéssemos na porta do Tribunal, na manhã do dia primeiro de dezembro de 1907. Tudo terminado, porém, todos devem ter em mente agora o extraordinário filme *Os Estranguladores*, do hábil operador cinematográfico Alberto Leal, que vem sendo exibido com sucesso, desde agosto, nos cinemas da cidade. (...) Considero muito interessante essa ideia do sr. Alberto Leal de ir acompanhando em filme este fato real que tanto comoveu a opinião pública, acrescentando a ele os acontecimentos e ideias que vão surgindo e suprimindo as cenas que perderam o interesse. Sendo assim, o filme nunca estará terminado e se tornará cada vez tão real como a própria vida. (XAVIER, 2004, p. 24).

Ocorre que o nome de quem realizou *Os Estranguladores* não é Alberto, mas Antonio Leal,²⁰⁶ produtor de filmes dedicados a esse gênero popular. A propósito da referência do narrador às modificações feitas no filme à medida que novos fatos são descobertos, Dias atribui a esta incompletude a “crença naturalista na reprodução precisa do real.”²⁰⁷ Além disso, o filme concebido como uma obra aberta, inacabada, “replica a inconclusividade acerca do sentido das ações humanas, sempre passíveis de oferecer novas perspectivas a quem busca compreendê-las.”²⁰⁸

Essa é uma das marcas da obra literária de Xavier, mencionada neste e nos capítulos anteriores, que revela um duplo movimento: por um lado, confrontam as distintas abordagens que a condição humana adquire na obra xavieriana, sobretudo a do ser humano em situação extrema. A tríplice temática *morte, sexo & violência* fornece a viga mestra de sustentação da narrativa; por outro, evidenciam o modo como a imprensa

²⁰⁵ XAVIER, 2004, p.

²⁰⁶ Antônio Leal, português radicado no Brasil, foi fotógrafo e diretor de cinema. Segundo a enciclopédia do Cinema Brasileiro, *Os Estranguladores*, dirigido por Francisco Marzullo, foi “baseado na peça teatral *A quadrilha da morte*, de Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel, que recontava um crime famosocorrido em 1906, no Rio de Janeiro: o assassinato de Paulino e Carluccio Fuoco, cometido pelo bando de Carletto e Rocca.” (Enciclopédia do Cinema Brasileira. São Paulo: SENAC, 2000, p. 320).

²⁰⁷ DIAS, 2011, p. 7.

²⁰⁸ DIAS, 2011, p. 7.

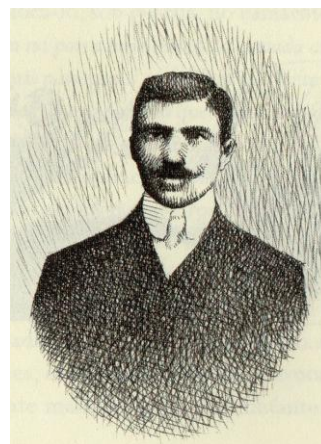
e o cinema marcaram presença na obra de Xavier. A combinação deste jogo de conteúdo e forma, associada às imagens de variadas feitios e procedências, permite vislumbrar os eventos traumáticos que as primeiras décadas do século XX anunciavam. A Primeira Guerra Mundial marcou o fim da crença de que os avanços da ciência e da tecnologia, assim como o aprimoramento das conquistas sociais iriam ser universalizados, beneficiando a totalidade dos seres humanos, como o espírito das Luzes havia preconizado. A respeito deste passado de traumas, que ainda ressoa no nosso tempo, M. Seligmann-Silva destaca a ruína “que marcou o século de totalitarismos, autoritarismos e genocídio.”²⁰⁹ É justamente esse ar violento dos tempos que penetra nas obras xavierianas, seja nas narrativas que abarcam contextos sociais e públicos, seja nos relatos vinculados à esfera individual, como é o caso de *Crimes à moda antiga*. Voltando à análise da obra, vejamos *A mala sinistra*.²¹⁰



Miguel Trad



Carolina



Elias Farhat

No distante novembro de 1908, acontece o primeiro Crime da Mala que se tem notícia no Brasil: um jovem imigrante sírio, Miguel Trad, por motivos ainda não esclarecidos, mata seu patrão e protetor Elias Farhat. Coloca seu cadáver numa mala e embarca com ela num navio, esperando jogá-la no mar, livrando-se da prova do delito. Marinheiros estranham o mau cheiro, arrombam a mala e Miguel Trad é preso e entregue à polícia, que o espera no porto do Rio de Janeiro. A viúva do morto também é presa por cumplicidade, mas é inocentada, e Miguel Trad vai a julgamento sozinho, pegando a pena máxima. (XAVIER, 2004, p. 139)

Os desenhos acima figuram como “máscaras faciais” que corresponderiam aos personagens do conto. *A Mala Sinistra* é marcada por uma polifonia ausente na maioria

²⁰⁹ SELIGMANN-SILVA, 2005, p.119.

²¹⁰ O caso real teve grande repercussão na época e inspirou três filmes, produzidos em 1910: *A Mala Misteriosa*, de Paulino Botelho; *A Mala Sinistra*, de Marc Ferrez, e *A Mala Sinistra*, de José Lablanca.

dos textos, que torna o “relato um dos mais engenhosos da coletânea.”²¹¹ O confronto de vozes distintas inclui versos sugestivos do desejo do assassino pela mulher de seu patrão, Elias Farhat. A par da tonalidade erótico-macabra dos versos, Miguel Trad insinua uma relação mais íntima entre ele e Carolina, fato que não fica esclarecido em momento algum na narrativa. Ao contrário dos bandidos rudes e brancos d’ *Os estranguladores da Fé em Deus*, Miguel Trad é um assassino culto, amante da poesia e da língua francesa, daí o enxerto dos solilóquios do personagem na narrativa, permeados pela poética simbolista de Charles Baudelaire e de José Flexa Ribeiro.

Inquirem-me de noite. A noite (assim deve pensar a polícia) exerce influência sobre os criminosos, amedrontando-os e forçando-os a confissão de seus delitos. “Premeditei meu crime com todo o zelo. Não tenho remorso de havê-lo cometido. Ao contrário, estou satisfeito comigo mesmo. Guardo somente para mim o motivo pelo qual matei Elias: nada, nunca, me fará confessá-lo.” Miguel – 1908

*Rosa de fogo aberta, intensamente rubra
Queres insaciada, o sol para queimar-te
Flexa Ribeiro – 1908*

(XAVIER, 2004, p. 82)

Os versos copiados de um poema de *Fleurs du Mal*, sugestivamente intitulado *La mort des amants*, foram conjugados ao bloco narrativo intitulado *A Confissão*, relato do único encontro que Miguel Trad teve com Carolina, promovido pelo delegado com o propósito de esclarecer o crime:

– Doutor, rogo-lhe que me autorize a conversar alguns minutos a sós com Carolina. Surpreso, o delegado assentiu, desde que a viúva anuísse àquela solicitação. Tinha, entretanto, de deixar ali um soldado com a carabina embalada. Miguel concordou com essa imposição, avisando que a conversação seria em francês, língua com a qual, certamente, o soldado não estaria familiarizado. Tendo Carolina consentido, foram os dois colocados sentados nas extremidades de uma longa mesa: soldado de pé, no meio, junto à parede. O delegado retirou-se da sala e os dois iniciaram sua conversa:

Olhei para a cara do coitado do soldado e vi logo que não podia compreender a língua francesa:

*Nous aurons des lits pleins d’odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d’étranges fleurs sur des étagères*

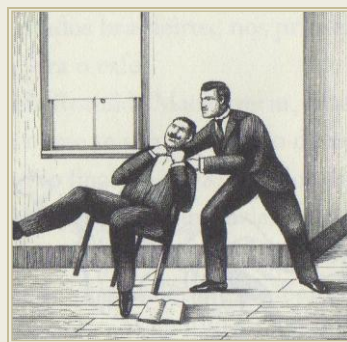
(XAVIER, 2004, p.84)

²¹¹ DIAS, 2011, p. 9.

No final do conto, o narrador convoca o leitor ao texto, entabulando uma digressão filosófica sobre a ação da passagem do tempo na vida humana. Conclui a nota final com versos do poema *Volúpia póstuma*, de Flecha Ribeiro, e uma imagem ilustrativa do crime.

Suponha que estejamos em 1909: Miguel cumpre a pena que lhe foi imposta; Carolina vive em companhia de sua mãe, longe dos parentes de Elias. O que concluimos de tudo isso? Tarefa dolorosa, na verdade, porque não estamos aqui para defender, nem para confortar, mas para buscar a verdade, para podermos formar uma convicção. Com tudo o mais, o próprio tempo vai passar; porém, se mantivermos em nossa memória o registro destes acontecimentos e ficarmos atentos observando o desenrolar do tempo ao nosso redor, talvez no futuro tenhamos explicações para estes fatos que nos inquietam e, que neste precioso momento, já começam, lenta ou rapidamente, a pertencer ao passado.

*E quando a Terra Fria o corpo cubra
Ainda hás de sentir, como a despertar-te
A volúpia final da decomposição*

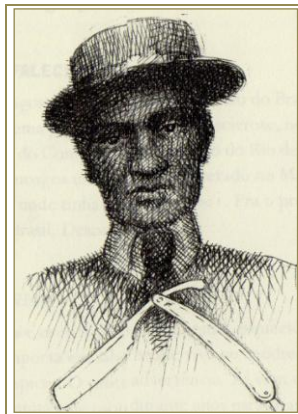


(XAVIER, 2004, p. 89)

Os crimes do livro de Xavier impressionaram a população do Rio de Janeiro e de São Paulo, cidades onde aconteceu a maioria dos assassinatos (a única exceção é o crime ocorrido em Curitiba relatado no conto *Gângsteres num país tropical*). Todavia, as histórias de *O Outro Crime da Mala* e *Aí vem o Febrônio* chamam a atenção pela dimensão que alcançaram e por alguns desdobramentos significativos, principalmente o caso de Febrônio Índio do Brasil, considerado *serial killer* e pedófilo, responsável pela morte de, pelo menos, dois jovens no Rio de Janeiro.

O Outro Crime da Mala conta a história de Maria Féa, morta pelo marido, Giuseppe Pistone, em 1928, na cidade de São Paulo (no conto, o nome Giuseppe foi mudado para José). Maria Féa estava grávida de seis meses, conforme foi constatado na autópsia. Razão alguma é atribuída ao crime, no entanto, em certo trecho a narrativa se desdobra em duas versões conflitantes. Semelhante à estratégia usada por Miguel Trad,

José Pistone também teve a ideia inconsequente de se livrar do delito ocultando o cadáver dentro de uma mala. Tentou despachá-la em um navio para a Itália. O plano é descoberto, José Pistone é preso, julgado e condenado a trinta anos de prisão (mas é libertado em 1947; portanto, ele cumpriu dois terços da pena). Esta é a imagem que ilustra o caso:



Outro aspecto que aproxima os crimes da mala é o encontro das vozes que se entrecruzam no texto, provenientes de diferentes instâncias de enunciação: do narrador, de Maria Féa, da zeladora do prédio, de José Pistone, da imprensa. Não se trata aqui do conhecido procedimento da estilização paródica, concebida por Mikhail Bakhtin, e que consiste na introdução da “*fala* de outrem no discurso do autor *sob uma forma dissimulada* sem qualquer indicação formal de sua pertença a outrem.”²¹² (grifos do autor). Nesta citação, o criminoso relata como matou a esposa e o que fez em seguida:

Louco de espanto e dor, porque não apertei com minhas mãos mais que um minuto, deitei minha Mariuccia sobre o leito, cobrindo-a primeiro de beijos, depois com um finíssimo lençol que ela mesma havia bordado. Passei a noite toda com sua loura cabecinha entre meus braços. Para não despertar suspeitas à zeladora do prédio, apaguei a luz elétrica e, entre lágrimas e dor, na obscuridade do quarto, adormeci abraçado com Mariuccia. Meu sono durou pouco, despertei com pavor: me pareceu ver, na escuridão do quarto, fantasmas que espreitavam. O relógio da Estação da Luz batia as duas horas.
(XAVIER, 2004, p. 141)

Com respeito à apropriação da intertextualidade bakhtiniana, a forma adotada neste conto corresponde ao “estilo linear no qual são criados contornos exteriores nítidos à

²¹² BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo: Editora UNESP, 1993. p.109.

volta do discurso”²¹³ que o delimita, pondo em evidência a autoria das falas. Assim, os discursos são compostos através de elementos gráficos diversificados dispondo, como argumenta A. Dias, “o decalque plural das vozes envolvidas na reconstituição dos fatos.”²¹⁴ No decorrer da história, o narrador revela que José Pistone foi capaz de atos desonestos como, por exemplo, ter enganado o Sr. Francesco, seu patrão, a respeito de uma herança que estaria prestes a receber; este ganho iria possibilitar o pagamento da dívida ao patrão e a sociedade na firma. A respeito desse fato, o discurso de Maria Féa intervém no texto através das cartas que escrevia à mãe:

Nestes últimos tempos tenho sabido de muita coisa incorreta que José tem feito...Também eu menti, dizendo saber do telegrama foi um grande sacrifício, pois não sou habituada a mentir. Se assim o fiz foi para não deixar o José mal e passar por mentiroso. Oh, mãe, por que não me ajuda Deus a fazê-lo mudar? O Senhor Francesco perguntou-me também por que motivo José há dois dias não aparece no escritório. Eu estava certa de que ele ia trabalhar, pois se levanta na hora habitual e sai de casa. Por onde anda ele esse tempo todo? O que está acontecendo com ele nesta cidade onde não conhecemos ninguém? (XAVIER, 2004, p. 148)

A versão de que Maria Féa teria traído J. Pistone e que este seria o móvel do crime, foi negada pela zeladora do prédio, Maria C. de Oliveira. As citações exemplificam o confronto das vozes que se contradizem no texto:

Quando entrei em casa, encontrei um homem que procurava escapulir de nosso quarto. Pelo barulho do elevador subindo esse indivíduo podia saber quando eu estava chegando e tinha tempo de se safar. (XAVIER, 2004, p. 150).

