UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

DANIEL FELIPE ESPINOLA LIMA FONSECA

Homem entre meios: centralidade das mídias na produção estética de Valêncio Xavier

São Paulo
2021

DANIEL FELIPE ESPINOLA LIMA FONSECA

Homem entre meios: centralidade das mídias na produção estética de Valêncio Xavier

Versão Original

Tese apresentada à Escola de Artes e Comunicação
da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutor em Meios e Processos
Audiovisuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Irene de Araújo Machado.

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Fonseca, Daniel Felipe Espinola Lima
Homem entre meios: centralidade das mídias na produção
estética de Valêncio Xavier / Daniel Felipe Espinola Lima
Fonseca ; orientadora, Irene de Araújo Machado. -- São
Paulo, 2021.

191 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e
Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Valêncio Xavier 2. Cinema 3. Vídeo 4. Literatura 5.
Estética e semiótica das mídias I. Machado, Irene de Araújo
II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Nome: FONSECA, Daniel Felipe Espinola Lima

Título: Homem entre meios: centralidade das mídias na produção estética de Valêncio Xavier

Tese apresentada à Escola de Artes e Comunicação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

DEDICATÓRIA

Dedico este estudo à memória-presença de Oliva Espinola Lima – maravilhosa educadora e pianista de filmes mudos na fria Curitiba do século XX – em minha trajetória particular, bem como à memória-presença de Valêncio Xavier.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Doutora Irene de Araújo Machado, por ter acreditado no trabalho.

À minha mãe, Ana Margaret Lima, sempre me apoiando.

Aos Professores Doutores Almir Almas e Beth Brait, pelas leituras precisas e preciosas no exame de qualificação.

À Cinemateca de Curitiba, na pessoa do responsável por seu acervo, Marcos Stankiewicz Saboia.

À Amanda Santos Borges, pela assessoria na normatização.

Aos integrantes do Grupo de Pesquisa CNPQ Semiótica da Comunicação.

A todos os meus interlocutores ao longo da jornada – sejam eles amigos próximos, conhecidos ou desconhecidos. Pessoas que contribuíram para este estudo por meio de uma conversa, uma leitura, uma palavra de incentivo, um arquivo de Word ou PDF cedido. Ou, ainda, que debateram comigo – seja formalmente durante algum evento acadêmico, seja numa breve troca de ideias num intervalo de disciplinas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço à agência de fomento pela contribuição ao estudo.

RESUMO

FONSECA, Daniel Felipe 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.

Mais que produzir uma obra em mídias variadas – o que, por si só, já seria um feito digno de nota –, o paulistano Valêncio Xavier Niculitcheff (1933-2008) realizou vídeos, filmes e livros que tomam a existência humana entre os meios de comunicação como um dos problemas de investigação que sedimentam os caminhos da construção de sua poética. Se sua obra em papel é ainda aquela que mereceu a atenção da crítica especializada, seja ela acadêmica ou de imprensa, a visão para seu sistema de pensamento produzido em forma artística é capaz de agregar camadas à discussão de suas obras e contribuir com elementos fundamentais para o exame de discussões que delas emergem. Tomando como hipótese de trabalho a centralidade – ora formal, ora temática – das mídias comunicacionais e do arquivo de textos culturais na produção estética valenciana, são apresentadas três frentes de entendimento e problematização, as quais delineiam o roteiro de exames da produção do artista. Na primeira, “O vídeo como meio de síntese na cultura da edição”, investiga-se o trabalho do artista em torno de episódios históricos colocados em relação às múltiplas tecnologias de registro da memória humana. Observa-se como se situa a preocupação do criador com o tópico da historicidade. Na segunda, “Existir entre meios: indivíduo e tempo, vivência e memória”, examina-se a questão do indivíduo em posição de diálogo com os textos e estímulos sensoriais que o cercam, e em como isso também implica uma investigação sobre temporalidade – da sincronia histórica iniciada no capítulo anterior, direciona-se aos tempos da vivência em movimento e das lembranças. Na terceira, “Vulgar invulgar: tensionamentos entre níveis de cultura”, são estudadas obras que tomam o jornalismo e a literatura policiais, o cinema e a televisão ou como entrada temática, ou como pano de fundo fabulatório e formal gerador de conflito discursivo na composição de narrativas criminais. Além disso, realiza-se um contraponto entre tendências presentes nos universos fabulatórios valencianos, revelador em seus trabalhos de uma dimensão estética de discussão que parte da tensão entre repertórios inequivalentes promovida pela experiência midiática. Para tais empreendimentos, propõe-se metodologicamente a realização de análises cruzadas de trechos e obras na íntegra componentes de sua produção multimídia, integrantes de um *corpus* composto por cinco livros, dois curtas-metragens e quatro vídeos. Além da identificação e do estudo do pensamento valenciano em forma estética e de seus desdobramentos, objetiva-se contribuir para a fortuna crítica do objeto, inserindo-o num contexto analítico transdisciplinar.

Palavras-chave: Valêncio Xavier. Cinema. Vídeo. Literatura. Semiótica e estética das mídias.

