



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 28 - julho de 2022

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2022i28p20-33>

**Configurações da palavra no audiovisual e na literatura de Valêncio
Xavier**

**Configurations of words in the audiovisual production and in the
literature of Valêncio Xavier**

*Daniel Felipe E. L. Fonseca**

RESUMO

O trabalho examina as diferentes configurações da palavra na produção literária e audiovisual do brasileiro Valêncio Xavier (1933-2008), artista que tomou a multimídia como um norte de investigação formal e mesmo temática em sua produção. Para tanto, inicialmente são estabelecidas linhas gerais de seu sistema de criação. Em seguida, são analisados elementos do vídeo *Pinturas Rupestres do Paraná* (1992) e da narrativa literária *O Minotauro* (1985), respectivamente à luz do conceito lotmaniano de pedagogia audiovisual e de contribuições do dialogismo bakhtiniano. Acredita-se que ambas as obras demonstrem formalmente facetas de um mesmo projeto estético, fundado em torno de uma leitura singular sobre os vestígios da existência humana (as linguagens e os arquivos de mídias) que desemboca em problematizações da temporalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Valêncio Xavier; Pedagogia Audiovisual; Dialogismo; *O Minotauro*; *Pinturas Rupestres do Paraná*

ABSTRACT

This article examines the different configurations of the word in the literary and audiovisual production of Brazilian artist Valêncio Xavier (1933-2008), who took multimedia as a guideline for formal and even thematic investigation in his production. For this purpose, the general lines of his creation system are initially established. Then, elements taken from the video *Pinturas Rupestres do Paraná* (1992) and from the literary narrative *O Minotauro* (1985) are analyzed, in the light of Lotman's concept of audiovisual pedagogy and contributions of Bakhtinian dialogism, respectively. It is believed that both works formally demonstrate facets of the same aesthetic project, founded around a singular reading of the vestiges of human existence (languages and media files) that leads to problematizations of temporality.

KEYWORDS: Valêncio Xavier; Audiovisual Pedagogy; Dialogism; *O Minotauro*; *Pinturas Rupestres do Paraná*

* Universidade de São Paulo – USP; Escola de Comunicações e Artes – ECA; Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – PPGMPA – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: danielfelipefonseca@gmail.com

Antecedentes: palavra valenciana no percurso entre meios

Mesmo que se enfatize algum campo específico da produção de Valêncio Xavier (1933-2008), o estudo da obra do artista brasileiro solicita ao investigador um olhar inter e transdisciplinar. Criador de obras que transitam pelas bordas interagentes de diversos sistemas de signos, Xavier deu vazão a uma poética que transita entre suportes, alimentada pelo contexto de sua vivência e atividade profissional entre meios de comunicação, bem como pelo arquivo de textos culturais da humanidade.

Nesse direcionamento, não é difícil constatar a singularidade de suas obras no que tange a seus procedimentos de invenção, no sentido que Ezra Pound (2013) confere aos artistas que têm no seio de sua atividade criadora a descoberta de novos processos. Invenção que, em sua obra, é operada justamente por meio dos exercícios de síntese operados em seus trânsitos por códigos e mídias.

No âmbito literário, de modo predominante a variação dos tipos gráficos opera de maneira a configurar a espacialidade das “novellas” e sedimentar as temporalidades, fundadas no choque entre o arquivo e as vivências fruidoras, isto é, os trânsitos dos personagens pelas diegeses. Esse é o caso em algumas de suas obras mais expressivas, como *O Mez da Grippe* (1998; 1.^a edição 1981) e *Maciste no Inferno* (1998; 1.^a edição 1983) – trabalhos que, neste texto, prestam-se a uma função introdutória da poética do autor.

Em ambas, há uma notória aproximação com elementos de montagem fílmica, ainda que por vieses distintos. No primeiro livro, construído a partir de fragmentos diversos, como recortes de jornais e relatórios oficiais, Xavier trabalha com justaposições. No segundo, constrói um paralelismo entre uma situação criminosa que ocorre numa sala de cinema, a qual simbolicamente se opõe a uma jornada heroica projetada no mesmo espaço. A ação na penumbra da sala torna-se uma sombra arquetípica da jornada heroica que está sendo nela exibida.