Sou zeladora do prédio há anos, conheço todos os ruídos da casa, pelo barulho sei mesmo dizer se uma porta está sendo aberta ou fechada. Entre a saída do vidraceiro e a chegada do senhor Pistone, não entrou ninguém no apartamento. (XAVIER, 2004, p. 151)

²¹³ Quanto à segunda orientação, segundo Bakhtin, a “língua elabora meios mais sutis e mais versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem. O contexto narrativo esforça-se por desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado, por absorvê-lo e apagar as suas fronteiras. Podemos chamar esse estilo de transmissão do discurso de outrem o *estilo pictórico*.” BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1981, p. 150.

²¹⁴ DIAS, 2011, p.3.

O caso de *O Outro Caso da Mala* foi apropriado pelo imaginário popular: passados cinquenta anos do assassinato, Maria Féa foi elevada à condição de santa milagreira, segundo reportagem publicada pelo jornal *Notícias Populares*, em 1978. Esta ressonância tardia, mas significativa, impõe à tarefa crítica o exame da proliferação de discursos que se apropriam dos criminosos e de suas vítimas, provenientes de diversas agências de poder – da lei, da ciência, da mídia, da arte. Vejamos a parte do texto jornalístico que o narrador reproduz



Vítima do crime da mala faz milagres

11/10/78

O sagrado túmulo da mulher esquartejada

A Campa 624, quadra 6-A do Cemitério da Filosofia, bairro de Saboó, é um local de romaria diária. São centenas de braços, pernas e cabeças de cera e gesso, ao lado de muletas, cadernos, livros, cartazes e plaquetas de agradecimento por milagres recebidos. Todos os fins de semana, milhares de pessoas acorrem ao local fazendo seus pedidos, apresentado suas súplicas ou simplesmente permanecendo pelas proximidades em piedoso recolhimento e silenciosa oração. A afluência é tão grande – especialmente nas primeiras segundas-feiras de cada mês – que se tornou necessário colocar um pouco de ordem para evitar explorações por elementos inescrupulosos.

VITIMA DE CRIME DA MALA FAZ MILAGRES

ESQUARTEJADA POR JOSÉ PISTONE EM 7 DE OUTUBRO DE 1928, MARIA FÉA ESTÁ CURANDO NO SEU TÚMULO EM SANTOS VERDADEIRAS ROMARIAS DE DOENTES À PROCURA DE MILAGRES

A campá 624, quadra 6-A do Cemitério da Filosofia, bairro de Saboó, em Santos, é um local de romaria diária. São centenas de braços, pernas e cabeças de cera e gesso, ao lado de muletas, cadernos, livros, cartazes e plaquetas de agradecimento por milagres recebidos. Todos os fins de semana, milhares de pessoas acorrem ao local fazendo seus pedidos, apresentado suas súplicas ou simplesmente permanecendo pelas proximidades em piedoso recolhimento e silenciosa oração. A afluência é tão grande – especialmente nas primeiras segundas-feiras de cada mês – que se tornou necessário colocar um pouco de ordem para evitar explorações por elementos inescrupulosos.

(XAVIER, 2004, p. 155)

A explosão dos discursos em torno da existência de homens subterrâneos e tortuosos (como estes retratados em *Crimes à moda antiga*) evidencia o misto de atração e repulsa do público em geral pelo lado mórbido e sombrio da natureza humana: o ato cruel, a dor e o sofrimento humano capturam e seduzem as subjetividades. Por esta

e outras razões, o fenômeno da violência associada à morte trágica transformou-se em espetáculo que irá se instituir decisivamente com a formação do público de massa.

4.1 A construção de um sujeito: o caso Febrônio

A leitura do conto *Aí vem o Febrônio* passa, de saída, pela questão formulada por Guilherme Gutman ao examinar o caso do suposto *serial killer* Febrônio Índio do Brasil.²¹⁵ Ressaltando que o seu propósito é instigar uma reflexão que “não se prenda às circunstâncias do crime da Ilha do Ribeiro e que desafie a distância no tempo,”²¹⁶ Gutman impõe uma questão que, no final das contas, é a pergunta de quem deseja sensibilizar os olhares para a implicação ética do caso: “como temos reagido hoje, ao contato intenso e desconcertante de um cotidiano de violência?”²¹⁷ Esta questão concerne a todos nós. Seguindo a mesma direção de Gutman, caberia formular o seguinte: é possível ver de que forma e com que intensidade os autores dos discursos – oriundos de várias instâncias de enunciação e poder que tentaram construir o “sujeito Febrônio” – conseguiram restituir o sentido humano às conturbadas existências, dele e de suas vítimas? Por esta e outras questões candentes que o caso impõe à tarefa crítica, é necessário consagrar um relevo especial à narrativa de *Aí vem o Febrônio*, um dos mais impressionantes relatos que Xavier incluiu na sua coletânea de contos-verdade. A esse respeito, Rueben Rocha chama a atenção justamente para uma peculiaridade do processo construtivo do autor paulista:

Valêncio Xavier talvez mereça o título de escritor mais impuro da literatura brasileira. Sua obra recorre sistematicamente ao lixo esquecido da nossa cultura – palavras e grafias caídas em desuso, verbetes de dicionários etimológicos, imagens de filmes antigos e de cinemas que não existem mais, rótulos de balas e anúncios de produtos, recortes de jornal e histórias que caíram no esquecimento, todas destacadas de algum contexto já perdido e resgatadas para a memória literária. Narrativas deslocadas desde a origem: cada livro é na verdade a compilação de histórias publicadas esparsamente em jornais e revistas, às vezes décadas antes. (REUBEN, 2009, s/n).²¹⁸

²¹⁵ Natural de São Miguel de Jequitinhonha, em Minas Gerais, Febrônio tinha 32 anos na ocasião do primeiro crime de que se tem notícia, a do menor Alamiro José Ribeiro.

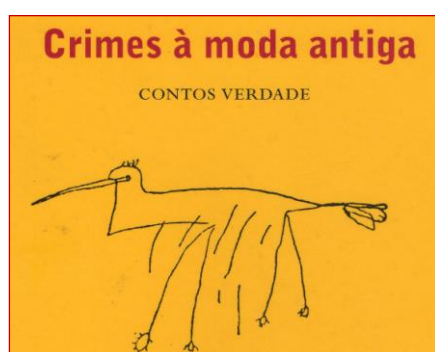
²¹⁶ GUTMAN. In: Febrônio, Blaise & Hector: pathos, violência e poder. *Revista Latino Americana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v.13, n.12, p. 175-189, jun., 2010.

²¹⁷ GUTMAN, 2010, p. 3.

²¹⁸ Ficção-verdade: fronteira semiótica na montagem narrativa de Valêncio Xavier. In: *Rumores Revista On-line de Comunicação, Linguagem e Mídia*. Ver referências bibliográficas.

Com efeito, graças a Xavier, os casos de *Crimes à moda antiga* foram trazidos ao conhecimento dos leitores contemporâneos, além de ter sido inscritos na memória literária brasileira, como realçou Reuben. Entretanto, Xavier é mais um escritor que integra o grupo dos autores que mencionaram Febrônio em suas obras, como Alcântara Machado²¹⁹ e Pedro Nava²²⁰ (cito apenas estes dois nomes canônicos, mas há outros que também se apropriaram do caso). Porém, ao contrário de seus pares, Xavier não fez somente menções ligeiras ao nome de Febrônio, mas dedicou um conto ao célebre criminoso. Além disso, através dos crimes ocorridos no Brasil do início do século passado, a coletânea de Xavier “delineia as matrizes do nosso atual mundo globalizado e esboça a violência dos seus rumos imprevistos e nem sempre pródigos.”²²¹ Daí podermos dizer, com Merquior, que a arte literária dispõe de um estatuto peculiar e é capaz de expressar, entre outros fenômenos, a atmosfera de violência dos tempos “como se o homem, contemplando na obra de arte as distorções de sua imagem e de sua não pequena miséria, reencontrasse, de certo modo, a plenitude de seu espírito e da sua capacidade de integração no universo.”²²²

Antes de vermos em que consiste a narrativa dedicada a célebre personalidade, é interessante mostrar que o desenho criado pelo próprio Febrônio foi a imagem escolhida por Xavier para ilustrar a capa do seu livro (esta imagem aparece também no corpo do texto):



²¹⁹ A. Machado fez a seguinte menção a Febrônio no conto *Miss Corisco*: “Muito vermelha e batendo com ar ingênuo as pálpebras aveludadas Miss Paraíba do Sul concedeu então as primeiras entrevistas. Externou sua opinião sobre a futura sucessão presidencial, a cultura da laranja, a questão religiosa no México, Mussolini, Padre Cícero, a estabilização cambial, Victor Hugo, Coelho Neto, os perfumes nacionais, a sentença que absolveu Febrônio, o diabo.” In: *Novelas Paulistas*. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981, p.193. (grifos nossos).

²²⁰ P. Nava menciona o caso em *O círio perfeito*.

²²¹ DIAS, 2011, p. 14.

²²² MERQUIOR, 1969, p. 14-15.

Ao contrário da linearidade cronológica dos outros contos, o que mudou na estrutura ficcional de *Aí vem o Febrônio* é a subordinação da narrativa à lógica da colagem e da fragmentação, embora exista um rarefeito fio cronológico.

REVELAÇÕES

Febrônio Índio do Brasil entra numa tipografia na rua São Pedro. São diversas folhas de vários papéis com garranchos a lápis e a tinta. Tempos mais tarde, quando interrogado pela polícia, o impressor afirma: *Fiz-lhe ver que não podia aceitar um manuscrito apresentado em tão deplorável estado, e o negro voltou dias depois com uma cópia datilografada.*

Numa portinha da rua do Carmo, uma mesinha, folha de papel em branco, a negra máquina de escrever; o datilógrafo de aluguel toma o ditado de Febrônio:

*Eis aqui, meu Santo
Tabernáculo-vivente
Hoje dedicado a vós
Os encantos que legaste
Hontem a mim na Fortaleza,
Do meu fiel Diadema Excelso*

Datilografada a introdução, Febrônio manda bater a dedicatória:

Ao Altíssimo Deus Vivo (XAVIER, 2004, p. 112-113)

Assim, vários discursos se entrecruzam e se confrontam no texto: do narrador, do editor do livro de Febrônio, além de trechos de matérias jornalísticas e citações retiradas da obra *Revelações do Príncipe do Fogo*, fruto das visões místicas de Febrônio. Este atribui a inspiração dos seus atos a certa Dama Loura, uma espécie de anjo exterminador que havia lhe surgido em aparição luminosa, quando ele perambulava no Alto do Pão de Açúcar:

O PRIMEIRO SONHO DE FEBRÔNIO

Em lugar ermo, vi aparecer uma moça muito branca de longos cabelos louros que me disse que Deus não estava morto e que eu teria a missão de anunciar isto a todo o mundo. Deveria, nesse propósito, escrever um livro e tatuar meninos com as letras DCVXVI, símbolo que significa: Deus vivo ainda que com o emprego da força. (XAVIER, 2004, p. 114)

Alguns fragmentos informam a repercussão pública dos crimes de Febrônio, responsável pelo estupro e morte de, pelo menos, dois jovens, no Rio de Janeiro. A

legenda *A Voz do Povo* reproduz a forma como Febrônio foi incorporado ao imaginário do senso comum:

A VOZ DO POVO

“É, fica andando por aí na rua, fora de hora, pra ver o que te acontece: O Febrônio te agarra, te enraba e te mata.”

“Ele tinha um livro de magia. Com ele fazia encantamentos nos meninos que ficavam assim como hipnotizados e se entregavam às suas sanhas malditas.”
(XAVIER, 2004, p. 117)

Ao invés de proteger o garoto pobre a quem havia prometido ajudar, arranjando-lhe um emprego, Febrônio mata e estupra Alamiro José Ribeiro, sua primeira vítima. O assassinato do adolescente choca a população carioca, segundo o jornal *A Noite*:

Encheu-se de profundo horror toda população de Jacarepaguá esse crime hediondo praticado num lugar ermo, na calada da noite. As circunstâncias que envolvem o fato justificam esse horror, essa indignação dos moradores do pitoresco recanto, pois raramente o cadastro policial registra delitos tão selvagens.²²³

No livro de Xavier, certo tipo de “sensacionalismo grotesco”²²⁴ marca presença através de notas bastante perturbadoras e também reveladoras do precedente aberto pelo caso Febrônio, ou seja, o de um criminoso que havia cometido dois homicídios, mas não pode ser responsabilizado pelos seus atos, embora fosse capaz de planejar artimanhas engenhosas para convencer suas vítimas a acompanhá-lo.

A VOZ DO POVO

“Degenerado amoral, criminoso reincidente, estrangulador de menores. Matou não sei quantos!”

“Quería violentar tudo que era rapaz que via. Aqui mesmo no xadrez, na minha vista e dos outros que estavam na cela, quis agarrar um preso que tentou resistir. Praquê?! Ele bateu tanto e tanto e ainda ficou pulando em cima da barriga do coitado, que no outro dia amanheceu morto.”
(XAVIER, 2004, p. 124).

²²³ *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1927.