ABSTRACT

FONSECA, Daniel Felipe E. L. **Man among media**: the centrality of media in Valêncio Xavier's aesthetic production. 2021. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

More than producing a work in various media – which, in itself, would be a noteworthy feat –, São Paulo native Valêncio Xavier Niculitcheff (1933-2008) produced videos and films and wrote books that have as one of his main problematics the human existence among media – a problematic that also paved the way for the construction of his poetics. If his literary work still the sphere that attracts attention of the specialized critic (be it academic or critical press), the vision of his artistic thought system can contribute with fundamental elements for the analyses of the discussions that emerge from his work. Considering the centrality – sometimes formal, sometimes thematic – of communicational media and of the archive of cultural texts in Valencian aesthetic production as the hypothesis of this study, three dimensions of understanding and problematization are presented to analyse Xavier's production. In the first one, "Video as a mean of synthesis in the culture of editing", the artist's work around historical episodes related to multiple technologies of recording human memory is investigated and how his concern regarding collective memory is situated. In the second one, "Existing among means: individual and time, experience and memory", the issue of the individual in a position of dialogue with texts and sensory stimuli that surround him and also how this matter implies an investigation about temporality – from historical synchrony to times of moving experience and memory – is analysed. In the third one, "Vulgar unusual: tension between levels of culture", works that explore police journalism and literature, cinema and television are studied either as a thematic entry or as a fabulous and formal background that generates discursive conflict in the composition criminal narratives. In addition, there is a counterpoint between trends present in the Valencian fabulatory universes. It is believed that by promoting tension between disparate cultural levels the artist faces the topic of coexistence between unequal repertoires promoted by the media experience. For such undertakings, it is proposed methodologically to carry out cross analyzes of excerpts and works in full components of its multimedia production, which are part of a corpus composed of five books, two short films and four videos. Moreover the identification and study of Valencian thought in aesthetic form and its consequences, this study aims to contribute to the critical fortune of the object, inserting it in a transdisciplinary analytical context.

Keywords: Valêncio Xavier. Cinema. Video. Literature. Semiotics and media aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Pinturas rupestres do Paraná (6'12" e 4'12")</i>	24
Figura 2 – <i>Pinturas rupestres do Paraná (0'12")</i>	25
Figura 3 – <i>Pinturas rupestres do Paraná (2'02")</i>	26
Figura 4 – <i>Pinturas rupestres do Paraná (14'54" e 8'15")</i>	27
Figura 5 – <i>Pinturas rupestres do Paraná (12'23" e 12'55")</i>	28
Figura 6 – <i>Pinturas rupestres do Paraná (02'24")</i>	29
Figura 7 – <i>Pinturas rupestres do Paraná (03'39" a 4'29")</i>	30
Figura 8 – <i>Pinturas rupestres do Paraná (9'11, 9'23, 7'05 e 7'10)</i>	32
Figura 9 – <i>Pinturas rupestres do Paraná (12'48" e 12'56")</i>	33
Figura 10 – <i>Pinturas rupestres do Paraná (18'15")</i>	35
Figura 11 – <i>Pinturas rupestres do Paraná (18'18" e 19'48")</i>	36
Figura 12 – <i>O pão negro (0'22")</i>	42
Figura 13 – <i>O pão negro (5'25")</i>	45
Figura 14 – <i>O pão negro (5'54")</i>	46
Figura 15 – <i>O pão negro (6'00" a 6'21")</i>	48
Figura 16 – <i>O pão negro (6'49")</i>	50
Figura 17 – <i>O pão negro (7'02" a 7'15")</i>	51
Figura 18 – <i>O pão negro (7'18")</i>	53
Figura 19 – <i>O pão negro (7'45", 26'30" e 26'50")</i>	54
Figura 20 – <i>O pão negro (11'20")</i>	55
Figura 21 – <i>O pão negro (11'41")</i>	56
Figura 22 – <i>O pão negro (11'45")</i>	57
Figura 23 – <i>O pão negro (21' e 21'55")</i>	59
Figura 24 – <i>O pão negro (33'38")</i>	60
Figura 25 – <i>Os 11 de Curitiba: todos nós (11'26, 12'17", 15'15 e 20'51")</i>	64
Figura 26 – <i>Os 11 de Curitiba: todos nós (14'52 e 34'21)</i>	65
Figura 27 – <i>Os 11 de Curitiba: todos nós (26'30")</i>	66
Figura 28 – <i>Os 11 de Curitiba: todos nós (47'31")</i>	67
Figura 29 – <i>Página gráfica de Maciste no Inferno</i>	72
Figura 30 – <i>Páginas gráficas de Maciste no Inferno</i>	77
Figura 31 – <i>Páginas gráficas de Maciste no Inferno</i>	78
Figura 32 – <i>Páginas gráficas de Maciste no Inferno</i>	82
Figura 33 – <i>Página gráfica de Maciste no Inferno</i>	83
Figura 34 – <i>O corvo (0'44")</i>	89
Figura 35 – <i>O corvo (0'10 a 30")</i>	90
Figura 36 – <i>O corvo (4'44")</i>	93
Figura 37 – <i>O corvo (2'19" a 11'04")</i>	95
Figura 38 – <i>Página gráfica de O mez da gripe</i>	106
Figura 39 – <i>Página gráfica de O mez da gripe</i>	108
Figura 40 – <i>Página gráfica de O mez da gripe</i>	110
Figura 41 – <i>Página gráfica de O mez da gripe</i>	111