Nos dois trabalhos, Xavier articula as subjetividades dos personagens com os signos dos espaços, pontuando o papel das vozes singulares dos personagens (e de suas vivências de um tempo presente, subjetivo porque fruidor dos estímulos de uma modernidade em seu esplendor). No caso de *O Mez*, as vozes se chocam ante uma grande temporalidade, organizadora da entropia aparente. Em ambas, a palavra escrita é enfaticamente mostrada por sua dimensão gráfica a partir da variação dos tipos – que

delineiam operações de sentidos as mais diversas, com destaque especial para a alternância de vozes e para a convivência com signos icônicos.

Se, na literatura, a palavra em convívio e contágio fronteiriço com outros sistemas de signos se apresenta como tendência – sedimentando produções corais marcadas pela recusa ao modelo códice de raízes oswaldianas, conforme pontua apropriadamente Flora Süssekind (2004) –, no audiovisual, Xavier mantém sua coerência criativa. Nas mídias audiovisuais, o autor ainda busca, por outras veredas, articular linguagens em convívio, quer isso se refira à investigação formal, quer seja com relação ao aspecto fabulatório e à demonstração do repertório de precursores com os quais dialoga, como o poeta, pintor e tipógrafo William Blake (1757-1827), em *Pinturas Rupestres do Paraná* (1992), e o poeta e ficcionista Edgar Allan Poe (1809-1849), no curta-metragem *O Corvo* (1981).

Para além de uma declaração de suas afinidades eletivas, no audiovisual valenciano a palavra se apresenta em meio ao percurso entre os códigos – montagem, tradução, ambiência e fala – como elemento de um manancial tradutório que torna o cinema um aparelho pedagógico (LOTMAN, 1978) de alta valência das semioses ocorridas no interior de suas produções. Por aparelho pedagógico, entenda-se a leitura feita pelo semiótico Iuri Lotman acerca do potencial semântico da chamada sétima arte – sentido que expandimos, aqui, também para o vídeo.

Para Lotman, o interior de cada obra cinematográfica guarda processos internos de semiose cuja complexidade contrasta com a aparente “facilidade” de sua leitura – fundada em geral na função referencial, postula-se aqui. Para o teórico, as obras mais formalmente relevantes guardariam diferentes níveis de leitura, dentre os quais o mais complexo diria respeito à compreensão de seus mecanismos de funcionamento, compostos por “[...] mensagens verbais, [...] musicais, [...] relações extratextuais que se ramificam em estruturas de sentido muito variadas [...]” (LOTMAN, 1978, p. 164), que tornariam uma obra audiovisual algo como “organismo vivo” (p. 164) que evidencia uma pluralidade de semioses no interior do próprio texto fílmico.

À luz de tais colocações, o presente artigo visa examinar elementos de uma obra audiovisual e de uma obra literária valencianas que contribuam para uma compreensão das configurações da palavra nas duas mídias na produção de Valêncio Xavier. São elas: o vídeo *Pinturas Rupestres do Paraná* e a novela *O Minotauro*.

Pinturas Rupestres do Paraná produz um discurso estético que, em sua pedagogia, compreende o vídeo como meio de síntese na cultura da edição. Nesse

material, o olhar para um passado ancestral se projeta para o futuro, o que trabalha de maneira a dilatar as temporalidades em sua visada sincrônica. Aqui, a palavra ganha movimento no contexto da argumentação icônica.

O Minotauro, por sua vez, utiliza o livro como suporte verbo-visual, investindo num imaginário de submundos. Nessa obra, o artista alinha o realismo grotesco a um contexto midiático que acarreta na construção de um cronotopo labiríntico, tão peculiar quanto opressor.

1 Presença da palavra na pedagogia da síntese audiovisual

Pinturas Rupestres do Paraná (1992) é um vídeo realizado no contexto do projeto institucional Cineamericanidad¹, da Cinemateca do Museu Guido Viaro, em parceria com a produtora Realiza Vídeo. No projeto, foram objetos de registro tópicos associados ao cinema e à história da América Latina. Nesse contexto, o vídeo valenciano é aquele que mais investe em um aspecto autoral.