²²⁴ Termo utilizado por Ben Singer referindo-se ao modo como a imprensa, na virada do século XIX para o XX, explorava as inúmeras mortes acidentais nas ruas das grandes metrópoles, com ênfase nos detalhes escabrosos sobre a mutilação dos corpos. SINGER, 2004, p.106.

O livro de Febrônio, editado às suas custas, trazia na capa a imagem de um anjo protetor, retirada das antigas cartilhas de catecismo. Trata-se de um elemento insólito que contrasta fortemente com a barbaridade do crime, reconstituído pelo narrador nestes termos:



A ESTRADA DA MATA

Pretextando ser noite alta, Febrônio convence Alamiro a dormirem ali mesmo, e no dia seguinte retomarem o rumo. Cobrindo o chão com folhas secas prepara o local para se deitarem. Tira a roupa e induz o menor a fazer o mesmo. *Depois a ordem foi para o sacrifício.* Nus os dois, Febrônio manda o outro se deitar. Alamiro percebe suas verdadeiras intenções, resiste e entram em luta. O menor, apesar de forte, tem as pernas cobertas de feridas e Febrônio é mais ágil. No escuro da noite, uma longa luta dos dois naquela ilha solitária, onde os gritos de batalha se perdem dentro da noite. Febrônio consegue segurar Alamiro por trás e, enlaçando seu pescoço com um cipó, mata-o por asfixia. *Eis o estrondo leal do amor perfeito o Santo-Tabernáculo-Vivo do Oriente ordenou a coroação do menino-vivo do Oriente.* (XAVIER, 2004, p. 128)

Ao relatar os crimes de Alamiro Ribeiro e de João Ferreira, o narrador xavieriano adere sem peias ao sensacionalismo grotesco referido por Singer. Assim, a narrativa desses relatos oscila entre os detalhes mórbidos do crime e as citações do livro *Revelações do Príncipe do Fogo*:

Percebendo más intenções, Joãozinho tenta escapar. Febrônio agarra-o pelo pescoço e vai apertando enquanto puxa a cabeça do menor para bem junto da sua. Quando abre as mãos, o corpo do menino sem vida vai escorregando lento colado ao corpo de Febrônio até cair aos seus pés: *Antes de teus lábios fechar, já está executado ouve-me, meu mimoso Filho, tu és a flor espontânea do meu formidável encanto, guarda o Fiel Diadema Excelso no teu genial coração; enche o mundo o dia em que vi, o único Espírito Divino encarnado, tu és a justa obra infantil em gratidão divina, todas as maravilhas que vivem e existem, pobre gênio foram criadas na tua Santa vontade. Meu Filho tu és o mystério que beija todos os encantos.* Febrônio despe o menino morto, faz uma trouxa com suas roupas e joga bem longe do mato. A polícia vai encontrar o cadáver de Joãozinho servindo de pasto para os urubus: um esqueleto, apenas do cotovelo às mãos e do joelho aos pés existe alguma carne podre. (XAVIER, p.131-132)

Por um lado, “os adjetivos enigmático, assustador, perverso, assassino, monstro, animal, desalmado nunca faltaram a Febrônio Índio do Brasil, que se tornou um dos personagens mais conhecidos da história criminal brasileira,”²²⁵ como argumentou Vaz de Oliveira. Por outro, vozes representativas das artes procuraram construir nesse sujeito uma figura diversa a do criminoso comum, abstraindo os atos homicidas. Isto se deveu, em parte, à interferência dos modernistas, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, que apresentaram o caso Febrônio a Blaise Cendrars, despertando o interesse do poeta suíço-francês que dedicou um artigo a Febrônio (a quem chamou de “negro iluminado”) no seu livro *La vie dangereuse*.

O caso Febrônio abriu importantes precedentes porque demandou a criação de legislação específica ainda inexistente no país, ensejando o conflito de competências entre as áreas da medicina e do direito:

GRANDE SADISTA

(...) Pelos crimes que lhe atribuem, Febrônio é comparado a Giles de Rais, Marquês de Sade, Jack, o Estripador. É examinado por Leonildo Ribeiro, figurão da medicina legal, que o classifica como “um caso de grande sadismo”; Heitor Carrilho, um dos papas da psiquiatria brasileira da época, confirma-o como “psicopata constitucional, portador de desvios éticos revestindo a forma de loucura moral”. Já o psiquiatra polonês Mauricio Urstein, que examina Febrônio em 1930, discorda: acha que ele “não deve ser classificado no grupo dos loucos morais, ou de afecções degenerativas, mas na classe da catatonia, psicose que destrói progressivamente a personalidade psíquica e afetiva do indivíduo.” (XAVIER, 2004, p. 133-134)

Transformando-se em veio fértil e inesgotável para a elaboração dos mais diversificados enunciados, discursos e textos, Febrônio forneceu instigante matéria para a literatura e para o cinema, ensejou a produção de livros, artigos e teses, responsáveis pela formação de uma massa crítica sobre o tema. No entanto, uma das maiores consequências do caso foi apontada por Peter Fry. Para ele, “Febrônio foi a julgamento num momento muito específico da complexa relação entre as ciências médicas e

²²⁵ OLIVEIRA, William Vaz. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011, p. 7.

jurídicas, quando se travava uma disputa acirrada entre as duas maneiras radicalmente distintas de apreender a questão do crime.”²²⁶

Ao examinar os crimes ocorridos em São Paulo no mesmo período dos homicídios abordados por Xavier, o historiador Boris Fausto assinala que, “se apreendida em nível mais profundo, a criminalidade expressa a um tempo uma relação individual e uma relação social indicativa de padrões de comportamento, de representações e valores sociais.”²²⁷ É justamente esta questão – vinculada à “história da criminalidade como aquilo que a sociedade repele intensamente”²²⁸ – que foi examinada por Olivia Maria Cunha sobre a adoção, nos primórdios da ditadura de Getúlio Vargas, de uma repressão sistemática ao ócio e à vadiagem. Esta ação repressiva, evidentemente, recaiu com maior incidência sobre a população de mestiços e negros que pertenciam, para dizer o mínimo, às classes sociais desfavorecidas, até mesmo miseráveis. Associar o afrodescendente à imagem de um criminoso não era apenas fruto do preconceito racial, mas decorria da política de segurança pública que estava em curso. A esse respeito, o narrador de *Aí vem o Febrônio* menciona este fato em dois momentos:

Nenhum homem de cor anda impune pelas ruas do Rio de Janeiro; chamada por moradores, a polícia leva o mulato e entrega-o ao Pavilhão de Observação do Hospital dos Alienados. Ali é identificado como Febrônio Índio do Brasil; no livro de registros consta: Encontrado completamente despido, explica que, sem dinheiro, sem moradia e sem destino, procura descansar o corpo. Como os filósofos antigos, estava em altas cogitações, que constituirão seu livro *Revelações do Príncipe do Fogo*.
(XAVIER, 2004, p.112)

Os postulados positivistas de Cesare Lombroso foram determinantes para identificação, criminalização e punição de criminosos “através da crença de que seus caracteres biológicos, frente às adversidades – sociais e climáticas – determinavam comportamentos antissociais.”²²⁹ Cunha chama a atenção, ainda, para o fato de que os suspeitos de sempre, que representavam o perigo interno, eram aqueles que “os autos criminais, os gráficos estatísticos e as análises de antropologia criminal chamavam de

²²⁶ FRY, 1985, apud CUNHA, 1995, p. 146. In: CUNHA, Olívia Maria Gomes da. 1933: o ano em que fizemos contatos. *Revista USP*, n.28, dez./fev., 1995/1996, p.142-163.

²²⁷ FAUSTO, 2001, p. 27.

²²⁸ FAUSTO, 2001, p. 27.

²²⁹ CUNHA, 1995, p.149.

pardos, mestiços, mulatos e negros.”²³⁰ Se há qualquer relação dos critérios de Lombroso com as teses de eugenia e pureza racial, não é mera coincidência. Assim, não apenas Febrônio fora detido por vadiagem, antes de cometer o primeiro crime. Nomes sugestivos como Muleque 17, Beißola, Isaltino, homens negros, pobres, eventualmente desempregados ou até mesmo vadios contumazes, foram presos para investigação pelo fato de possuírem as características físico-raciais do tipo lombrosiano.

Voltando aos argumentos iniciais de G. Gutman, o psiquiatra ilumina alguns pontos do caso Febrônio que merecem nossa atenção. Com respeito a já mencionada plethora de discursos que proliferaram em torno do “personagem Febrônio” – e que ainda proliferam, como acontece agora na redação deste texto – o fato é que ele foi transformado em celebridade. Com respeito aos dois responsáveis pela investigação do caso, Leonídio Ribeiro e Heitor Carilho, este empenho, no final das contas, se revelou um ganho considerável, traduzido em um capital intelectual e notoriedade conquistados por ambos em função da existência e dos crimes de Febrônio – esse sujeito “louco, místico, assassino, delirante, pervertido.”²³¹ L. Ribeiro e H. Carilho tiveram, portanto, uma significativa projeção e influenciaram, enfim, a sentença que absolveu Febrônio.

No que diz respeito aos saberes, cabe destacar os perpetrados pelo lombrosiano psiquiatra brasileiro, Leonídio Ribeiro – cujo tema ‘homossexualismo’ foi verdadeira obsessão – além, claro, de ser responsável direto por sua progressão acadêmica e sua projeção no cenário nacional (e até internacional) da psiquiatria e da medicina legal. (...) O ponto é que Leonídio precisou de um monstro, ao mesmo tempo objeto de estudo e anti-herói do médico bem formado, cultor dos bons costumes e guardião da sociedade. (GUTMAN, 2010, p. 183).

Gutman também discorre sobre a atuação de Carilho, numa crítica menos cáustica, mas sem deixar de enfatizar que o psiquiatra também precisou “do prisioneiro celebridade que Febrônio era, antecipando tantos outros que se seguiram nos anos vindouros, em torno dos quais médicos e juízes alcançaram a sua notoriedade.”²³² Todavia, a apropriação do caso Febrônio (e dos outros casos tematizados no livro) que mais desperta o nosso interesse é proveniente da literatura e consiste justamente em

²³⁰ CUNHA, 1995, p.149.

²³¹ GUTMAN, 2010, p. 183.

²³² GUTMAN, 2010, p. 184.

apreender nas existências desses homens subterrâneos, tortuosos e torturados alguma centelha de dignidade.

Iluminando-os com novas e insuspeitadas luzes, o olhar do escritor transfigura tudo aquilo o que vê. Esta capacidade de abalar determinado estado de realidade pode ser sentida, de forma mais incisiva, no final da narrativa de *Aí vem o Febrônio*. A fotografia posta no desfecho do conto mostra a imagem de um homem idoso e doente, que esteve confinado no Manicômio Judiciário da antiga capital federal desde 1927. Sua imagem pouco ou nada tem a ver com o criminoso chamado de “monstro pervertido” de outrora:



A atmosfera que emana da fotografia é de desolação e abandono. O rosto envelhecido e apático de Febrônio remete a certo trecho de outra narrativa literária, um tocante relato sobre a velhice solitária, experiência ainda mais dramática para quem, como ele, viveu encarcerado durante 57 anos de sua vida “à beira da inexistente arte da decepção, enquanto seu rosto vai sendo emparedado na estupidez que, nos velhos, é não ter nenhuma escolha a fazer.”²³³ De forma melancólica, o narrador finaliza assim o relato:

NOTA DE FALECIMENTO

Em 27 de agosto de 1984, Febrônio Índio do Brasil morre de enfisema pulmonar e miocardiosclerose, no Hospital Central do Complexo Penitenciário do Rio de Janeiro. Tinha 89 anos, os últimos 57 encarcerado no Manicômio Judiciário, onde tinha a ficha nº 0001. Era o preso mais antigo do país. Descanse em paz. (XAVIER, 2004, p. 136-137)

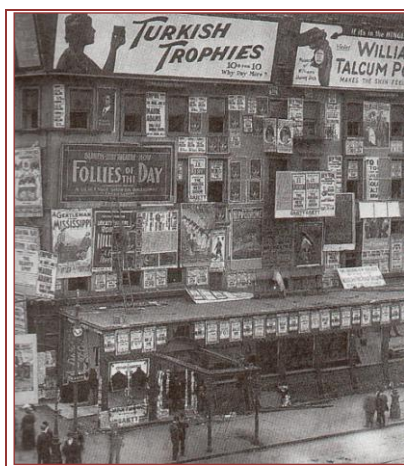
Subjacente ao texto, talvez exista um apelo velado para o leitor compartilhar alguma compaixão por Febrônio Índio do Brasil. Chamando a atenção para o esquecimento a que foi relegado a sua vida e crimes, o narrador pergunta, afinal, “quem

²³³ SANTOS, 1998, p. 98.

hoje quer saber em que inferno ou paraíso se encontra agora Febrônio Índio do Brasil, o *Príncipe do Fogo*?”²³⁴

4.2 Literatura & cinema, fato & ficção na formação de subjetividades

A leitura dos crimes de Febrônio (e dos outros criminosos) abordados no livro de Xavier pode ser comparada, guardadas as devidas proporções, à experiência de se ver um filme de terror ou de suspense. O impacto do filme é diverso, o seu efeito assume proporções maiores na sensibilidade da audiência, se comparadas à leitura de um livro, geralmente circunscrita à esfera individual e privada. É quase inevitável não lembrar o que escreveu W. Benjamin sobre a emergência da cultura visual e o abalo provocado nos ritos cotidianos do passado como o ato de ler, por exemplo. A seguinte imagem fotográfica²³⁵ ilustra bem a “ditatorial verticalidade” dos reclames antigos mencionados por Benjamin. Postos numa desordem caótica que confundia o olhar do observador, este universo literário caía “como um denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas.”²³⁶



Os contos de *Crimes à moda antiga* também têm o poder de confundir o leitor e de, talvez, provocar a perturbadora mescla de repulsa e atração, semelhante aos efeitos da manipulação do medo do espectador que é posta em ação no cinema. Esta experiência foi

²³⁴ XAVIER, 2004, p.