Figura 42 – Página gráfica de <i>O mez da gripe</i>	113
Figura 43 – Página gráfica de <i>O mez da gripe</i>	116
Figura 44 – Páginas de <i>Minha mãe morrendo</i>	119
Figura 45 – Ilustração de <i>Os estranguladores da Fé em Deus</i>	133
Figura 46 – Ilustrações de <i>Os estranguladores da Fé em Deus</i>	133
Figura 47 – Ilustrações de <i>A mala sinistra</i>	138
Figura 48 – Ilustrações de <i>A mala sinistra</i>	140
Figura 49 – Página gráfica e fotografias do conto “Um mistério no trem-fantasma”	144
Figura 50 – Página gráfica de <i>Remembranças da menina de rua morta nua</i>	147
Figura 51 – Página gráfica de <i>Remembranças da menina de rua morta nua</i>	151
Figura 52 – Página gráfica de <i>Remembranças da menina de rua morta nua</i>	151
Figura 53 – <i>Caro Signore Fellini</i> (0’47’’, 1’30’’ e 2’)..	161
Figura 54 – <i>Caro Signore Fellini</i> (2’13 e 3’05’’).....	162
Figura 55 – <i>Caro Signore Fellini</i> (3’18, 3’24, 3’34 e 3’40).....	163
Figura 56 – <i>Caro Signore Fellini</i> (4’55’’ e 5’32’’).....	165
Figura 57 – <i>Caro Signore Fellini</i> (5’53, 6’50’’, 7’18’’ e 7’28’’).....	167
Figura 58 – <i>Caro Signore Fellini</i> (8’52’’ e 9’24’’).....	168
Figura 59 – <i>Caro Signore Fellini</i> (11’ e 11’04’’).....	169
Figura 60 – <i>Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo</i> (13’43’’).....	172
Figura 61 – <i>Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo</i> (16’35’’ e 16’25’’).....	173
Figura 62 – <i>Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo</i> (7’07’’, 9’42’’, 10’04’’, 10’07’’ e 10’23’’).....	174
Figura 63 – <i>Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo</i> (19’30’’ e 19’36)	175
Figura 64 – <i>Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo</i> (20’38’’ a 24’58’’).....	177
Figura 65 – <i>Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo</i> (25’37’’ e 32’31’’).....	179

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O VÍDEO COMO MEIO DE SÍNTESE NA CULTURA DA EDIÇÃO	16
2.1 <i>PINTURAS RUPESTRES DO PARANÁ: A PRÉ-HISTÓRIA DO CINEMA E O VÍDEO COMO SÍNTESE TRADUTORA DAS CAMADAS DE MEMÓRIA</i>	<i>23</i>
2.2 <i>O PÃO NEGRO: DOCUMENTO E MELODRAMA POÉTICO NA CONSTRUÇÃO DA HISTORICIDADE EM PERSPECTIVA VIDEOGRÁFICA</i>	<i>40</i>
2.3 <i>OS 11 DE CURITIBA: TODOS NÓS E AS VOZES DA MEMÓRIA COLETIVA</i>	<i>61</i>
3 EXISTIR ENTRE MEIOS: INDIVÍDUO E TEMPO, VIVÊNCIA E MEMÓRIA	69
3.1 <i>MACISTE NO INFERNO E A FRUIÇÃO DO CONTÍNUO DA EXISTÊNCIA.....</i>	<i>70</i>
3.2 <i>NEVERMORE NOVAMENTE, MAS AGORA NEVER MÔR: O CORVO</i>	<i>85</i>
3.3 <i>O MEZ DA GRIPPE: VIVÊNCIA E MORBIDEZ ANTE O TEMPO</i>	<i>101</i>
3.4 <i>MINHA MÃE MORRENDO: “EU”, ARQUIVO E LEMBRANÇAS</i>	<i>117</i>
4 VULGAR INVULGAR: TENSIONAMENTOS ENTRE NÍVEIS DE CULTURA....	125
4.1 VERDADES, ENIGMAS E MISTÉRIOS: JORNALISMO E LITERATURA POLICIAIS	128
4.1.1 Discursos sobre jornalismo impresso e cinema no contexto do imaginário policialesco: dois contos de <i>Crimes à moda antiga</i> e “Um mistério no trem-fantasma”	131
4.1.2 <i>Rremembranças da menina de rua morta nua</i> contra o gozo do espetáculo televisual e impresso	145
4.2 DE FELLINI À PAIXÃO DE CRISTO: TRÂNSITO ENTRE NÍVEIS DE CULTURA NA CONSTRUÇÃO AUDIOVISUAL DA MEMÓRIA LOCAL.....	153
4.2.1 <i>Caro Signore</i> como diálogo do local com o universal.....	156
4.2.2 Uma Paixão de Cristo dessacralizada em vídeo.....	170
5 CONCLUSÃO.....	181
REFERÊNCIAS	185

1 INTRODUÇÃO

A pluralidade do percurso artístico e profissional de Valêncio Xavier Niculitcheff (1933-2008) é indicativa de uma grande possibilidade de entradas para um estudo sistemático de suas obras. Relembra-la é demonstrativo de sua complexidade, construída no trânsito entre atividades múltiplas. Xavier foi escritor, diretor de vídeo e de cinema; trabalhou e colaborou com publicações jornalísticas impressas e emissoras de televisão; idealizou a Cinemateca do Museu Guido Viaro (posteriormente rebatizada como Cinemateca de Curitiba¹), onde realizou pesquisas, desenvolveu materiais audiovisuais e contribuiu para a formação de realizadores; produziu desenhos e fotografias, muitos dos quais reproduzidos em suas narrativas. Seu percurso biográfico tem ainda uma temporada europeia que lhe custou a interrupção de um curso de Artes – período que, sem dúvidas, alimentou profundamente sua criação. Em Paris, frequentou a Cinemateca Francesa e veio a conhecer, como espectador, a *nouvelle vague* em seu esplendor.

De volta ao Brasil, acumulou incursões pelas produções do programa do apresentador Silvio Santos e pela Rede Globo², em São Paulo, e por emissoras do estado do Paraná, onde veio a se radicar, atuando em funções que vão do roteiro de telenovelas ao vivo³ até a produção de documentários televisivos⁴, além do jornalismo cultural impresso e do roteiro para histórias em quadrinhos⁵. Seu percurso é revelador de uma espécie de “alfabetização multimídia” – uma relação que ultrapassa um nível elementar de receptor-fruidor em seu contato com as transformações tecnológicas que emergiram ao longo do século XX – que acarretou na aquisição de elementos artístico-criativos. Produzindo em meios variados, Xavier teve a oportunidade de conhecer as particularidades de códigos distintos e de observar a diversidade de possibilidades de traduzir e comunicar o que é sentido, por meio da atividade de transitar entre eles.