Basicamente, trata-se de uma expedição estética e científica – nessa ordem, pois os cientistas² que fizeram parte da jornada participaram a convite de Xavier. A obra investiga os registros do homem pré-histórico paranaense em grutas da região do Vale do Iapó, na cidade de Piraí do Sul, região de Tibagi. A equipe executa uma jornada de perambulação pela topografia do sítio arqueológico, investindo sua atenção nos registros de figuras rupestres e chocando-os com recursos de montagem, trilha incidental e computação gráfica. No presente artigo, serão examinados os trechos mais significativos da obra que apresentam o uso da palavra escrita e falada.

Ao longo de seus 24 minutos, *Pinturas* tem caráter ensaístico e trabalha a partir de uma noção de cinema em sentido lato, pontuando uma leitura do vídeo como suporte que opera como síntese de mídias. Partindo desse intuito, o material desenvolve seu discurso focalizando sua pedagogia audiovisual em uma metalinguagem que dissecou seus diversos elementos composicionais. O olhar para o passado pré-histórico, promovido na obra a partir dos imbricamentos de camadas que produz, sedimenta uma visada sincrônica que torna a expedição dos anos 1990, em suas muitas camadas ou

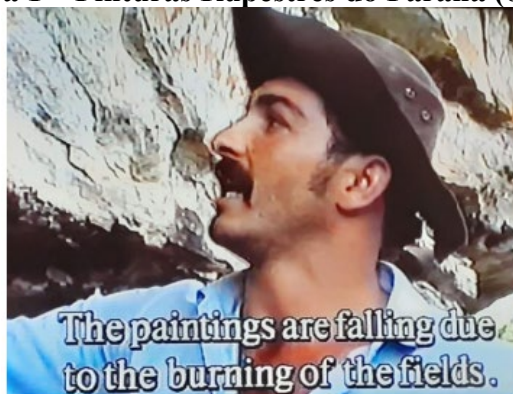
¹ O projeto investiu em registros de depoimentos de pesquisadores e realizadores. Um de seus destaques foi o lançamento de *A América do Sul por Ozualdo Candeias* (a pedido de Valêncio Xavier, o cineasta marginal comenta, em Voz Over, imagens de sua autoria, até então inéditas). Valêncio Xavier, é importante lembrar, foi o idealizador do espaço cultural nos anos 1970. Atualmente, a Cinemateca do Museu Guido Viaro é conhecida como Cinemateca de Curitiba.

² Um deles foi Oldemar Blasi, autor do artigo sobre a região que serviu de mote para a obra audiovisual.

texturas, contemporânea dos indígenas pré-colombianos paranaenses. Por sincronia, estenda-se a perspectiva de historicidade que “[...] considera não apenas a produção [...] de um período dado, mas também aquela parte da tradição [...] que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida” (JAKOBSON, 1974, p. 121). A partir dessa relação de afinidade e de contemporaneidade, o material se projeta para o futuro, em proposições para que o espectador também trabalhe para a preservação da memória da região. Ou seja, o trabalho carrega consigo uma dimensão ecológica e política.

Partindo do mote segundo o qual a pré-história do cinema viria das pinturas rupestres, a produção articula uma argumentação em forma audiovisual a partir de analogias. Nesse contexto, a presença da palavra é ao mesmo sutil e potente, em sua variedade de processos. O signo sonoro eletrônico é predominante no trabalho, promovendo uma atmosfera algo opressora a partir de repetições que delineiam a circularidade temporal da jornada. O momento que antecede os créditos iniciais, contudo, guarda um procedimento distinto. Nele, vê-se, lê-se (em legendas para o idioma inglês) e ouve-se o único depoimento do trabalho, de caráter introdutório, do morador da região Sidnei dos Santos (figura 1). Ele diz que “[...] as pinturas estão desgastadas devido às queimadas do campo”. A presença de uma legenda evidencia um olhar incisivo para a tradução no material: indo desde a interlingual até a intersemiótica, *Pinturas* investe na transmissão multicamadas de sua mensagem.