²³⁵ Imagem, sem identificação de autoria, que ilustra o artigo “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular” de Ben Singer. In: (CHARNEY, SCHWARTZ, org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

²³⁶ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense. 1985, p.24.

elucidada por João Luiz Vieira, ao se referir especificamente ao gênero popular do filme de terror:

Em primeiro lugar, o gênero traduz algo que é indizível, representa e constrói o medo ao lidar com espaços mais complexos do ser humano, como insanidade, a loucura, a alienação, os desvios sexuais, as obsessões, a violência. E, no geral, o faz de forma visualmente fascinante e atraente, confundindo bastante as fronteiras entre a repulsa e o prazer. No momento particular em que vivemos hoje – e não só no mundo em geral, mas nas metrópoles brasileiras – diante dos níveis insuportáveis de insegurança e crescente índice de criminalidade sob todas as formas, o cinema acaba oferecendo uma forma “segura” de se ligar com o medo. (VIEIRA, 2007, p.225-227).

Ao estimular, pela via da ficção, a manifestação do medo humano, o cinema teria a capacidade de apaziguá-lo (ou domesticá-lo) porque o espectador tem consciência de que a verdadeira ameaça ao seu bem estar e a sua própria vida está fora da sala de exibição. Dessa forma, quando realizado de forma competente, o filme de terror tem o poder de seduzir “o espectador para além do medo, ou seja, se o espectador aceita o pacto proposto pelo gênero – aceita o medo, permite que o medo aflore – e, ao mesmo tempo, mantém um senso de distanciamento estético.”²³⁷ Esta “suspensão voluntária da descrença,”²³⁸ acionada quando estamos imersos no universo ficcional – seja na leitura de um romance, seja como espectador de um filme – se torna problemática quando temos consciência de que a matéria ficcional provém de fatos reais, como acontece em *Crimes à moda antiga*. Vejamos, com Gustavo Bernardo, o que foi dito a respeito do tema:

A ficção do romance, provocando suspeitas da realidade de que parte, parece desde o princípio cética. O exercício desta suspensão é paradoxal: quem lê um romance sabe de início que não se trata de realidade, mas para lê-lo “a sério”, precisa suspender momentaneamente este conhecimento: precisa suspender sua descrença e então apostar na verdade da ficção. Esse movimento talvez explique porque a ficção “é mais real do que o real:” o leitor investe seu afeto e seu compromisso na invenção da realidade ficcional, porque a “realidade dada” apenas o assola e assusta. (BERNARDO, 2004, p. 140).

A par dos argumentos que elucidam a aceitação da suspensão da descrença pelo leitor, o esclarecimento da relação entre ficção e verdade em *Crimes à moda antiga* permanece exigindo um esforço maior de compreensão. Ao examinar o método narrativo de Xavier, K. E.

²³⁷ VIEIRA, 2007, p.226.

²³⁸ Termo traduzido de “the willing suspension of disbelief” criado pelo crítico inglês Samuel Coleridge.

Schøllhammer realça a tendência do escritor de rasurar os limites entre ficção e realidade, atribuindo a este método narrativo à maneira como a violência é assimilada na literatura brasileira. Parta o crítico, a violência se transforma “em veículo para a experiência criativa que explora e transgride os limites expressivos da escrita literária.”²³⁹ Sobre a obra transemiótica de Xavier, Schøllhammer argumenta:

Na obra de Xavier é conhecida a maneira em que o fato da mídia aparece no mesmo nível de realidade do fato referencial ou se sobrepõe ao abafar o fato referencial de maneira que a colagem entre diferentes matérias de jornal, de rádio, televisão ou de outras expressões (verbetes de dicionário, ilustrações de manuais científicos, etc) ganham uma realidade autônoma pela preservação de sua materialidade reproduzida nas páginas dos livros. (SCHØLLHAMMER, 2010, p. 6).

Partindo de um ângulo de teorização radicalmente distinto, Jacques Rancière assinala que na era estética “a soberania estética da literatura não é o reino da ficção.” Para sustentar tal proposição, o autor discorre sobre o desdobramento histórico do regime representativo das artes. Sua leitura do conceito aristotélico de mimeses foi posta no seguintes termos:

A *Poética* proclama que a ordenação de ações no poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem que prestar contas à ‘verdade’ daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos. (RANCIÈRE, 2005, p. 53-54).

Os postulados de J. G. Merquior ampliam o horizonte de reflexão sobre a mímese e, de certa forma, enriquecem o pensamento de Rancière. Para Merquior:

Mímese é nos nossos dias um conceito tratado a pancadas, uma noção que atrai a cólera dos mais escutados entre os pós-estruturalistas. Gostaríamos, não obstante, de abordá-la, e isto por duas razões. Primeiro, porque a *Poética* associa muito judiciosamente a ideia da arte como mímese à ideia da autonomia expressiva da arte. Em seguida porque o conceito de mímese, ressaltando o papel do imaginário na arte, se entrosa facilmente com a tese bem moderna segundo a qual a obra de arte é um objeto intencional, isto é, um objeto cuja existência só tem sentido se nossa consciência o toma a seu cargo, aceitando animar-lhe as significações, de outro modo inertes. (MERQUIOR, 1974, p.121-122).

²³⁹ SCHØLLHAMMER, 2010, p. 6.

A relação entre literatura e cinema, para Rancière, provocou a revogação da linha que separava as histórias dos poetas da história dos historiadores. Tudo se passa como se os dois reinos tivessem perdido a delimitação dos respectivos estatutos. A história poética, desde então, “articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas.”

²⁴⁰ No horizonte da era estética que vige no nosso tempo, o cinema documentário teria um poder ainda maior de inventar ficção do que o cinema propriamente imaginativo. Nesta altura da exposição de suas teses, Rancière chega a afirmar que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado.” ²⁴¹ E prossegue, advertindo que:

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção. (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Adotar esse pensamento como baliza de orientação é produtivo, pois os filmes de ficção e os documentários sobre os crimes do livro de Xavier são histórias tão descoladas do que chamamos de realidade quanto são os inúmeros discursos criados sobre Febrônio. Seria interessante examinar a apropriação operada, não apenas pelo cinema, mas também pelos livros, matérias de imprensa, citações, artigos que não cessaram de construir o “sujeito Febrônio”. Nessa trama urdida a muitas vozes, realidade e ficção perdem os seus contornos, ou melhor, é instaurada uma relação de influências recíprocas entre as duas instâncias. Assim, cada voz que proferiu um discurso sobre Febrônio forneceu ao leitor e espectador um sujeito que correspondeu a uma existência real, mas que, simultaneamente, se constitui uma personagem de ficção. Poderíamos até atribuir aos discursos provenientes da lei e da ciência o estatuto de ficção porque ali também se criou representações do sujeito Febrônio.

Como disse Rancière, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado.” A contribuição do poeta Blaise Cendrars ao repertório das narrativas “febronianas” foi decisiva. No conto consagrado a Febrônio, o narrador menciona o vivo interesse do poeta franco-suíço pelo “louco-assassino que instigou o imaginário sobre a loucura.” ²⁴²

²⁴⁰ RANCIÈRE, 2005, p. 57

²⁴¹ RANCIÈRE, 2005, p. 58.

²⁴² GUTMAN, 2010, p. 175.

VISITAS Considerado de alta periculosidade e irrecuperável, Febrônio é confinado no manicômio, só saindo dali para a solitária da Casa de Detenção, enquanto aguarda julgamento. É lá que vai visitá-lo o escritor francês Blaise Cendrars, quando de uma de suas vindas ao Brasil. Dizendo ter conversado com Febrônio durante uma hora, Cendrars publica na França um artigo sobre o Príncipe do Fogo, que é uma curiosa mistura do que saíra sobre o caso nos jornais cariocas com as cativantes ideias de escritor. (XAVIER, 2004, p.134)

Pode-se dizer que as “ideias cativantes” de Cendrars referidas pelo narrador xavieriano revelam-se afeitas às teses da antropologia cultural, assim formuladas pelo poeta:

Ninguém se preocupou, nem juiz, nem psiquiatra, (em) resolver o enigma do monstro do Rio de Janeiro, primeiro exemplo de um sádico integral aparecido no Brasil, qualificado por um de “*louco altruísta*”, pelo outro de “*tipo clássico do assassino de repetição*”. Mas essas duas etiquetas são derrisórias e acho que tanto a Lei como a Ciência dos brancos não levará em conta ou não estudará esse acompanhamento que eu anoto em contraponto – visões, sonhos, vozes, raciocínios e linguagem gratuitos, imagens-força, atos simbólicos tão frequentes na história de Febrônio – nunca se compreenderá nada da psicogênese, do mecanismo mórbido, do comportamento da mentalidade nem dos recalques, das imaginações, do delírio, do esgotamento da alma dos indígenas transplantados.²⁴³

As razões que regeram a apropriação do caso por Cendrars, Gutman as foi buscar nos postulados da estética primitivista, uma dos principais fontes de renovação da vanguarda europeia:

O Brasil, os trópicos, a selva e seus habitantes exercerão enorme fascínio sobre Cendrars, que se aproximará do país. E com o olhar atento, faminto e delirante, construirá uma fábula brasileira, na qual estarão presentes relatos de viagem, romances, poesias, mitos e figuras distorcidas; entre elas, a de “um negro iluminado”, autor de *As revelações do príncipe do fogo: Febrônio Índio do Brasil*. Os europeus consumirão deliciados este mundo mágico, cruel e profano que existiria abaixo da linha do equador, mas não serão os únicos: brasileiros ajudarão a compor – para eles mesmos e para o mundo – a visão de um Brasil macunaímico. (GUTMAN, 2010, p. 178).

²⁴³ Tradução da citação: “De cela personne ne s’est soucié, ni juge d’instruction, ni psychiatre, pour résoudre l’énigme du monstre de Rio-de-Janeiro, premier exemple d’un sadique integral apparu au Brésil, qualifié par l’un de «fou altruiste», par l’autre de «type classique de l’assassin à répétition». Mais ces deux étiquettes sont dérisoires et je crois que tant que la Loi ou la Science des Blancs ne tiendra pas compte ou n’étudiera pas cette bassechiffre que je note en contrepoint, – visions, rêves, voix, raisonnements et langage gratuits, images-force, actes symboliques dont l’histoire de Fébronio est pleine – on ne comprendra jamais rien à la psychogénèse, au mécanisme morbide, au comportement de la mentalité, ni rien aux refoulements, aux imaginations, au délire, à l’épuisement de l’âme des indigènes et dès transplantés.” (CENDRARS, 1938, apud OLIVEIRA, 2010, p. 159).

O colorido da fala de Gutman contrasta com o argumento menos apaixonado de Sérgio Milliet, embora ambos compartilhem a mesma visão. No depoimento do escritor modernista sobre a relação entre Cendrars e o Brasil, Milliet destacou que o país imaginado pelo poeta não é “bem a nossa realidade cotidiana e sim a que criou uma fantasia exuberante, muito parecida a de um paleontólogo capaz de reconstruir um monstro antediluviano com um simples pedaço de costela ou um dente cariado.”²⁴⁴

Alexandre Eulálio descreveu o interesse do poeta pelos *outsiders* e transgressores brasileiros, destacando o “interesse comovido de Cendrars, embora não despojado de ironia, pelo lado grotesco e patético da humanidade encontrou, num país crivado de contrastes como o Brasil, material inesgotável.”²⁴⁵ No calor dos acontecimentos que marcaram a permanência de Cendrars em São Paulo e no Rio de Janeiro, dois jovens intelectuais manifestaram uma crítica positiva ao livro *Revelações do Príncipe do Fogo*. Para Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, o livro de Febrônio foi considerado “exemplar autóctone do melhor Surrealismo, enquanto escrita automática, transporte lírico e delírio consciente.”²⁴⁶

Da área de cinema, Carlos Augusto Calil, criador do filme *Acaba de chegar ao Brasil o Bello Poeta Francez Blaise Cendrars*, também pretendeu uma entrevista com Febrônio. No entanto, segundo o narrador xavieriano, “Calil é recebido com indiferença por Febrônio, de quem não consegue arrancar mais de meia dúzia de palavras vagas”,²⁴⁷ além de não ter conseguido permissão para filmá-lo. Como se vê, os estreitos vínculos que prenderam Cendrars à cultura brasileira renderam concorridas discussões, cujas ressonâncias podem ser sentidas até hoje na produção literária e cinematográfica contemporâneas. O fascínio do poeta pelo célebre homicida brasileiro ensejou a produção de, pelo menos, mais dois filmes que merecem ser mencionados: *O Príncipe de Fogo* (1984), de Sílvio Da-Rin e *Um filme 100% brasileiro* (1986), de José Sette. No curta-metragem de Da-Rin, Febrônio é transfigurado em personagem dele próprio. O diretor do filme conseguiu permissão para filmar no Manicômio Judiciário e algumas tomadas mostram Febrônio idoso no meio dos companheiros. A fotografia de Febrônio deitado, reproduzida na narrativa de Xavier (na página 137) pertence ao acervo

²⁴⁴ MILLIET, 2001, p. 458. Depoimento de Sergio Milliet datado de 13 de julho de 1957. In: *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência*. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2001.

²⁴⁵ EULÁLIO, 2001, p. 37.

²⁴⁶ In: EULÁLIO, 2001, p.37.