¹ Fundada em 1975.

² Em entrevista concedida ao escritor Joca Reiners Terron, VX conta que, após a passagem pela produção de Silvio Santos, viria a conhecer o jornalismo policial por meio do programa *Processo 68*, “que misturava ficção e documentário rememorando crimes insolúveis” (XAVIER, 1999, p. 50).

³ A esse respeito, Xavier deu um depoimento completo ao jornalista José Wille (MEMÓRIA..., 1997).

⁴ No mesmo período em que um cineasta como Eduardo Coutinho (1933-2014) exercitava seu talento na televisão comercial por meio do *Globo Repórter*, Xavier produziu episódios como *O monge da Lapa* (1980) e *Lamento por um cacique [Ángelo Kretã]* (1980) na mesma atração.

⁵ Em 1972, Xavier assinou o roteiro da HQ *Josnath*, que remetia ao cinema mudo e era desenhada pelo artista plástico Rones Dumke (1949). Publicada no extinto *Diário do Paraná*, era inspirada em imagens cinematográficas publicadas n’ *A scena muda*, que tratava do *star system*. Além dessa experiência, o artista conta em entrevista ao jornalista Pedro Bial (ESPAÇO..., 2001) ter roteirizado quadrinhos eróticos.

Valêncio Xavier foi um artista que operou intervenções nas linguagens dos meios de comunicação de sua época. Desde suas produções iniciais, tratou de inventar procedimentos estéticos para a construção de obras que transitassem livremente pelos códigos e pelas linguagens, ou melhor, pelos textos de uma cultura edificada por meios visuais e audiovisuais da imprensa gráfica e eletrônica. Sua obra nasceu sob o signo da transgressão operada na exploração de arranjos e combinações inusitadas. Se, por um lado, os elementos convocados para a criação se ajustavam às descobertas e invenções da época, por outro seu ato criador operava intervenções e deslocamentos dos diferentes elementos composicionais de seu repertório criativo. Sua obra artística é povoada de objetos estéticos que desafiam a percepção daquilo que é usual e cotidiano, de modo a provocar diferentes estranhamentos – no sentido em que o formalista russo Viktor Chklóvski (1976, p. 39-56) confere à percepção provocada pela criação de objetos estéticos singulares que promovem relações nada familiares e afeitas ao mero reconhecimento. Xavier foi um inventor: alguém que, numa acepção poundiana (POUND, 2013, p. 42), descobre novos processos em sua capacidade criadora, legando uma contribuição. São essas percepções de singularidades que se formulam aqui como objeto estético de investigação nesta tese.

Até o momento em que este estudo é redigido, sua obra impressa conta com significativa fortuna crítica, enquanto suas realizações audiovisuais, portadoras de inegáveis pontos conectivos com os materiais impressos, aguardam por revisões críticas sistemáticas do campo filmico⁶. Sua relação com a chamada sétima arte é reconhecida sobretudo por sua persona de gestor-pesquisador da cultura audiovisual que, em seus desbravamentos tardios, contribuiu para inserir a cidade de Curitiba num roteiro de cinefilia. Trata-se de uma experiência com o arquivo do passado que, sem dúvida, lhe serviu como alimento gerador de poética, tanto como literato quanto como realizador. Certa associação original – que aparece de modo exemplar no obituário do artista publicado pelo jornal *Gazeta do Povo*, veículo onde ele mesmo trabalhou, segundo o qual Xavier seria um “autor de livros que pediam para ser assimilados como filmes” (NETTO, 2008) – que relaciona sua literatura a uma vontade de produzir cinema (ou de produzir *mais* filmes, visto que efetivamente atuou nessa arte, inclusive em outras funções além da direção) é bastante significativa, na medida em que

⁶ Nesse direcionamento, cabe reconhecer as presenças inaugurais, muito significativas, de análises audiovisuais na tese de Maria Salete Borba (2009; sobre *Pinturas rupestres do Paraná*) e na dissertação de Rodrigo Gomes de Araujo (2012; centralizada em *Caro Signore Fellini*). Contemporânea à redação do presente estudo, há a tese de Regina C. da Cruz (2019), que investe em entrevistas em profundidade com pares contemporâneos a Xavier e analisa três obras do realizador (*Caro Signore Fellini*, *O pão negro* e *Os 11 de Curitiba*) à luz da Teoria dos Cineastas.

levanta perguntas que pedem para ser investigadas. Isto é, pensar em uma obra como a de Xavier implica ter também como focos suas produções para a imprensa escrita e a televisão, para seus filmes e vídeos, para sua literatura. Uma vez que é muito significativa a quantidade das produções de Valêncio que operam em procedimentos tradutores de um meio noutra, de uma linguagem noutra, um estudo que por ventura vislumbresse apenas entender aspectos literários ou cinematográficos neste ou naquele livro ou filme acabaria perdendo algo de elementar.

O exame em trânsito, como método inter e transdisciplinar, se apresenta como um norte possível para o estudo de uma obra de várias camadas, cuja complexidade está em se espalhar por meios e sistemas de signos variados. Portanto, tem-se como proposta o estudo da obra valenciana sob o viés de seu sistema do pensamento artístico, isto é, considerando-a com base em um ponto de vista que, ao mesmo tempo em que observa de cima o grande painel executado em sua lavra, adentra nos mecanismos internos das trocas entre os sistemas de signos em seus procedimentos de tradução. Criativamente, Xavier trabalha explorando sua capacidade de intervir nos códigos estéticos e de realizar uma de suas operações fundamentais: a tradução intersemiótica, isto é, aquela operada entre sistemas de signos distintos. A relação entre cinema e literatura aponta um caminho possível, que se abre inclusive a um viés mais amplo: o das artes em convívio e em processos de troca. Tais constatações sedimentam a necessidade de um viés investigativo que transcenda o território literário e considere o trânsito como elemento fundamental de seu sistema criativo.