Figura 1 – Pinturas Rupestres do Paraná (0’12’’)



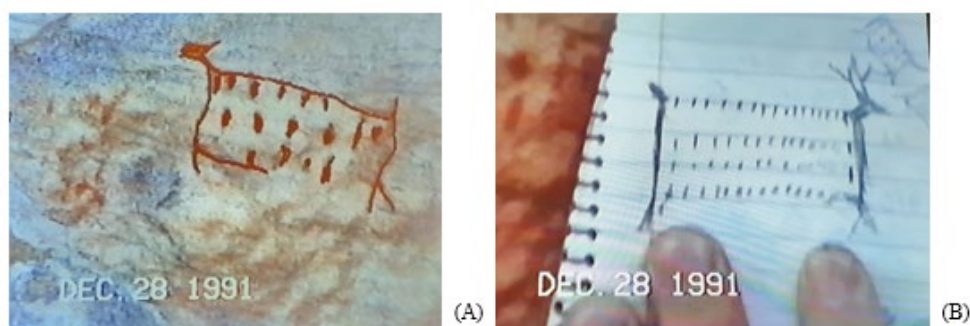
FONTE: XAVIER et al, 1992³

Na corpografia dos letreiros ao longo da produção, são perceptíveis distinções no uso da escrita que sinalizam intenções diferenciadas quando de seu surgimento. Há desde uma utilização de intuitos mais informativos, numa cena em que se mostram

³ Depoimento de morador é acompanhado por legenda em inglês. A fala só retornará nos momentos finais do vídeo, com a declamação de uma estrofe de Blake traduzida por Xavier.

imagens de satélite, até a presença de letreiros verticais⁴ trilingues – em português, inglês e espanhol – que ganham movimento. Ao mesmo tempo em que ressaltam a universalização da mensagem, as traduções interlinguais também se inserem num rol de traduções intersemióticas proposto pelas relações entre os grafismos indígenas e os recursos de pós-produção (figura 2).

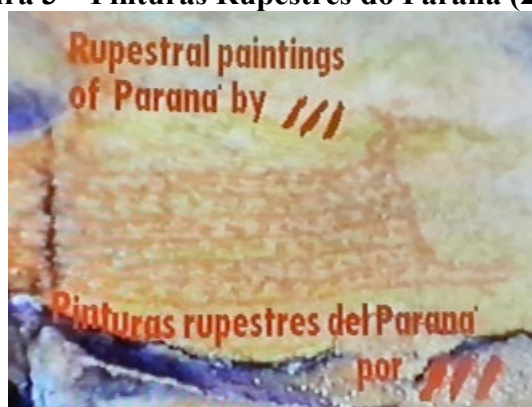
Figura 2 - Pinturas Rupestres do Paraná (12°23''e 12°55'')



FONTE: XAVIER et al, 1992⁵

Após a declaração do morador, o título da obra vem acompanhado por três traços rústicos (figura 3). Seu aparecimento evidencia a dimensão dialógica do trabalho, além de dotar o(s) artista(s) rupestre(s) de um status de autoria, uma vez que sua ocorrência lembra a assinatura de um quadro pictórico. A textura dos traços rústicos será a mesma que irá sobrepor as imagens ancestrais. O traço como assinatura também é indicativo de uma leitura valenciana que aproxima a escrita com o figurativo.

Figura 3 – Pinturas Rupestres do Paraná (2°02'')



FONTE: XAVIER et al, 1992⁶

⁴ A título de melhor exemplificação, tais letreiros aparecem no vídeo em movimento, entrando na tela por sua parte de baixo e saindo por cima, de modo similar aos créditos finais de um filme.

⁵ O vídeo valenciano trabalha com sobreposições e analogias na tradução do ancestral em suportes contemporâneos. Em sua investigação sobre as camadas da historicidade, eventualmente o material pontua a singularidade da data da expedição em seu canto.

⁶ Presença de tradução interlingual no título do vídeo é acompanhada pela assinatura de três traços rústicos, que evocam autoria aos materiais rupestres registrados ao longo da obra.

De todos os momentos do aparecimento de escrita alfabética no vídeo valenciano, as sequências em que a obra promove interlocuções com uma estrofe do poeta William Blake (1757-1827) apresentam a maior variedade de recursos. Blake é tomado, na obra, como um precursor da relação entre arte, mídias e códigos diversos (FONSECA, 2021) – lembre-se que, além de literato, ele também atuou como pintor e como tipógrafo. Trata-se de influência significativa, que se relaciona com o cerne da argumentação proposta pelo trabalho audiovisual. A estrofe em questão pertence ao poema *O tigre* (1794), conforme se lê na Figura 4⁷.