²⁴⁷ XAVIER, 2004, p. 136.

fotográfico desse filme. Para compor a narrativa fílmica, o diretor optou pela contextualização das dimensões temporal e espacial com trechos de filmes e músicas da época retratada. Já o filme de Sette alude ao título do livro de Cendrars, *Um livro 100% brasileiro*. Cendrars é transfigurado na personagem principal: a partir do ponto de vista do poeta, o espectador assiste o desfile das suas visões delirantes e da sua peculiar interpretação de um Brasil exótico, com enfoque nos temas caros ao autor. Sette optou por uma estratégia discursiva filiada ao livre jogo da linguagem experimental do cinema, criando uma espécie de versão cinematográfica da bricolagem literária. Segundo Elizabeth Leal:

A escolha do viés expressionista é apropriada para o tom subjetivo do filme. A visão distorcida da realidade, provocada pelo uso da lente grande angular e representada nos cenários pintados, intensifica a expressão da experiência aguda vivida por Blaise, revelando ao espectador que se trata de uma tentativa de fazê-lo vivenciar o Brasil pelos olhos do estrangeiro.²⁴⁸

Cabe reconhecer a relevância dos discursos sobre Febrônio, sejam eles tributários ou não da obra de Blaise Cendrars. O homem que inaugurou o Manicômio Judiciário do Rio de Janeiro em 1927 certamente não teve consciência das verdadeiras forças que foram mobilizadas em função de seus atos, envolvendo as esferas de poder e decisão política, instaurando a reflexão e a problematização do sofrimento mental e da violência urbana e os seus modos de apropriação pela indústria de bens simbólicos e culturais. O confronto entre as interpretações que o caso provocou se deu em clima de divergência intelectual, que considero muito salutar e produtiva.

No sentido aqui proposto, podemos dizer com Eduardo Portella, que a divergência “é muito mais útil do que a convergência na medida em que enriquece o debate e oferece novas possibilidades de compreensão.”²⁴⁹

4.3 O teatro da morte em Xavier: por uma estética da crueldade

A representação da crueldade ocupa, na arte contemporânea, uma posição considerável. Não apenas hoje, como assinalou Maria do Carmo Nino, mas “desde a

²⁴⁸ Ver referências bibliográficas.

²⁴⁹ Trecho do discurso de Eduardo Portella dedicado ao crítico e ensaísta José Guilherme Merquior por ocasião da homenagem a ele consagrada pela Academia Brasileira de Letras, em 2001. Ver referências bibliográficas.

inserção do corpo como veículo e suporte nos anos de 1960.”²⁵⁰ Basta olhar com atenção as inúmeras obras representativas de uma espécie de estética da crueldade constante na literatura, artes plásticas, cinema e, ainda, na *carnal art*, talvez a mais perturbadora de suas manifestações. Convém investigá-las em sua dimensão existencial, ou seja, naquilo que nos diz respeito. Se assim for, podemos dizer, com Heidegger, que a arte “é a configuração que nos é mais conhecida, pois é esteticamente concebida como estado, e o estado no qual ela se essencializa e do qual ela emerge é um estado do homem, portanto, de nós mesmos.”²⁵¹

Evidentemente, a crueldade faz parte da experiência humana e atravessa todas as épocas históricas, não obstante, o século passado se constitui de forma exemplar numa cartografia macabra das abominações com o corpo e a alma dos outros. No sentido aqui proposto, o princípio da crueldade foi concebido por Clément Rosset. Para este filósofo do pensamento trágico, a realidade não foi um tema privilegiado pela filosofia. Os filósofos refletiram sobre o real a partir de ideias exteriores a ele mesmo (Ideia, Espírito), entretanto, o caráter único e inescapável do chamado princípio da realidade contraria esse tipo de idealização e instala a angústia e a contradição nas existências humanas. Rosset nos lembra, de saída, a etimologia do termo *Cruor*,²⁵² por si mesmo designativo da natureza cruel e indigesta da realidade “a partir do momento em que a despojamos de tudo que não é ela para considerá-la apenas em si mesma.”²⁵³ A morte, portanto, constitui uma das expressões da crueldade, uma verdade inescapável do real.

Para Françoise Dastur, filósofa que busca iluminar alguns temas áridos da filosofia, “a morte é objeto de espanto e não parece poder ser enfrentada, a não ser na medida em que se vê relativizada e aparenta ter domínio apenas sobre uma parte do nosso ser.”²⁵⁴ Invocando M. Heidegger, Dastur desdobra o tema nos seguintes termos:

É com espanto que descobrimos a *maravilha das maravilhas* que é o existir e nada mais, porém é o terror que desperta em nós a certeza da nossa morte, a consciência do que não pode ser nem sabido nem compreendido, do que está fora do tempo e fora do mundo, do que jamais se torna fenômeno, mas que nos aproximamos talvez do horror sem nome que suscita em nós a visão do cadáver. (DASTUR, 2002, p.54). (grifos da autora).

²⁵⁰ Comunicação oral em seminário.

²⁵¹ HEIDEGGER, 2007, p.126. In: *Nietzsche*, v. I. Traduzido por: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

²⁵² ROSSET, 2002, p. 17-18. In: *O princípio da crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

²⁵³ ROSSET, 2002, p. 17-18.

²⁵⁴ DASTUR, 2002, p. 6.

Partindo de um ângulo distinto de teorização, Julia Kristeva postula que a morte é a própria abjeção. O homem é um ser dotado de uma consciência que habita um corpo. Na lógica que rege o sistema simbólico ao qual estamos subordinados – quer saibamos ou não, quer queiramos ou não –, o corpo é submetido a inúmeras subjetivações, o nosso corpo é um campo atravessado por múltiplas semioses. O que há no abjeto pode ser traduzido como algo informe que ultrapassa os limites do tolerável e do pensável, que desestrutura a ordem simbólica, não respeitando fronteiras. Significa, portanto, o absolutamente “outro” que desejamos que fique apartado, alheio da nossa existência.

Com respeito ao corpo, o abjeto corresponde a tudo que não aceitamos e não reconhecemos como parte integrante da vida: as secreções, excreções e fluidos que o corpo produz e expele (fezes, vômito, muco, suor), tudo aquilo que o liga à ideia de apodrecimento. É quase impossível não relacionar a reflexão de Kristeva à literatura e às artes plásticas como meio de acesso à compreensão do abjeto. Vejamos primeiro o que nos diz a *vanitas* intitulada *Still Life*, vídeo produzido pela fotógrafa Sam Taylor Wood:



A enunciação subjacente à sequência dos fotogramas dispensa maiores explicações. O único detalhe digno de menção é a presença destoante da canetinha *bic* que a artista

incluiu no arranjo, sugerindo um contraponto interessante entre natureza e artifício (evidentemente, não faz sentido pensar que a caneta foi “esquecida” no canto direito da mesa). Christine Buci-Glucksmann²⁵⁵ salientou a respeito desta vanitas que Wood teve a preocupação de reproduzir a tonalidade e a textura das naturezas-mortas da tradição barroca, como os belos e exuberantes quadros de M. Caravaggio e P. Claesz.



Still Life, Caravaggio



Still Life with Fruit and Roemer, Claesz, 1644

A vanitas de Wood alude à natureza física do homem, submetido aos fluxos perversos do tempo. Sua narrativa revela a destinação de todos os seres vivos. Sob essa perspectiva, fugir do assédio do abjeto talvez resulte em tentativa vã e inútil porque somos incessantemente lembrados de nossa pertença à natureza, ao ciclo de nascimento, vida e morte ao qual estamos inapelavelmente fadados a cumprir.

Entretanto, o belo vídeo de Wood igualmente remete ao vínculo estreito da vida humana com as demais formas de vida orgânica. Esta interrelação é tematizada de forma exemplar em duas obras literárias. Vejamos o que o conto *Amor*, de Clarice Lispector, nos diz a esse respeito. No trecho citado, iremos acompanhar a personagem Ana vivendo no Jardim Botânico a experiência do abjeto que captura o ser sob a forma de náusea:

(...) E de repente, com mal estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber. Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. (...) As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela

²⁵⁵ GLUCKSMANN, 2010, p. 68. Ver referências bibliográficas: *Les Vanite dans l'Art Contemporaine*.

estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado...O jardim era tão bonito que ela teve medo do inferno.

Outra narrativa em que ressoa a destinação do homem para a morte nos vem de *Ulisses*, de Joyce, no relato em que Stephen Dedalus rememora a mãe moribunda.

Stephen, um cotovelo apoiado no granito rugoso, opunha a palma da mão contra a fronte e contemplava a borda puída da manda preta brilhosa do paletó. Uma dor, essa não era ainda de amor, roía seu coração. Silenciosamente, em um sonho ela lhe aparecera depois da morte, seu corpo gasto dentro de largas pardas vestes funéreas, exalando um odor de cera e pau-rosa, seu hálito, pendente sobre ele, mudo, repreensivo, um esmaecido odor de cinzas molhadas. Através da borda esgarçada do punho, via o mar louvado como a grande mãe pela voz bem nutrida a seu lado.²⁵⁶

A análise de Didi-Huberman elucida a correspondência entre mãe e mar unidos na mesma simbólica da origem da vida, em que o corpo da mãe (de todas as mães) é a matriz da vida, mas também da morte:

Porque, na realidade “um vaso de porcelana branca ficava ao lado de seu leito de morte com a verde bile viscosa que ela devolvera do fígado putrefeito nos seus barulhentos acessos estertorados de vômito.”²⁵⁷ Porque antes de cerrar os olhos, sua mãe havia aberto a boca num acesso de humores verdes. Assim, Stephen não via mais os olhos em geral senão como manchas de mar glauco, e o próprio mar como “um vaso de águas amargas” que iam e vinham, “maré sombria” batendo no espaço e, enfim, “batendo em seus olhos, turvando sua visão.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33-34).

As personagens das obras aqui citadas sugestivamente são mães confrontadas com a morte, seja na forma da experiência da náusea *sartriana*, como a personagem Ana vivenciou no Jardim Botânico, seja como a mãe defunta de Stephen Dedalus que retorna do mundo dos mortos para obsediar o filho.

Ao retomar a etimologia da palavra *cadáver*, Kristeva deslinda a condição do

²⁵⁶ “Stephen, an elbow rested on the jagged granite, leaned his palm against his brow and gazed at the fraying edge of his shiny black coat-sleeve. Pain, that was not yet the pain of love, fretted his heart. Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, reproachful, a faint odour of wetted ashes. Across the threadbare cuffedge he saw the sea hailed as a great sweet mother by the weelfed voice beside him,” (JOYCE, 1922, p. 12.)

²⁵⁷ “A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting.” (JOYCE, 1922, p. 12).

corpo destinado à morte e ao apodrecimento. A palavra cadáver deriva do latim *cadere*, que significa cair (no sentido de descer, como o cadáver desce à cova, à sepultura). Daí a rejeição do ser humano a tudo que está vinculado à decomposição:

Uma ferida com sangue e pus, ou o repugnante e acre odor do suor, daquilo que se decompõe, isto não *significa* morte. Na presença da morte significada – um eletroencefalograma, por exemplo – eu poderia entender, reagir ou aceitar. Não, assim como no teatro, sem maquiagem ou máscaras, dejetos e cadáveres *me mostram* o que eu permanentemente coloco de lado, à parte, a fim de viver. Os fluidos corporais, a violação, a merda são aquilo a que a vida se opõe, ainda que com dificuldade, e atribui à morte. Assim, eu estou na fronteira de minha condição como ser vivente. Meu corpo se afasta, já que está vivo, dessa fronteira. (KRISTEVA, 1982, p.3).²⁵⁸

A transitoriedade da vida não é apenas uma perspectiva para nós, mas uma certeza: a morte é uma verdade inescapável. É justamente por isso que o abjeto incide no corpo e o cadáver é a sua tradução mais acabada. Como argumentou Seligmann-Silva, o abjeto abala a ordenação simbólica que nos constitui e “nos envia novamente a essa protomorte de onde o eu começou a se desenvolver; ele nos atira de volta ao campo caótico da Natureza.”²⁵⁹ Para Kristeva, portanto, o cadáver é o máximo da abjeção.

A obra literária de Xavier é exemplar na encenação da morte e, de modo mais incisivo, da morte associada à brutalidade das ações humanas. Na novela *Minha Mãe Morrendo*, por exemplo, as imagens provenientes da pintura e de outros meios de produção intervêm, direta ou indiretamente, para a expressão da experiência da morte materna, vivida pelo personagem–narrador, o Menino Mentido. A esse respeito, a obra homônima, *Minha Mãe Morrendo*, de Flávio de Carvalho, foi o motivo da homenagem que V. Xavier prestou ao polêmico artista e escritor que ele admirava tanto. Xavier deu um dos títulos da *Série Trágica* ao seu único romance publicado, *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido*. A série é composta de nove desenhos em que Carvalho retratou os momentos que antecederam a morte de sua mãe. Cada desenho (como as imagens aqui

²⁵⁸ Tradução da seguinte citação: “A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweat, of decay, does not *signify* death. In the presence of signified death—a flat encephalograph, for instance—I would understand, react, or accept. No, as in true theater, without makeup or masks, refuse and corpses *show me* what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border.” In: Ver referências bibliográficas. In:

²⁵⁹ SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 39.

reproduzidas) registra um instante da agonia da enferma.



Xavier escolheu a quarta imagem da série e a integrou ao trecho da narrativa em que o Menino Mentido relata o impacto sofrido pela visão da *Série Trágica*. Esta experiência coincide com o ano em que a mãe do personagem faleceu.