No âmbito do conteúdo, Xavier elege algumas temáticas recorrentes que, eventualmente, acabam por se fundir neste ou naquele trabalho. São elas: vida e morte em perspectiva fantasmagórica; fruição de uma urbanidade emergente; fabulações em torno do imaginário cristão e de episódios históricos; dimensão memorialística do indivíduo; submundos da humanidade, povoados por crimes insolúveis e perversões sexuais; e as narrativas midiáticas construídas em torno desses temas. Nesse rol imaginístico, suas narrativas e ensaios poéticos se apresentam notoriamente como problemas configurados *entre* mídias.

A hipótese do trabalho é a de que Xavier imprime em sua produção artística, seja realizando um vídeo, um filme ou um material literário, posição de centralidade ao arquivo cultural das mídias – ora no âmbito da forma, ora no do conteúdo, ora em ambos os vieses. Esse arquivo, em momentos diversos, se confunde com a própria emergência dos chamados meios de comunicação ao longo do século XX. A partir dessa hipótese, três frentes de

entendimento e problematização se apresentam, delineando o roteiro de exames da produção do artista.

Na primeira, “O vídeo como meio de síntese na cultura da edição”, analisam-se três vídeos dirigidos pelo artista nos anos 1990. Neles, a memória da coletividade humana é tematizada, desde a pré-história até episódios específicos ocorridos no estado do Paraná. Tratado como objeto de escrutínio, o grande tema da História é situado em relação às suas tecnologias de registro. Observa-se como o artista trabalha o vídeo ontologicamente como um meio de síntese, promotor de diálogos nas edições e reedições historiográficas, que aproxima e dilata temporalidades na investigação e na tradução do passado.

Na seguinte, “Existir entre meios: indivíduo e tempo, vivência e memória”, agrega-se num primeiro momento obras que partem da confluência temática da morte e do sexo em materiais produzidos nos anos 1980; num segundo momento, do “eu” em relação ao mesmo universo temático, em criações do final dos anos 1990 e meados de 2000. Pela forma como os personagens se relacionam com o espaço pelo qual transitam e fruem estímulos sensoriais, bem como pelo modo como a memória é rediviva na materialidade técnica dos textos ante a subjetividade das lembranças, a existência entre meios é enfrentada como problema pelo artista. Ela é abordada no capítulo com base no ponto de vista do indivíduo: trabalha-se em cima dos personagens a partir, inicialmente, de seus “movimentos de vivência” – mutabilidade sensivelmente fruída e registrada por transeuntes em posição de diálogo com os textos e estímulos que os cercam, ou, em outras palavras, da relação do humano entre humanos e o tempo. Dessa forma, estuda-se o modo como o contínuo de seus movimentos pelo espaço se apresenta em confronto com uma grande temporalidade. Depois, é dado enfoque à vivência em perspectiva rememorada, na primeira pessoa do próprio artista. Do ponto de vista temático, as relações entre indivíduos e tempo, vivência e memória evidenciam nesta discussão a constância da morbidez, ou a oposição entre vida e morte – entre meios, diga-se.

Na terceira, “Vulgar invulgar: tensionamentos entre níveis de cultura”, são reunidas produções literárias e audiovisuais de três décadas – de 1979 até 2006 – que abordam o jornalismo policial, o cinema e a televisão ou como entrada temática ou como pano de fundo fabulatório e formal gerador de conflito discursivo na composição de narrativas criminais. Nessas análises, colocam-se em xeque tendências presentes nos universos fabulatórios valencianos: se o literário se alimenta dos submundos criminais e sexuais, inserindo-os num contexto de engenhosidade que foge de padrões formais confortavelmente estabelecidos –

como o da presença da causalidade na narrativa policalesca padrão –, o audiovisual de Xavier é predominantemente alçado a certo estatuto de arte que se relaciona a uma formação fundada geracionalmente em torno da cinefilia dos anos 1950-1960. Tal assertiva, contudo, não impede sua audiovisualidade de possuir elementos dissonantes, como a presença da prostituição no curta-metragem de 1979 e a dimensão humorística na *Paixão de Cristo* de 1997 – ambos objetos de exame no capítulo. A partir dessas colocações, investiga-se a consideração valenciana da convivência em tensão da inequivalência de repertórios na sociedade da comunicação de massa do século XX. Em outras palavras, trata-se de uma leitura valenciana que, ao mesmo tempo em que considera irrefreável a vulgarização dos textos em contexto midiático, trata a arte como possibilidade tensionadora de tal barateamento, na medida em que se alimenta dele, pensando-o e tematizando-o.