Figura 4 – Pinturas Rupestres do Paraná (02'24'')



FONTE: XAVIER et al, 1992⁸

A tradução de Xavier é livre em relação à métrica e mesmo à disposição gráfica do texto de Blake, conforme se pode ver na Figura 4. Antes de a estrofe aparecer em sua integralidade, os versos são exibidos como insertos que se relacionam com os registros em fita magnética, num exercício de montagem analógica cuja cadência acompanha o ritmo proposto pela trilha sonora. As imagens da natureza e dos desenhos ancestrais se somam, se complementam, promovendo uma espécie de amálgama onde os versos, as imagens figurativas e o mundo natural ganham síntese eletrônica. Por meio da relação entre “olho” e “mão” – note-se que Xavier suprime a conjunção “or” (“ou”) – apresenta-se a ideia de uma sinestesia fruidora na tradução da experiência estética em texto artístico (FONSECA, 2021).

⁷ No original de Blake (2011; 1794), pode-se ler: “Tyger, Tyger, burning bright / In the forests of the night / What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry?”.

⁸ Presença de tradução de estrofe de Blake aparece em diferentes configurações: 1) montada, em operações de analogia com a espacialidade; 2) em versão integral (vide figura 4); 3) declamada. A ênfase na sinestesia do olho-mão delinea não apenas afinidade valenciana com o poeta precursor, como conduz leitura a respeito de seu trânsito entre meios e linguagens como trânsito dos sentidos.

Outra liberdade da versão valenciana reside em uma substituição: a aliteração em “burning bright” (queimando brilhante) torna-se a reiteração “ardendo ardente”. Para Maria Salete Borba, o “ardendo ardente” valenciano “remete às queimadas do presente, que, por sua vez, estão relacionadas à destruição do passado e também do espaço” (BORBA, 2009, p. 164). Segundo a pesquisadora, “os versos estão ligados às queimadas que nos levam a pensar na destruição. E a destruição faz pensar em uma presença que se dá pelo apagamento: um fantasma”. Ou seja, a busca por reviver o ancestral em face de tecnologias contemporâneas sedimenta os intuítos políticos e ecológicos que permeiam o material.

A entrada do poema delinea não somente uma afiliação artística, mas pontua um direcionamento argumentativo que irá permear a obra. Sua importância é tamanha que, ao final do trabalho, a estrofe será novamente exibida na íntegra, desta vez acompanhada de uma declamação no idioma inglês – um encerramento que evidencia uma dimensão verbivocovisual que demonstra a fluidez, ou o trânsito por múltiplas possibilidades, na articulação formal da obra. Declamada a estrofe, é possível perceber que as quebras dos versos propostos pela tradução, a despeito de suas liberdades com relação ao original, mantêm a cadência da leitura na língua inglesa proposta por sua virgulação.

Na pedagogia audiovisual valenciana, que considera o vídeo como mídia de síntese no contexto de uma cultura da edição, a presença da palavra tem papel de vasta importância – mesmo que na obra taticidade e visualidade, som e fala, movimento e escrita não possuam uma hierarquia mensurável. As letras ganham movimento e se inserem na decupagem; as palavras recebem traduções e se inserem numa argumentação segundo a qual códigos os mais diversos se prestam a tecer a memória da coletividade, composta por fragmentos de mídias.

2 Verbo-visualidade na construção de um labirinto grotesco

Publicada em 1985, a ficção *O Minotauro*, definida por seu autor como uma novela, é uma narrativa verbo-visual que se passa num hotel de alta rotatividade que funciona como ponto de prostituição, chamado *Le Labirinte*. Como o título do livro e o nome do local relevam, em suas remissões à mítica grega, trata-se de uma obra cuja estrutura fragmentária promove uma construção espacial labiríntica. O labirinto é composto por pequenos fragmentos de textos que comportam uma pluralidade de vozes.

Os fragmentos são impressos em grandes fontes ao longo de breves 42 páginas, onde praticamente cada lauda representa um ambiente distinto, situado graficamente pelo destaque em seu topo – em geral, um numeral em preto e branco. A diagramação aparece sempre centralizada e em negrito.

Do ponto de vista narrativo, o enredo é bastante simples. Um homem passa uma noite no hotel barato com uma prostituta loira. Outro homem, que fizera perguntas suspeitas na recepção, transita pelo espaço. O cliente da prostituta a abandona no meio da noite, fugindo para não a remunerar – de modo similar à narrativa mitológica, na qual Teseu abandona Ariadne numa ilha deserta após derrotar a besta de corpo humano e cabeça de touro que representa a animalidade humana. O corpo de uma mulher loira – será noticiado de modo solto perto da metade do texto, naquela que é sua única demarcação diacrônica – é encontrado abandonado em um distrito da cidade de Campo Largo, região metropolitana de Curitiba, capital do Paraná.