A respeito do registro e representação da morte da *Série Trágica*, Carvalho repetiu o gesto de Claude Monet, um dos mais importantes pintores impressionistas, que consagrou a sua mulher, Camille, o seguinte quadro:



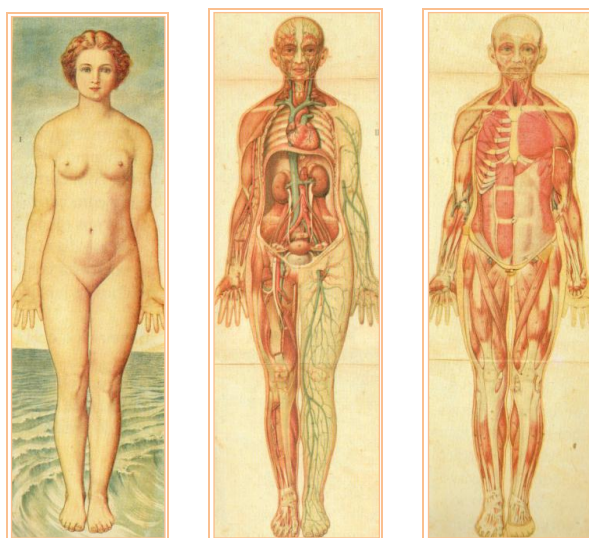
Camille sur son lit du mort, Monet

São notórias as semelhanças entre os desenhos de Carvalho e a pintura do artista francês. Quanto às ressonâncias da exposição de Carvalho estas foram, evidentemente, negativas. O público, além de amigos e familiares do artista, considerou falta de

respeito, até mesmo de compaixão, alguém se postar diante da mãe agonizante e, munido de lápis e papel, impassivelmente desenhar os seus momentos finais de vida. Afora este dado polêmico, a vasta produção de Carvalho abrange os mais diversificados campos artísticos: literatura, desenho, arquitetura, arte performática e agitação cultural.

Carvalho antecipou o que hoje é chamado de *arte de acontecimento*²⁶⁰ (traduzidos do inglês *happening* ou *performance*), uma aposta estética totalmente inusitada para a época. Um dos eventos mais radicais encenados por ele foi a *Experiência n. 2*, publicada em livro com ilustrações do próprio autor. Os desenhos registram “plasticamente toda a pulsação do medo descrito, das sensações distanciadas do seu próprio físico, e das visões da sua carne dilacerada pela turba.”²⁶¹

Na obra de Xavier, a presença de um dos croquis da *Série Trágica* corresponde a uma interferência velada e menos incisiva da crueldade. Xavier reproduziu um gesto semelhante ao de Carvalho ao conceber a novela *Minha Mãe Morrendo*, integrando ao texto um conjunto de imagens que representam a polarização entre vida & morte como estas, por exemplo, postas no relato da cirurgia:



“(...) não sei por que me fizeram olhar/pelo vidro redondo/da sala de operações/ eu era pequeno/tive que me erguer/ para ver o que vi/ que não queria ver/ costelas cortadas/ de sangue cobertas/ dobradas para fora/ do campo cirúrgico/ quadrado de carne/ no branco pano/ corpo envolvente/

²⁶⁰ O sentido estrito desta arte efêmera se deve a “sua condição de puro acontecimento que se desenvolve aqui e agora entre parceiros presentes e que não deveria ter qualquer exterioridade ou posteridade, pretendendo desaparecer e se consumir com o próprio ato, sem deixar vestígios”. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1993. p. 289.

²⁶¹ MATTAR, Denise. In: *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi*. Rio de Janeiro: Nau, 2001. p.10-11.

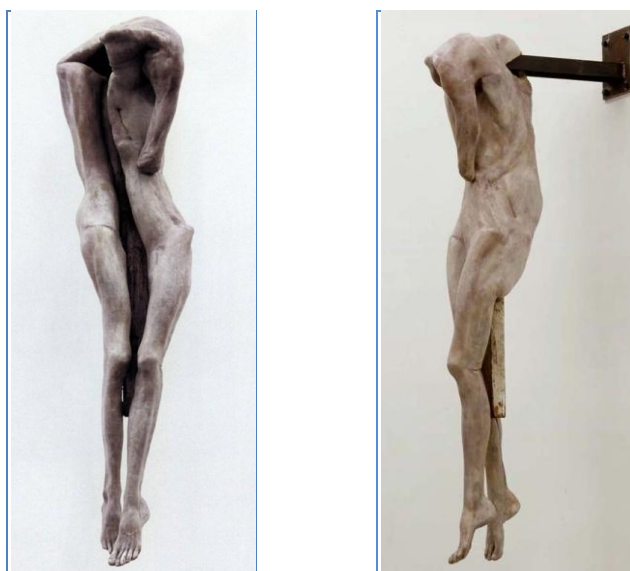
foi só por alguns segundos/ nunca mais vi minha mãe viva/ tive medo de ver ela morta.” (XAVIER, 2001, s/n).

A figura feminina sobre as águas alude à representação renascentista do *Nascimento de Vênus* (Sandro Botticelli). Os outros dois desenhos, retirados de um compêndio de anatomia, sugerem a representação de um corpo morto. Posicionadas em sequência de três páginas consecutivas, as imagens induzem o leitor, atento aos movimentos do texto, a reproduzir, através de movimentos ritmados das páginas, o princípio do desenho animado. Assim, a narrativa de Xavier se afasta da visão patética dos desenhos de Carvalho e instala a visão grotesca, risível, que mitiga o *pathos* e a dramaticidade do tema da crueldade, graças ao ludismo do arranjo. O mesmo não acontece na novela *Menino Mentido*, dedicada ao cangaceiro Lampião & companhia. Nela, a manifestação da crueldade revela uma potência observada em algumas obras de arte contemporânea.

No terceiro capítulo desta tese foi analisada a apropriação das *vanitas* pelos artistas contemporâneos com alguns exemplos da incorporação do tipo peculiar de natureza morta (*vanitas still life*) concebida pelos pintores da tradição ocidental no século XVII. Pois bem, por uma via transversal, as artes plásticas podem conduzir a um melhor entendimento da manifestação da crueldade na obra de V. Xavier. Para tanto, será elucidativo continuar expondo obras que nos permitam apreender as marcas constantes da crueldade em sua plasticidade e, sobretudo, em suas latências.

O propósito de captar correspondências entre obras singulares, criadas em diferentes domínios, muitas vezes acontece num *flash*, através de um lampejo, um *insight*, enfim, que não foi antecedido por um trabalho analítico do entendimento. Sendo assim, por alguma razão, a visão da escultura *Jelle Luipaard*,²⁶² da artista plástica Berlinde de Bruyckere, provocou a associação imediata desta *vanitas* contemporânea com a fotografia que retrata a violência sobre os corpos de Lampião, de sua mulher e de seus companheiros, tema exposto e desenvolvido no segundo capítulo.

²⁶² *Jelle Luipaard*, 2004. Escultura de cera, ferro, madeira e massa epóxi. 175x64x360 cm. Fotografia de Mirjam Devriendt. Considerada exemplar das *vanitas* contemporâneas, esta obra foi referenciada por Anne-Marie Charbonnez. Ver: *Les Vanites dans l'art contemporain*.



O que vemos nas imagens? A escultura de Bruyckere, fotografada de ângulos distintos, reproduz um corpo de gênero indiscernível (pode ser de homem ou de mulher), sem cabeça, pendurado em um suporte de ferro. A artista utilizou um modelo humano como matriz para a modelagem da escultura, criada com uma liga de materiais que a torna maleável e movente, de modo que pode ser posta em diferentes posições. Pela vinculação da obra de Bruyckere ao tema canônico da crucificação, Corrine de Thouty intitulou o artigo dedicado a *Jelle Luipaard* de *l'image escandaleuse de la crucifixion*.²⁶³

Trata-se de uma arte que não só remete à transitoriedade da vida, em conformidade com as alegorias da morte da *vanitas* tradicional, mas, acima de tudo, provoca uma intensa perturbação, mas uma perturbação produtiva, porque conduz o observador à criticidade. Maria do Carmo Nino chama a atenção para o fato de que “a arte Bruyckere parece estabelecer um diálogo com outra tradição nas artes plásticas, intitulada *Mortificatio Carnis* (em francês, *ecorche vif*) que remete ao mito de Marsyas, além de ser um motivo iconográfico presente no Maneirismo.”²⁶⁴

Com relação ao estatuto ambíguo de *Jelle Luipaard*, a crítica de arte Alena Alexandrova aponta “a presença simultânea na escultura do que se pode designar de três momentos distintos no tempo: o crucifixo, a figura da Morte e um corpo mutilado que

²⁶³ DE THOUTY. In: (DE VRIES, Hent) *Beyond a concept*. Fordham University Press, 2008.

²⁶⁴ Comunicação oral em seminário.

remete a todas as imagens de sofrimento vistas através da mídia.”²⁶⁵ Os motivos referidos por Alexandrova correspondem, respectivamente, à representação da crucificação de Cristo, à própria alegoria da morte (motivo que está contido tanto na iconografia religiosa como nas *vanitas*) e, finalmente, ao motivo da violência sobre o corpo. Nas suas latências, a representação do corpo contorcido, torturado, um corpo agônico cuja configuração também remete ao sacrifício do Cristo crucificado, este motivo pode ser considerado uma manifestação da crueldade. Salta aos olhos que *Jelle Luipaard* – além das esculturas da série *We are all flesh* (Somos todos carne) – é tributária da arte de Francis Bacon.

Vejamos a escultura *Horses*, de notável influência baconiana:



A aproximação destes nomes passa pelo procedimento comum a ambos, ou seja, a apropriação da iconografia da crucificação como meio de reflexão sobre a condição

²⁶⁵ Tradução livre de trechos da seguinte citação: “*Jelle Luipaard* embodies a fold in time – it is a work of contemporary art, a body-objet placed in this space of the present-day gallery but simultaneously present on its surface are images that we usually attribute to different moments in time: a crucifix, the figure of Death, but also all the images of suffering we see in the mass media. By borrowing imagery from both the past and the present, Bruyckere goes contra her time. The temporal complexity that results cannot be explained within a linear model of time. It seems necessary to introduce a second layer of time, a counter-time. On the other hand, this refers to the fact that her piece turns toward the past and borrows motifs of the religious art; on the other, it refers to the simultaneous presence of several images and motifs. Crucial to the mode of the co-presence is the impossibility or entirely disentangling the different motifs. In other words, they are not isolated units, which could be identified and located in separated parts of the piece. The term counter-time is used in music to designate the simultaneity of two different tempi, that is, a unity built out of two heterogeneous elements. In *Jelle Luipaard*, we see a crucifix, and a figure of Death and a mutilated body. By this juxtaposition, or rather layering, of different motifs, de Bruyckere places her piece in dialogue of two different regimes of images – religious and aesthetic.” (ALEXANDROVA, Alena. *Death in image*. In: (DE VRIES, Hent) *Beyond a concept*. Fordham University Press, 2008, p.776-777).

humana e de outras formas de vida animal. Assim, na alegoria da morte de Bruyckere e Bacon, o corpo do animal equivale ao corpo humano. Vem a propósito ressaltar aqui o pensamento de Gilles Deleuze sobre a presença do animal morto, da vianda (carne), na arte de Bacon. A sensibilização do artista irlandês não se dirigiu para o animal vivo, mas para a carne dos animais penduradas em ganchos nos açougues. Para Deleuze, o “pintor é certamente um açougueiro, mas ele está num açougue como em uma igreja, em que a vianda é o Crucificado (*Painting*, 1946).” ²⁶⁶



Painting, 1946



Fragment of a crucifixion, 1950

Outra obra exemplar da identidade profunda entre a carne humana e a carne animal, subordinada à iconografia da crucificação, é a pintura *Fragment of a Crucifixion* (1950). Nesta pintura, a vianda de Bacon – agora dotada de uma cabeça meio humana, meio bestial – foi tirada do abatedouro para reluzir no esplendor de um altar medonho. Para todos os efeitos, a arte de Bacon acena para a paixão e compaixão do pintor irlandês pelo animal morto, pela “carcaça em potência” ²⁶⁷ que afinal todos nós somos. Em consonância com a série *We are all flesh*, a arte de Berlinde de Bruyckere se filia à

²⁶⁶ DELEUZE, p.31. In: *A lógica da sensação*.

²⁶⁷ As entrevistas que Bacon concedeu ao crítico David Sylvester são bastante elucidativas dos motivos presentes em sua arte. Sobre a conjunção entre a carne (vianda) e a crucificação, o crítico assinala a coexistência de duas formas: as peças de carne são transfiguradas na Figura do crucificado mesmo, a carcaça é o que está pendurado na cruz. Bacon assim responde: Well, of course, we are meat, we are potential carcasses. If I go into a butcher's shop I always think it's surprising that I wasn't there instead of the animal. But using the meat in that particular way is possibly like the way one might use the spine, because we are constantly seeing images of the human body through x-ray photographs and that obviously does alter the ways by which one can use the body.” (BACON, Francis. Transcrição de parte da entrevista concedida ao crítico David Sylvester em 1963).