O *corpus* do estudo é composto pelos seguintes materiais: os livros publicados a partir de 1998 e que incluem, além de inéditos, reedições de textos de décadas anteriores e materiais outrora veiculados apenas na imprensa: *O mez da gripe e outros livros* (1998), *Meu 7º dia: uma novella-rébus* (1999), *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001), *Crimes à moda antiga* (2004) e *Rrememбранças da menina de rua morta nua* (2006); os vídeos *Pinturas rupestres do Paraná* (1992), *O pão negro: um episódio da Colônia Cecília* (1994), *Os 11 de Curitiba: todos nós* (1995) e *Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo* (1997); e os curtas em película *Caro Signore Fellini* (1979) e *O corvo* (1983). Conta-se com o suporte eventual de materiais do autor produzidos para a imprensa. O privilégio do estudo da produção literária em suas versões livrescas se deu pelo aspecto “definitivo” das edições lançadas nos últimos anos de vida do artista. No caso dos meios audiovisuais, foram escolhidas suas produções declaradamente artísticas na posição de realizador – assertiva que não acarreta em desconsiderar a existência de uma poética do tensionamento midiático naquilo que Xavier produziu como colaborador ou funcionário efetivo para televisões, jornais, revistas; ou mesmo como roteirista, pesquisador e produtor para obras audiovisuais comandadas por outros criadores. Para além da investigação da centralidade das mídias na produção estética valenciana e de seus desdobramentos, o objetivo desta tese é também contribuir com a fortuna crítica do objeto por meio de sua inserção num contexto analítico que não se restrinja ao protagonismo de sua produção literária, mas que tome a multimidialidade como condição essencial de sua atividade nas artes e de seu pensamento sobre elas.

2 O VÍDEO COMO MEIO DE SÍNTESE NA CULTURA DA EDIÇÃO

Para o início do exame da produção valenciana em perspectiva multimídia, este estudo analisa três materiais realizados em fita magnética: *Pinturas rupestres do Paraná* (1992), *O pão negro: um episódio da Colônia Cecília* (1994) e *Os 11 de Curitiba: todos nós* (1995). Em comum, esses trabalhos guardam uma relação fundamental com a historicidade, tornada neles objeto de investigação em seu encontro com as tecnologias de registro.

Em Valêncio Xavier, cultura audiovisual e cultura impressa estabelecem costumeiramente relações de troca: seja examinando episódios históricos, seja investigando memórias de pontos de vista individuais, a arte valenciana publicada em papel também utiliza a percepção das temporalidades como problema gerador de forma poética. Como particularidade, essas três produções audiovisuais – principalmente se for considerada a proximidade cronológica com que foram realizadas – se conectam com o objeto de seu escrutínio por meio de uma relação ontológica, essencial, do meio em que foram produzidas: nas videografias que investigam historicidades, Xavier pontua um posicionamento do vídeo como meio de síntese no contexto de uma cultura da edição. Por meio da investigação dessas obras, que operam mediante recursos metalinguísticos (quando o discurso enfatiza o código), diálogos entre vozes da historicidade e procedimentos de tradução entre meios, é possível iniciar a observação da centralidade das mídias em seu sistema artístico, o que por si só acarreta na não hierarquização de uma ou outra arte, mas aponta para uma dinâmica de trocas operadas entre mídias.

Pinturas tem caráter ensaístico e apresenta como temática a descoberta de registros rupestres no estado do Paraná, em contraste com o descaso público no que concerne à preservação destes. Tomando esse conflito estético, político e ecológico como norte, executa-se uma arqueologia de mídias que tensiona passado e presente. *O pão negro*, por sua vez, mescla e tensiona encenação com registros documentais, evidenciando uma dimensão poética em seu retrato da experiência anarquista da Colônia Cecília, no estado do Paraná. Já *Os 11 de Curitiba* se funda em cima de vozes de personagens, cujos depoimentos reconstroem sensivelmente um passado recente de luta contra o conservadorismo do regime militar; há nesta obra uma consciência da produção de documento original que lega historicidade, ainda que em certo momento se faça, tal qual nos outros vídeos, uso de arquivo de mídias. Cada qual com suas especificidades, os materiais que abrem o roteiro de exames são significativos para a fundamentação de uma dimensão histórica que permeia os constructos valencianos.

Inicialmente, este estudo se mobilizou em torno da ideia de uma produção multimeios – conceito que, com o passar do tempo, mostrou-se limitador se colocado à luz da riqueza do objeto, na medida em que não deu conta de demonstrar apropriadamente o processo tradutor operado no trânsito executado por Xavier. Em outras palavras, caso se falasse apenas em “muitos meios”, eles não necessariamente conversariam. Isto é, a noção de uma obra multimeios se fez presente enquanto se compreendia a produção do artista apenas pela sua variedade de mídias, com cada uma operando estritamente no âmbito de seu contexto semiótico.

A noção de multimídia, por sua vez, emerge da compreensão de um espaço semiótico de integração, no qual uma mídia interfere na outra e opera conexões capazes de resultar em constructos radicalmente distintos. A noção de multimídia, ainda, situa o artista diacronicamente, menos para apenas atestar seu pertencimento a um corpo de artistas que tomaram os *media* (conforme se lia nos livros de teoria da comunicação em meados do século XX traduzidos do inglês) como investigação criadora que para evidenciar o olhar valenciano para as linguagens por meio de seus processos de troca e de transformação em sua possibilidade integradora; os meios em suas operações de interligações e hibridismos. Desse modo, iniciar os exames a partir de um mergulho nessas videografias geradas na década de 1990 abre o caminho para a percepção da centralidade dos meios em uma obra que se espalha entre mídias, tensionando liminaridades entre sistemas de signos. É necessário, assim, situar o objeto diacronicamente: não para que se aloque a arte valenciana em delimitações cronológicas, mas para que se observe o quanto sua poética se alimentou de certo *espírito* de um tempo, revivendo sincronicamente os precursores cuja afinidade em nível ideológico se fazem presentes em seu texto artístico, de modo mais ou menos evidente.