Por verbo-visualidade, compreende-se a

Dimensão em que tanto a linguagem verbal como a visual desempenham papel constitutivo na produção de sentidos, de efeitos de sentido, não podendo ser separadas, sob pena de amputarmos uma parte do plano de expressão e, conseqüentemente, a compreensão das formas de produção de sentido desse enunciado, uma vez que ele se dá a ver/ler, simultaneamente. (BRAIT, 2013, p. 44).

Em outras palavras, uma leitura que desconsiderasse a verbo-visualidade em *O Minotauro* seria parcial, na medida em que deixaria de lado a potência semântica de sua articulação formal. A dimensão gráfica da obra – a escolha tipográfica, e sua relação com o claro e o escuro das páginas – opera de maneira a delinear o desvendamento da forma espacial da narrativa. Um desvendamento, diga-se, cronotopicamente circular, na medida em que a estrutura labiríntica da diegese parece não ter início nem fim. Os numerais enormes nos topos das páginas, impressos sobre um fundo preto, se embaralham, desordenados, na dinâmica de fuga do cliente e no trânsito espacial do suposto criminoso. O trânsito não linear pelos dormitórios e corredores é iniciado no “X” e passeia entre o “0” e o “32”. Conforme explica uma das vozes, “[...] para a numeração dos quartos deste hotelzinho utilizam-se plaquetas de metal de cerca de sete centímetros de comprimento.” (XAVIER, 1998, p. 145). Algumas delas “[...] estão pregadas tortas e mesmo de cabeça para baixo [...], e falta numeração em muitos dos

quartos. [...] Devem ter servido em estabelecimento de mais categoria antes de seu uso aqui.” (1998, p. 145).

Na penumbra do labirinto madrugada adentro, breves situações, diálogos curtos e monólogos interiores ocorrem nos três andares do edifício. Os personagens não são apresentados diretamente. O nome da prostituta assassinada não aparece numa informação noticiosa datada de 8 de maio – ela é tão somente uma “bela loira devorada por urubus” (XAVIER, 1998, p. 154). Essa informação é revelada perto da metade do texto e parece representar um breve momento de “fuga” do labirinto, na medida em que o corpo descoberto se situa em outro espaço e o texto pontua o marco diacrônico do assassinato. Uma colega, porém, pergunta em momentos variados sobre o sumiço de certa Marilda. O texto noticioso, portanto, revela o que até então era apenas insinuado:

- Você viu a Marilda?
- Não pintou por aqui hoje.
- Porra! Será que ela ainda vem?
- E eu é que sei?
- Tesão. Tem um cigarro?
- Não.
- Porra, enfia teu cigarro no cu.
- Não enche o saco.
- Se a Marilda aparecer, diz que eu volto. Tchau, tesão.
- Vê se me esquece. (XAVIER, 1998, p. 142).

A informação da morte, contudo, não resolve os mistérios da narrativa. Sabe-se que o corpo da mulher foi retirado do local e posteriormente abandonado, sem roupas, em um matagal; também, que teria servido como alimento a urubus. É sabido ainda que os donos do estabelecimento, alguns funcionários e um agente de polícia teriam encontrado o corpo, mas mantiveram segredo. Mesmo que o texto noticioso aparente estar dissociado do espaço-tempo do hotel barato, a informação paira em meio ao trânsito das vozes pelos corredores escuros. Páginas adiante, lê-se “– A Marilda já veio? / – Não. Faz dias que não aparece. / – Tá gozando com a minha cara? Ainda ontem ela esteve aqui, com um velho.” (XAVIER, 1998, p. 169). Esse tempo dilatado na narrativa valenciana, onde os dias passam mas tudo ganha contemporaneidade ou simultaneidade na composição do microcosmos labiríntico, denota a inseparabilidade do espaço e do tempo que, para Bakhtin (2018), marcam o cronotopo artístico: “[...]o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história”. (2018, p. 11-12).