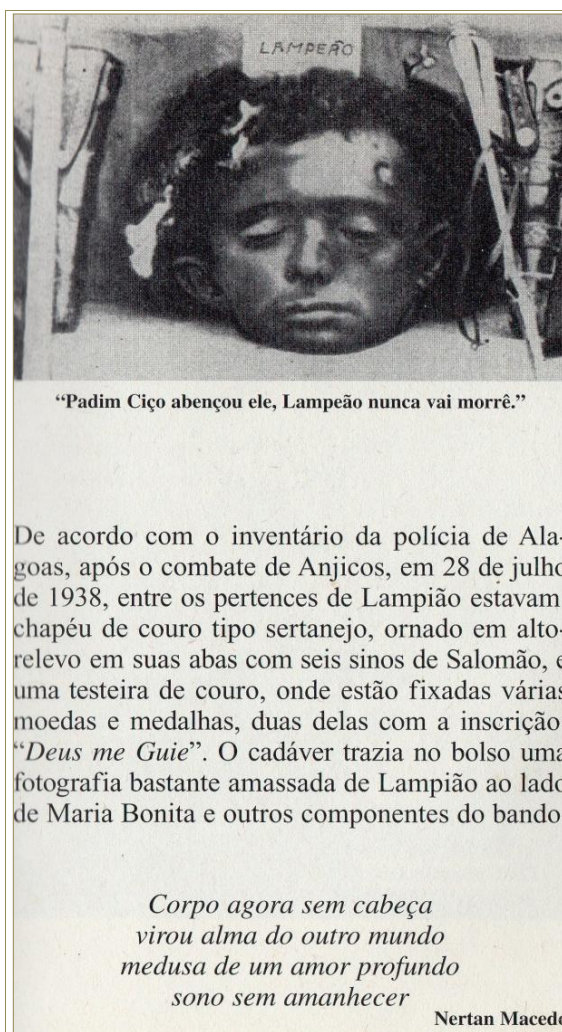
arte baconiana na revelação sensível e eloquente da solidão e do desamparo do corpo e da alma dos seres humanos.

Depois desta incursão na arte contemporânea, voltemos às considerações iniciais sobre a manifestação da crueldade nas obras de Valêncio Xavier. A morte é uma das temáticas principais dos seus romances, contos e novelas. Há um traço comum que os aparenta: a presença do já mencionado narrador decididamente apaixonado pela morte e pelo lado sombrio da natureza humana. Assim, se for possível escolher uma narrativa exemplar dessa temática, não resta dúvida de que a novela *Menino Mentido* é a que possui o poder de manifestar com maior vigor as potências da crueldade e da abjeção. Na novela *Menino Mentido* o motivo principal são as ações de Lampião e o consequente misto de fascínio e medo que o cangaceiro exercia no imaginário do personagem homônimo, o Menino Mentido. A célebre fotografia das cabeças decapitadas de Lampião e companheiros é uma peça fundamental do relato:



A imagem exhibe uma cena brutal de violência sobre o corpo, preparando o desfecho da narrativa de *Menino Mentido* em que Lampião participa como um dos personagens principais. Porém, o espetáculo da morte parece solicitar uma penetração maior na imagem. Xavier então isola e amplia a cabeça de Lampião em um procedimento que sugere a reprodução gráfica do close-up cinematográfico. O texto

justaposto é o relato proveniente das inúmeras matérias e ilustrações da cultura de massa da época.



Algumas páginas depois, as cabeças do casal Lampião e Maria Bonita são reapresentadas, acompanhadas do texto impregnado pela imaginação infantil, onde ressoa a mencionada perspectiva sádica adotada pelo narrador. A ênfase mórbida nos avançados sinais de decomposição das cabeças aumenta o choque e mal estar que a fotografia provoca.



Foi tempos depois, eu já era grande, fui ver o museu lá na Bahia. Sabe quando se assa uma maçã no forno? Que ela fica com a pele meio enrugada, meio solta? É uma outra coisa, não é mais uma maçã. Estavam lá expostas a cabeça de Lampião e a da Maria Bonita, bem encostadinhas uma na outra, como dois namoradinhos, ele olhando para ela de olhos fechados. Duas escuras maçãs assadas com longos cabelos negros secos. Era a maior atração do museu, vendiam cartão-postal, eu comprei um, não sei onde enfiei. Nunca mais comi maçã assada. (XAVIER, 2001, p. 199).

A ênfase contundente do narrador na decomposição das cabeças transmite ao leitor o clima de barbárie que tornou possível tal exibição macabra, repetida durante o longo período de trinta anos, como assinala Marcos Clemente: “Da cidade de Piranhas, as cabeças foram transportadas em cortejo pelas cidades do sertão em direção a Maceió e finalmente para Salvador onde ficaram expostas até 1969.”²⁶⁸ Ao rememorar a experiência, o autor faz com que o leitor também participe do surpreendente teatro macabro da morte de Lampião.

A configuração de texto & imagem em Xavier, além de ser uma via de expressão literária extremamente pessoal, abre uma instância de reflexão sobre o poder de interferência das mídias – imprensa, fotografia, cinema – no imaginário popular, durante o período histórico que compreende o início da década de 1920 e o final da Segunda Guerra Mundial. Os enredos mórbidos e violentos – permeados pelo ar violento daqueles tempos de totalitarismos, guerras, perseguição étnicas – são sugestivos do mesmo clima de desencanto existente em nosso novo século XXI, o que explicaria a perspectiva sádica que transforma “o anacronismo dos relatos xavierianos numa espécie de alegoria do mundo contemporâneo, igualmente marcado pelo sadismo e pela melancolia.”²⁶⁹

²⁶⁸ CLEMENTE, 2007, p. 5.

²⁶⁹ DIAS, 2005, p. 13.

Uma leitura atenta da fotografia das cabeças decepadas de Lampião e companheiros deve elucidar os significados ocultos na representação, como sugeriu B. Kossoy. Para ele, devemos romper o invólucro das aparências caso tenhamos a intenção de ler a imagem como um documento histórico-cultural. Ao desdobrar os emblemas e símbolos que subjazem na configuração aparente da imagem, Élise Gruspan-Jasmin aludiu exatamente às vanitas (*still life*) quando sublinhou que “os símbolos da riqueza e da força guerreira dos cangaceiros estão presentes, compondo o fundo de uma natureza-morta macabra.”²⁷⁰ Ela teve razão de chamar a composição de vanitas: com efeito, ali estão presentes as alegorias representativas da transitoriedade da vida humana, inscritas no espólio dos mortos:

Estes detalhes – bordados, ornamentos, peças de ouro – sugerindo brilho, luminosidade que se perdeu para sempre, contrastam violentamente com as cabeças cortadas, remetendo o observador, inapelavelmente, ao ato de decapitação e à profanação dos cadáveres. (GRUSPAN-JASMIN, 2006, p. 149).

O clima de barbárie decorrente dos eventos de 1938 no sertão do Nordeste brasileiro não merece ser visto como um fenômeno exclusivo de um país incivilizado e selvagem porque, justamente no ano seguinte, iria eclodir na Europa a Segunda Guerra Mundial. Matriz de todas as imagens tecnológicas, a fotografia assumiu uma importância fundamental no registro histórico e divulgação das atrocidades cometidas pelos combatentes de ambos os lados.

Vem a propósito registrar as considerações de Susan Sontag a respeito do papel que a fotografia desempenhou nas guerras ocorridas ao longo dos séculos XIX e XX. Sontag assinala que “a caçada de imagens mais dramáticas orienta o trabalho do fotógrafo e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor.”²⁷¹ Tal apropriação da imagem fotográfica como ganho financeiro e capital simbólico pelos profissionais (e pelos meios de comunicação de massa) deu ensejo à criação de montagens no sentido de sobrecarregar as fotos com características patéticas para ferir mais fundo a sensibilidade do observador, ou até mesmo criar, por meio de legendas, situações que não aconteceram como as imagens mostram ou sugerem.

²⁷⁰ GRUSPAN-JASMIN, 2006, p. 149.

²⁷¹ Tradução de Rubens Figueiredo da seguinte citação: “The hunt for more dramatic images drives the photographic enterprise, and it is part of the normality of a culture in which shock has become a leading stimulus of consumption and source of value.” (In: SONTAG, 2003, p. 20).

Sontag fornece ao leitor um desfile infundável e chocante de imagens do sofrimento de quem padeceu na guerra ou nas perseguições étnicas, como é o caso das vítimas de linchamento nos Estados Unidos da América do Norte. No final de década de 1960, no século passado, ainda eram comuns as notícias sobre o enforcamento de homens, mulheres e crianças e, ainda, de pessoas que foram queimadas até a morte. Sontag menciona a exposição de uma coleção de fotografias desses linchamentos numa galeria em Nova York. O que houve de perturbador na exibição dessas imagens é que muitas delas mostravam “espectadores sorridentes, bons cidadãos, frequentadores de igreja, posando para uma câmera tendo como pano de fundo um corpo nu, carbonizado e mutilado, que pende de uma árvore.”²⁷² Para a ensaísta, quando olhamos tais fotos, de certa forma nos alinhamos aos habitantes racistas que naturalizavam esses atos cruéis e abjetos; cada um de nós se transforma, portanto, em mero espectador da cena macabra tal como a mulher que posou, sorridente, indiferente ao sofrimento do outro. (A esse respeito, um dos registros mais contundentes da violência sobre o corpo dos afrodescendentes americanos é a canção *Strange Fruit*,²⁷³ feita especialmente para Billie Holiday).

A esta altura da prosa ensaística de Sontag, a questão ética se impõe com toda a força. A autora então indaga: de que maneira nós lidamos com as imagens e, acima de tudo, como vemos as fotografias que mostram o sofrimento dos outros? Que efeito em nosso espírito as imagens do sofrimento dos outros provocam?

A preocupação de Sontag se dirige à sensibilidade humana e à efetiva motivação para a solidariedade face ao sofrimento do outro. Trata-se de um apelo à ação no sentido de diminuir a dor alheia. No sentido aqui proposto, o sentimento ético é o que pode tornar o olhar sensível para o outro. A cartografia macabra de abominações com os seres, evidentemente, não se restringe aos eventos traumáticos do século XX, porém, era de se esperar que o domínio da natureza, o avanço da ciência e o aumento da riqueza material no mundo iriam ser universalizados, como preconizava o ideal do Iluminismo. A esse respeito, Jean-François Lyotard indagou sobre o lugar do homem e sobre a concepção de *humano* como fora concebido inicialmente pelo espírito das Luzes.

²⁷² Tradução de Rubens Figueiredo da seguinte citação: “The pictures were taken as souvenirs and made, some of them, into postcards; more than a few show grinning spectators, good churchgoing citizens as most of them had to be, posing for a camera with the backdrop of a naked, charred,

²⁷³ A letra e a música de *Strange Fruit* são de autoria de Abel Meeropol, conhecido com o pseudônimo de Lewis Allen.

Em virtude do fim das utopias, Lyotard elege a noção de inumano para discorrer sobre as teses humanistas que partem do pressuposto do homem como aquilo que não pode ser questionado. Assim, a noção de inumanidade se impõe para chacoalhar as certezas que apregoam que é próprio da humanidade do homem ser unívoca, inteira e definida. Lyotard recusa esta especulação conciliatória e uma das razões apontadas é que a própria civilização é inumana. Isto se radicaliza mais na contemporaneidade por duas razões: a impossibilidade de nosso tempo gerar utopias e o atual estágio do desenvolvimento técnico-científico. Este desenvolvimento realizaria afinal o destino da metafísica, descrito por Lyotard como um conjunto de forças que escapa do próprio controle da humanidade e utiliza o homem exclusivamente como meio de se perpetuar ao infinito:

O que impressiona nesta metafísica do desenvolvimento é que ela não precisa de nenhuma finalidade. O desenvolvimento não está magnetizado por uma Ideia como seja a da emancipação da razão e da liberdade humanas. Reproduz-se acelerando-se e estendendo-se segundo a sua própria dinâmica interna. Assimila os acasos, memoriza o seu valor informativo, e utiliza-o como nova mediação necessária ao seu funcionamento. (LYOTARD, 1989, p.14).

O filósofo chega à conclusão de que o homem não está no centro do universo. Contudo, para esta primeira inumanidade – a do sistema metafísico do desenvolvimento sem peias – contrapõe-se uma segunda, descrita como um “hóspede interno”, a criança que nos habita. Esta não teria ligação alguma com alma, núcleo escuro de cada um ou irracionalidade básica. O inumano que habita o homem é a infância que continua existindo em cada um de nós, a criança que foi abafada e domesticada pela educação. Assim, fomos obrigados a adquirir uma “segunda natureza” (visto) “que a educação não funciona sem contrariedades e terror”.²⁷⁴ Este tipo de inumano é potencialmente uma forma de resistência ao outro inumado: para Lyotard, a tarefa que ele estará convocado a desempenhar cabe à escrita, ao pensamento, à literatura, às artes, enfim.

No sentido proposto por Lyotard, o filósofo, o poeta, o escritor, o cineasta, os artistas, enfim, são capazes de observar seu tempo de forma diferida e incongruente. Assim, eles tomam para si a tarefa de abalar determinado estado de realidade e, se isso de fato acontecer, suas obras podem ser fonte de conhecimento, de transformação, de uma possível reafirmação do sentimento ético.

²⁷⁴ LYOTARD, 1989, p. 15.

CONCLUSÃO

Após a análise das obras de Valêncio Xavier como autor principal, submetida às teses dos teóricos que fundamentaram e ilustraram as minhas reflexões, podemos encontrar a pertinência de alguns dados e argumentos.

As matrizes modernistas dos livros-invenção de Xavier foram estabelecidas, principalmente, em torno do que propôs José Guilherme Merquior. A concepção lúdica da arte respondeu pelo jogo quanto ao conteúdo, exemplares da mescla estilística e da visão grotesca, ou seja, o tratamento parodístico dos sentimentos e situações. O experimentalismo, por sua vez, respondeu pelo jogo quanto à forma, incluindo a inversão paródica e a tônica no processo produtivo, ou seja, nas características que incidem na própria estrutura bricoleuse dos livros-invenção.