No ambiente local, a figura de Valêncio como gestor da cultura audiovisual ajudou em alto grau a formar a geração de cineastas que fizeram o curta-metragem paranaense dos anos 1980 digno de nota. Antes dele, o cinema feito no Paraná foi marcado por intermitências: das primeiras imagens feitas no estado pelo pioneiro Annibal Requião (1875-1929) na década inicial do século XX, e dos documentários de João Baptista Groff (1897-1970) a partir dos anos 1920, foi só em 1968 que a localidade teve uma experiência ficcional em longa-metragem com o lançamento de *Lance maior*, dirigido por Sylvio Back (1937)⁷ – realizador que teve a edição impressa do roteiro de outra de suas obras, *Aleluia, Gretchen* (1976), graças à persona valenciana de gestor da cultura (BACK, 2006, p. 7).

⁷ Back e Xavier publicaram, com outros autores, contos na coletânea *7 de amor e violência*, em 1964.

Indubitavelmente, o gestor Valêncio tem parcela de responsabilidade no desenvolvimento de uma produção audiovisual experimental de qualidade no Paraná quando um crítico como Ismail Xavier destaca, abordando desdobramentos do cinema brasileiro moderno, a “emergência da nova produção no Sul do país [...], a presença de um cinema jovem concentrado no curta-metragem” (XAVIER, 2006, p. 49). O curta-metragem, no contexto dos anos 1980, foi também o formato mais condizente com própria demanda artística do Valêncio criador, por causa das possibilidades de experimentação que não se limitavam aos modelos mais favoráveis à circulação no mercado. Já no âmbito da literatura, sua produção não esteve sozinha, ainda que formalmente nenhuma experiência de tentativa de experimentalismo se assemelhe à sua.

No ambiente literário no qual Xavier desenvolveu sua produção, a cidade de Curitiba já tinha posição bem pavimentada no imaginário nacional por meio dos contos de um autor precursor como Dalton Trevisan (1925) – cujo trabalho começou a vir à tona nas edições da *Revista Joaquim*, por ele editada entre 1946 e 1948 –, que retrata em sua ficção uma teia de personagens marginalizados e hipersexualizados em uma capital provinciana homônima à localidade geográfica de seu escritor; autor de textos cuja tônica da relação entre personagens, narradores e o espaço é um sentimento de nostalgia ante uma cidade que “foi, não é mais” (TREVISAN, 2000, p. 90). As dimensões de temporalidade e de identidade de um povo, presentes nessa frase tão concisa de Trevisan, também estão presentes em Xavier.

De um ponto de vista estritamente de contemporaneidade – não necessariamente por uma afinidade ou afiliação afetiva geracional, ainda que uma afinidade se faça presente eventualmente –, autores paranaenses como Paulo Leminski (1944-1989), Manoel Carlos Karam (1947-2007) e Wilson Bueno (1949-2010), assim como Xavier, produziram igualmente criações atreladas a uma busca formal que fugisse do facilmente estabelecido⁸. Na orelha da primeira edição do livro póstumo do poeta Leminski, *O ex-estranho* (1996), por exemplo, o autor do monumental *Catatau* (1975) é também descrito como um *artista multimídia*. Poderia-se advogar que a experiência midiática, em Leminski, lhe rendeu algo da coloquialidade que perpassa muitos de seus poemas e canções. Não à toa, tanto ele quanto Xavier buscaram, em algum grau e em algum momento, interlocuções fora dos limites estaduais em nomes associados à ideia da palavra como signo que não se restringe à escrita linear – os poetas concretos Haroldo (1929-2003) e Augusto de Campos (1931) e Décio

⁸ É também digno de nota o fato de que os criadores citados possuíram, assim como Valêncio, fecunda trajetória profissional em veículos e/ou agências de comunicação, fazendo da atividade de também estar entre meios uma forma de sustento.

Pignatari (1927-2012), no caso de Leminski; e, dentre estes, especificamente Pignatari, no caso de Xavier. Trata-se, pois, de uma busca similar por precursores, ainda que contemporâneos, cujas inquietações circundem problemáticas parecidas. Ou, em outras palavras, faz-se presente uma mesma matriz oswaldiana – cujos romances de natureza episódica, como *Serafim Ponte Grande* (1987; primeira edição em 1933), eram compostos por um tecido fragmentário organizado à velocidade de um corte fílmico. Essa presença, em se tratando do cinema valenciano, também ecoa na interlocução continuada com um realizador como o “marginal” Ozualdo Candeias⁹ (1922-2007): uma porta de entrada nacional também deglutidora do *Pau Brasil* oswaldiano no contexto brasileiro do pipocar dos cinemas novos.

Quanto a Karam, para além da busca pelo experimental, junto com um autor como Jamil Snege¹⁰ (1939-2003) há ainda certa barreira de restrição de sua produção dentro dos limites do imaginário local, algo que Xavier ultrapassa cronologicamente em 1998, quando da publicação de *O mez da gripe* por casa editorial de vasto alcance nacional¹¹. Isto é, na construção das poéticas num contexto fora do eixo Rio–São Paulo, a publicação literária em edições de pequenas tiragens e alcance limitado, distante dos canais mais tradicionais ligados ao mercado e ao consumo, foi também uma tônica na produção literária valenciana até sua chegada em sua última década de vida. Trata-se, assim, de autores que igualmente transitaram entre meios diversos, mas é importante mencionar que, como em nenhum outro dos supracitados, há em Xavier como fator distintivo o modo como a existência humana é considerada a partir das camadas da memória registradas na forma de textos culturais multimídia que, a partir daí, são tomadas como linguagem-objeto de sua construção artística.

Na esteira das colocações expostas anteriormente, é importante considerar que o caminho que relaciona literatura e mídia foi, até aqui, o mais fecundo para o estudo da obra valenciana. Entre os trabalhos que se destacam nesse cruzamento está, sobretudo, o de Flora Süssekind, cujo estudo em torno do que conceitua como “Não-livros” (2004) – a recusa ao modelo códice como capacidade exploratória em experiências literárias – aponta a persona literária de Valêncio Xavier como um de seus expoentes. Não como contraposição à

⁹ Realizador, entre outros, de *A margem* (1967), marco do chamado cinema marginal brasileiro, e *Zézero* (1974). Parcerias com Valêncio Xavier são abordadas ao longo do estudo.