Na obra literária valenciana, o choque entre os trânsitos espaciais contra um grande tempo se relaciona à leitura singular do autor a respeito da existência entre os chamados meios de comunicação e o arquivo cultural de mídias (FONSECA, 2021). Essa leitura promove a articulação formal que se apropria de recortes de jornais, documentos e fotografias – elementos que, associados à recorrência da variação tipográfica, tornam livros suportes para mosaicos literários. Especificamente com relação a *O Minotauro*, cabe dizer que o choque entre as subjetividades e a grande temporalidade também é construído a partir desse sustentáculo, mesmo que a relação entre a narrativa e a mídia apareça sem as apropriações, mas especialmente no âmbito do conteúdo e também por meio da diagramação.

Ao longo da obra, há outras referências a jornais: “Se tivesse um fósforo, poria fogos nos jornais e me aqueceria. Na verdade, não faria isso. Se eu tivesse um fósforo e tivesse em mãos os jornais do banheiro, eu faria uma tocha, uma luz para me guiar.” (XAVIER, 1998, p. 167), diz uma das vozes presas no espaço. A busca da luz como guia para a saída da escuridão labiríntica é também representativa de uma tentativa do apagamento de um passado documentado, tornado arquivo.

A relação sempre presente na produção valenciana entre alto e baixo, isto é, entre uma articulação formal de alta inventividade ante um imaginário de submundos, se relaciona, em um primeiro viés, com uma dimensão reflexiva de debate valorativo em torno dos meios de comunicação, bem localizado ao longo do século XX. Num segundo viés, ela se situa no âmbito daquilo que Bakhtin (2010) explora como “cânon grotesco” – a recusa do belo, de certa arte oficial, do “alto”, do divino que está no céu, em favor do baixo corporal, de natureza popular, subversivo em relação a tentativas de elevação do espírito.

Historicamente, a perspectiva grotesca, aponta o teórico, apresenta facetas diferenciadas, indo desde a carnavalização – a dimensão do riso e da festa popular ante um sagrado medieval onde o sublime oficial se encontraria distante – exprimida na obra de François Rabelais (1494-1553), até degenerações posteriores. Ainda que o trabalho de Xavier não opere na seara do carnaval, sua articulação do imaginário grotesco torna-se significativa, na medida em que sua produção literária se firma numa metalinguagem dos códigos em processos interativos e de trânsitos por suportes. Em seus mergulhos nos noticiários criminais, o autor explora o que podemos chamar de grotesco midiático. O corpo da prostituta loira encontrada num matagal devorada por urubus, afinal, poderia ser tema de noticiários como o extinto *Aqui Agora* – retratado em outra obra valenciana,

Rremembranças da Menina de Rua Morta Nua (2006). Isto é, a poética de Valêncio Xavier trabalha em cima de um grotesco notadamente de seu tempo. E que pode ser lido nessa incursão a um banheiro do *Le Labirinte*:

WC

Este corredor me parece mais longo que os outros. Emanações de urina e fezes se juntam agora ao cheiro de mofo. A mão direita encontra um vazio, a porta entreaberta de um banheiro malcheiroso. Empurrei a porta e entrei. Procurei com as mãos o interruptor da lâmpada que, sem sombra de dúvida, deve existir em um banheiro. Um cubículo. Minhas mãos percorrem todas as paredes, bato num puxador de descarga, me arranho num prego onde se espetavam ásperos papéis cortados irregularmente, com certeza pedaços de jornais velhos. (XAVIER, 1998, p. 148).

Os jornais velhos compõem a paisagem do banheiro malcheiroso. A demarcação de um passado em decomposição, contudo, não devolve aos personagens o transcorrer temporal do mundo, conforme no espaço exterior:

11

Não olhei as horas quando acordei, meu relógio está com a luzinha queimada e eu não conseguiria ver os números agora. No escuro caminho no espaço e não no tempo, num espaço que não compreendo. Imagino que o hotel tenha três andares, um velho casarão no centro da cidade. Bêbado, quando aqui cheguei com a loira me lembro, embaçadamente, de ter subido escadas. Sei aonde pretendo chegar: na porta da rua. Desci escadas, subi escadas e continuo no mesmo lugar: na escuridão. (XAVIER, 1998, p. 162).