No jogo quanto à forma, as narrativas de Xavier resultam de certos mecanismos que as organizam, a saber, da justaposição crítica de resíduos, da incorporação antropofágica de diversificado material textual e plástico. De sabor fortemente oswaldiano, a apropriação de materiais oriundos de vários contextos decorre do procedimento da bricolagem que põe em questão a estrutura das obras e seus constituintes específicos. A intertextualidade é uma marca recorrente na literatura da tradição ocidental. Assim, foi possível estabelecer o diálogo dos livros-invenção de Xavier com as obras de vários autores que caminharam no sentido de romper com a forma convencional da tradição. Portanto, no âmbito da produção literária nacional, Xavier integra o rol dos escritores em cujas obras a imagem interfere, seja como elemento ilustrativo seja como princípio formal.

O diálogo transtextual aproxima obras que, à primeira vista, têm pouco ou nada em comum, como é o caso de *O Ateneu*, de Raul Pompeia, o *Caderno do Alumno de Poesia*, de Oswald de Andrade, e *Pathé Baby*, a prosa turística de Alcântara Machado. No âmbito internacional, a apropriação do mito do labirinto como metáfora do esquecimento aproxima a obra xavieriana do novo romance de Alain Robbe-Grillet, um dos principais representantes da “escola do olhar”.

A configuração de texto e imagem em Xavier é uma via de expressão extremamente pessoal e criativa cujas potencialidades o autor soube explorar, talvez como poucos escritores da literatura brasileira. As narrativas xavierianas despojam-se

do invólucro exclusivo da linguagem verbal e convocam imagens provenientes de distintos contextos e regimes de produção. Estas formam um dos pilares do arcabouço sobre o qual o autor erigiu o seu mundo ficcional. A estrutura híbrida confere ao autor as marcas de originalidade inconfundíveis: palavra e imagem estão entrelaçadas de modo indissociável, ambas são complementares na expressão das situações e sentimentos vividos pelas personagens. Entretanto, foi dado um realce especial à imagem fotográfica.

A fotografia é de importância decisiva para conferir um estofamento existencial às narrativas xavierianas. Vazadas de um tom melancólico, as imagens fotográficas são testemunhas silenciosas de um tempo que não existe mais, de existências que se foram para sempre. Com efeito, a fotografia é a imagem que trás a morte em suas latências. Como sensivelmente assinalou Barthes, “talvez a fotografia seja a imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida.” Não foi por outra razão que Susan Sontag chamou a fotografia de arte elegíaca quando se referiu ao seu poder evocativo. Vimos que Benjamin viu nessa impressão luminosa o “último refúgio da aura.” Na fotografia é sempre realçada uma presença íntima de algo dos seres, das coisas e dos lugares, daí a sua transformação das fotografias em objetos de culto, verdadeiros relicários.

Em Xavier, a fotografia como imagem-memória representa os fluxos inapeláveis da temporalidade, os movimentos e transmigrações no tempo, no espaço e na história. Seja a foto das lembranças pessoais, retirada do álbum de família, seja a imagem da paisagem urbana ou de alguma personalidade real e histórica que Xavier trouxe para habitar o mundo ficcional, todas as fotografias trazem consigo ressonâncias de outros tempos, de outras realidades, de outros contextos. Algumas revelam a desolação de espíritos tortuosos e torturados: é o caso dos assassinos de *Crimes à moda antiga*, como Febrônio Índio do Brasil, a quem foi consagrado um tópico especial.

Este pendor do escritor paulista “de recorrer sistematicamente ao lixo esquecido da nossa cultura” fora sublinhado com propriedade por Rueben Rocha. Por outro lado, a inclusão de Lampião, transfigurado em personagem na novela *Menino Mentido*, contribuiu para a análise da projeção pública do célebre cangaceiro e do Sertão como espaço mítico e místico. Ainda acerca desta temática, a espetacularização da morte de Lampião e companheiros, em torno da impactante fotografia das cabeças decapitadas, propiciou a discussão sobre a estética da crueldade como uma marca constante das narrativas de Xavier.

No transcurso da exposição sobre as marcas da crueldade foi produtivo trazer as obras representativas das vanitas e das alegorias da morte para a condução do tema. Afinal, tudo leva a crer que a transitoriedade da vida humana assumiu um lugar de destaque na literatura e nas artes de um modo geral.

Nas três obras de Xavier postas em causa, o espetáculo da morte é conduzido com competência pelo personagem-narrador decididamente apaixonado pela morte e pelo lado lúgubre e sombrio da natureza humana. As teses estabelecidas por Clement Rosset sobre o princípio da crueldade e de Julia Kristeva sobre os horrores do abjeto lançaram uma nova luz sobre os motivos abordados. Os argumentos de ambos serviram de lastro teórico para uma melhor compreensão das manifestações da crueldade na literatura e na arte contemporâneas. Neste caso, a morte se impõe como uma das verdades inescapáveis do real. J. Kristeva chega a postular que a morte é a abjeção suprema que, paradoxalmente, o homem trás inscrita no seu próprio corpo.

Assim, podemos dizer, com Merquior, que a arte dispõe de um “estatuto peculiar como se o homem, contemplando na obra de arte as distorções de sua imagem, reencontrasse, de certo modo, a plenitude de seu espírito e da sua capacidade de integração no universo.”

Para caminharmos de fato para a conclusão, é preciso sublinhar que a obra de arte não permite a sua completa decifração. Ela mantém, ciumentamente talvez, uma reserva que não se oferece ao desvelamento. Se assim for, podemos dizer, com Maurice Merleau-Ponty, que a obra artística guarda consigo “emblemas cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver, e, justamente, porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave.”

Os motivos e temas candentes das narrativas xavierianas foram iluminados com novas e insuspeitadas luzes pelo olhar do escritor que, afinal, transfigura tudo aquilo o que vê. Esta capacidade de abalar determinado estado de realidade pode ser sentida na obra transemiótica de Valêncio Xavier, dotada, como assim o desejei mostrar, de um estofo existencial que a patenteia como uma das produções literárias mais densas da literatura brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDROVA, Alena. *Death in image*. In: DE VRIES, Hent (org.). *Beyond a concept*. Fordham University Press, 2008.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Traduzido por: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 2 ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.

_____. *A estética do cinema*. Traduzido por: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Traduzido por: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos).

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Traduzido por: Aurora Fornoni Bernardini et al. 3 ed. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Traduzido por: Michel Lahud e Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1981.

BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARSILAY, Maya. *On exposure: photography and uncanny memory in W. G. Sebald*. In: DENHAM, Scott D.; MACCULLOH, Mark Richard (org.). *W. G. Sebald: History, Memory, Trauma (Interdisciplinary German Cultural Studies, v. I)*. Berlin: Walter Gruyter GmbH & Co, 2006.

BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: (BAZIN, A.). *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v.1: magia e técnica, arte e política*. Traduzido por: Sérgio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

_____. *Obras escolhidas, v. III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Traduzido por: José Carlos Martins Barbosa. 3 ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

_____. *Pequena história da fotografia*. In: *Obras escolhidas, v.1: magia e técnica, arte e política*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

BERGER, John. *Sobre o olhar*. Traduzido por: Lia Luft. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

BORNHEIM, Gerd. *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*. São Paulo: Globo, 2009.

BRUNNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 4 ed. Traduzido por: Carlos Sussekind [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Signos, n. 14).

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Debates, n. 16).

CHARBONNEAUX, Anne-Marie (org.). *Les vanités dans l'art contemporain*. Paris: Editions Flammarion, 2010.

CHEVALIER, Jean/ GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CHRISTO, Maraliz Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e "Tiradentes Esquartejado."* Campinas, 2005 (UNICAMP-IFCH). Doutorado em História Social.

CLEMENTE, Marcos Edilson de Araújo. Cangaço se cangaceiros: história e imagens fotográficas do tempo de Lampião. *FENIX: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, ano IV, n. 4, out./nov./dez., 2007, p. 1-18.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture*. Cambridge, Massachussets/ London: MIT Press, 1999.

CUNHA, Olívia Maria Gomes. 1933: o ano em que fizemos contatos. *Revista USP*, n.28, dez./fev., 1995/1996, p.142-163.

DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Traduzido por: Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. (Coleção Enfoques. Filosofia).

DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Traduzido por: Roberto Machado [et al]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. (Coleção Estéticas).

_____. *Conversações*. Traduzido por: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. (Coleção Trans).

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Traduzido por: Anamaria Skinner. São Paulo: Relume-Dumará, 1994.

DIAS, Ângela Maria. Valêncio Xavier e o aprendizado do olhar como perda. *Revista da ANPOLL*, Campinas, SP, n.19, p.11-31, jul./dez., 2005.

_____. *Cruéis paisagens: literatura brasileira e cultura contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2007.

_____. Por uma retórica da imagem: mídia e cultura contemporâneas. *Revista da ANPOLL*. São Paulo, n.10, p. 11-22, jan./jun., 2001.

DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula. *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Traduzido por: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DRUCKER, Johanna. *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1996.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Traduzido por: Marina Appenzeller. 7 ed. Campinas, SP: Papirus, 2003. (Série Ofício de Arte e Forma).

_____. A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno. *Imagens*, Campinas, SP, n.4, p.64-76, jul., 1995.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. Traduzido por: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates, n.4).

_____. *As formas do conteúdo*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Estudos, n. 25).

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Coleção Conexões).

_____. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 8 ed. Traduzido por: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

GANDIER, Ângela Maranhão. *As imagens da memória em Valêncio Xavier*. Rio de Janeiro (2005). 109 p. Dissertação (Mestrado em Letras e Teorias da Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2005.

GERVEREAU, Laurent. *Ver, compreender, analisar imagens*. Traduzido por: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2007.

GOMBRICH, H. U. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Traduzido por: Raul de Sá Barbosa. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *A modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1988.

GRUNSPAN-JASMIN, Élise. *Lampião: Senhor do Sertão*. São Paulo: EDUSP, 2006.

GUTMAN, Guilherme; Febrônio, Blaise & Hector: pathos, violência e poder. *Revista Latino Americana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v.13, n.12, p. 175-189, jun., 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Traduzido por: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche, v. I*. Traduzido por: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

HUYSEIN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano; UCAM, 2000.

JOACHIM, Sebastien. *Poética do Imaginário: leitura do mito*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2010.

KOOZIN, Kristine. *The Vanitas Still Lifes of Harmen Steenwick (1612-1656): Metaphoric Realism*. New York: The Edwin Mellen Press, 1990.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia, São Paulo: Atelie Editorial, 2007.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4 ed. São Paulo: Atelie Editorial, 2007.

_____. *Fotografia e história*. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. Translated by: Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (org.). *Corpo & mídia*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

LYOTARD, Jean-François. *O Inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Ed. Estampa, 1989.

MACCULLOH, Mark Richard. *Understanding W. G. Sebald*. In: *Understanding Modern European and Latin American Literature*. South Caroline: University of Southern Caroline Press, 2003.

MATTAR, Denise. *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. 2 ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

_____. *Formalismo & tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; São Paulo: EDUSP, 1974.

_____. *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

METZ, Christian. *Além da analogia, a imagem*. In: *A análise das imagens: seleção de ensaios da Revista Communications*. Traduzido por Luís Costa Lima e Priscila de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1974.

OLIVEIRA, Willian Vaz de. *O papel da psiquiatria na justiça criminal brasileira: discussões em torno do caso Febrônio Índio do Brasil*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011, p. 7.

ORTEGA Y GASSET, Jose. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 6 ed. Barcelona: Editorial Optima, 1998.

_____. *La rebelión da las masas*. 30 ed. Madrid: Revista de Occidente, 1956.

PAROSILI, Cláudia Mara. O mez da gripe - a capa: uma análise semiótica a serviço do multiletramento. In: (SILVA, Manoel dos Santos, org.) *Experimentalismo e multimídia: O Mez da Gripe*. São Paulo: Arte e Ciência, 2009.

PAVLOSKI, E. Linguagem, história, ficção e outros labirintos em O Mez da Gripe, de Valêncio Xavier. *Revista Letras*, Curitiba, v. 66, p. 45-60, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Traduzido por: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Estudos, n. 46).

PIGNATARI, Décio. *Errâncias*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Traduzido por: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental; Ed.34, 2005.

ROSSET, Clement. *O princípio da crueldade*. Traduzido por: José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. 2 ed. Traduzido por: José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. (Coleção Sabor Literário).

SCHAUERMAN, Boris. O Mez da Gripe: um coro a muitas vozes. *Revista USP*, São Paulo, p. 103-108, dez/jan. 1992/1993.

SCHNEIDER, Norbert. *Still Life*. Colônia: Benedict Taschen Verlag, 1990. (ISBN: 3-8228-2081-4).

SCHÖLLHAMMER, Karl Eric. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHÖLLHAMMER, Karl Eric; OLINTO, Heidrun Kieger (org.). *Literatura & mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, L; SCHWARTZ, v. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2 ed. rev. Traduzido por: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa 1600-1800*. Traduzido por: Miguel Lana e Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Anchor Books Ed., 1990. Edição brasileira. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Regarding the pain of others*. London: Penguin Books Ltd., 2004.

SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org.). *A historiografia literária e as técnicas da escrita*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa; Vieira & Lent, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo Brasileiro: apresentação crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TRIVINHO, Eugênio. *O mal-estar da teoria: a condição da crítica na sociedade tecnológica atual*. Rio de Janeiro: Quartet, 2001.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

_____. (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

_____. Da violência justiceira à violência ressentida. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 55-68, jul./dez., 2006.

XAVIER, Valêncio. *O Mez da Grippe e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

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

WATT, Yan. *A ascensão do romance*. Traduzido por: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Os mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Traduzido por: Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

VIEIRA, João Luiz. *A construção do medo no cinema*. In: NOVAES, A. (org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Editora Sesc SP, 2007.

VLIECHE, Hans. *Arte e arquitetura flamenga 1585-1700*. Traduzido por: Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2001