Nas páginas derradeiras, há nova menção à notícia no labirinto: “Em preto e branco a fotografia da mulher loira caída de braços, manchetes impressas em vermelho, mas as letras da reportagem estão em preto.” (XAVIER, 1998, p. 175). O jornal funcionará tanto como apagamento do passado e do crime quanto como uma tocha que, com seu fogo purificador, mostrará o rumo para o exterior do espaço: “[...] o jornal se encontra bastante amassado e o fogo do terceiro palito de fósforo começa a queimá-lo pela margem.” (1998, p. 175). Ao término, uma das vozes percebe estar ao ar livre, e que “começa a amanhecer, apesar da escuridão” (1998, p. 177). A narrativa termina com o questionamento recorrente da colega, a ecoar eternamente no hotel barato: “– A Marilda ainda não entrou?”.

Considerações finais

Por mais que as obras examinadas apresentem distinções no âmbito do conteúdo, formalmente ambas demonstram facetas de um mesmo projeto estético. Nos dois materiais valencianos, a palavra é tomada por seus aspectos gráficos. Em *Pinturas*, a palavra ganha montagem, movimento, som e traduções, operando como elemento constituinte de uma síntese audiovisual que explora propositivamente o suporte vídeo como aparelho pedagógico. Em *O Minotauro*, a tipografia, e o jogo entre o preto e o branco da página, constroem imagetivamente a singularidade cronotópica de uma narrativa na qual vozes diversas convivem e /ou tentam escapar de um submundo.

Se *O Minotauro* mergulha no corpo grotesco, trazendo-o ao contexto midiático, em *Pinturas* o grotesco ganha uma nova roupagem: a de um sofisticado caráter ensaístico que nos torna, no contexto da cultura audiovisual, contemporâneos da humanidade ancestral. Mas trata-se, ainda assim, de um retorno ao grotesco, na medida em que a própria gênese do termo, como nos lembra Bakhtin (2010), remete à palavra *grotta*, ou seja, gruta.

Seja por meio da deambulação do aparato de filmagem por um sítio arqueológico, seja pela fabulação de trânsitos espaciais de sujeitos anônimos que dão vazão às suas perversões em um ponto de prostituição, os dois trabalhos valencianos lidam com o arquivo e a memória, seu apagamento e seu reavivamento. Nesses trabalhos, a relação com o passado, com o arquivo, é geradora de reflexões formais que desembocam em problematizações da temporalidade. Em Valêncio Xavier, evocar o passado é se reportar ao futuro com os instrumentos técnicos de sua contemporaneidade – daí as diversas possibilidades de configuração da palavra em sua produção audiovisual e literária.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BLAKE, W. The Tyger. *In: William Blake: The Complete Illuminated Books*. Long Beach: Lexicos Publishing, 2011.

BORBA, M. S. **A poética de Valêncio Xavier**: anacronismo e deslocamento. 2009. 227 f. Tese. (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

BRAIT, B. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Bakhtiniana**, São Paulo, n. 8, p. 43–66, 2º sem. 2013.

FONSECA, D. F. E. L. **Homem entre meios**: centralidade das mídias na produção estética de Valêncio Xavier. 2021. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-25082021-115618/pt-br.php>. Acesso em: 20 jun. 2022.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

LOTMAN, I. **Estética e semiótica do cinema**. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

O CORVO. Direção, roteiro e montagem de Valêncio Xavier. Curitiba: Cinemateca do Museu Guido Viaro, Taty Filmes, 1983. 16mm, 12 min.

PINTURAS Rupestres do Paraná. Realização de Valêncio Xavier, Fernanda Morini e Jussara Locatelli. Câmera de Ozualdo Candeias. Curitiba: Cineamericanidad, Realiza Vídeo, 1992. VHS, 24 min.

POUND, E. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.

SÜSSEKIND, F. Não-livros. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tania. **A historiografia literária e as técnicas de escrita**: do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa e Vieira & Lent, 2004.

XAVIER, V. Maciste no Inferno. In: XAVIER, Valêncio. **O Mez da Grippe e Outros Livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 81-135.

XAVIER, V. **O Mez da Grippe e Outros Livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

XAVIER, V. O Minotauro. In: **O Mez da Grippe e Outros Livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 137-179.

XAVIER, V. **Rrememorações da menina de rua morta nua**. São Paulo: Companhia das Letras

Data de submissão: 10/03/2022

Data de aprovação: 25/04/2022