¹⁰ Poeta, ficcionista, cronista, memorialista e publicitário. No caso de Snege, há uma inegável consciência por parte do artista no que se refere ao aumento do valor simbólico, ao longo do tempo, de sua obra como objeto de culto em suas edições de baixa tiragem e em sua recusa ao mercado editorial nacional.

¹¹ O “alcance nacional” a que me refiro diz respeito à publicação de *O mez da gripe* e outros livros pela Companhia das Letras; é importante mencionar que, antes dessa visibilidade editorial, a obra de Xavier já circulava no meio literário, recebendo leituras de críticos e pesquisadores influentes como Boris Schnaiderman (1917-2016).

associação essencial entre literatura e mídia, mas como forma de complementaridade que se acredita ser capaz de evidenciar ainda mais a riqueza de Xavier, parte-se neste estudo do exame de um vídeo: *Pinturas rupestres do Paraná*. Nesse trabalho, o caráter ensaístico lega um discurso que relaciona mídia e historicidade. A partir de sua proposta, que dilata temporalidades no registro de um sítio arqueológico no estado do Paraná, nota-se um olhar que privilegia um sentido amplo da experiência midiática, fundado em metalinguagens dos códigos em ambientes e suportes diversos.

Uma construção ensaística brotada do interior da poética contribuirá para delinear o roteiro analítico. Nesse direcionamento, é interessante pensar em como se torna improvável estudar (principalmente, mas não apenas, depois da emergência de vanguardas modernas que surgiram com as transformações decorridas do advento técnico, quando o potencial dos próprios códigos como instrumentos para pensarem a si mesmos ganhou renovada evidência) uma produção artística sem buscar ou identificar nela uma noção estética que lhe seja inerente; uma noção que, em menor ou maior grau, aflore do seio da própria obra. Como observa o crítico filmico Jaques Aumont, “desde o Renascimento, todo artista no Ocidente pode ser considerado um teórico – mesmo que jamais tenha dito algo que faça com que acredite que é”. Assim, para o autor, “fazer música é fornecer uma teoria da música. [...] Pintar é participar da arte pictórica, decidir sua posição nas grandes querelas que a clivaram e fazer com que cada vez mais a arte seja acompanhada de uma teoria da arte” (AUMONT, 2012, p. 9-10). Nesse contexto, o duplo artista-pensador eventualmente contou com o apoio de gêneros textuais verbais, como o ensaio, a crítica, o manifesto, de modo que o verbal funcionasse como um instrumento que colabora na argumentação de artistas não só do verbo, mas também do figurativo, do som, do movimento etc. Ao mesmo tempo em que a figura do crítico-criador ganhava corpo e importância, a própria existência em contexto técnico-midiático passou a deixar rastros na forma de textos culturais variados, tornando a busca pelo estudo de algum tópico em específico – no caso desta pesquisa, um sistema artístico e os vieses da centralidade das mídias nele operados – um convite obrigatório para que seu investigador se aventure numa espécie de arqueologia de mídias.

Seria forçoso incluir Valêncio Xavier no fecundo escopo dos críticos-criadores, mesmo que ele tenha reproduzido algumas de suas ideias linearmente no âmbito do jornal impresso. Não apenas por causa de uma ausência de sistematização escrita de suas ideias –

um material como o especial *100 anos em 100 filmes*¹², veiculado na *Gazeta do Povo* de agosto a dezembro de 1995 em comemoração aos 100 anos do cinema, e que reunia comentários sobre essa arte, é uma notável exceção –, mas também de uma relação até mesmo mais “vital” com a redação de críticas¹³. Talvez sua própria escrita criativa, fortemente alimentada pelo figurativo, coloque em xeque a ideia de que uma possível construção de seu pensamento acerca da comunicação artística viria a ser forjada na forma de encadeamentos lógicos via textos verbais lineares.

Um caminho que contribui para pensar nessa construção de um pensamento estético valenciano diz respeito à ideia de experimento como exercício de combinação de códigos culturais – código compreendido como o “sistema de convenções comunicativas que constituem as regras de uso e organização de vários significantes”, e que possui como “modelo exemplar [...], uma língua” (ECO, 2011, p. 372). Não é de outra maneira que um leitor eventual se deparará com uma obra como *O mez da grippe* ou mesmo *Rrememбранças da menina de rua morta nua*, por exemplo. A combinação de elementos que reorganizados fora de seus contextos de origem e tornados partes constituintes de novos textos já denota certa característica construtora que implica num pensamento sobre os códigos, ou, indo além, sobre os códigos entre outros códigos, no *fabbro* da própria obra. Talvez seja justamente esse elemento, por assim dizer, distintivo dessas produções, isto é, suas características de estranhamento ante a relativa estabilidade dos gêneros, que demonstre um pensamento estético exposto em forma artística – quase como uma teoria em forma de latência, à espera de um exercício argumentativo que torne ainda mais explícito o que já se insinua por meio de seus procedimentos configurativos de organizar e pensar criativamente o mundo à luz da tradução de seus códigos e da recepção de estímulos variados do sensorio.

¹² Sob a apresentação e organização da pesquisadora Maria Salete Borba, que estuda Xavier em nível de pós-graduação desde os primeiros anos da década de 2000, os textos da série *100 anos em 100 filmes* foram publicados em livro pela Editora UFSC no final de 2020.

¹³ A título de analogia, como exemplos de críticos-criadores podem ser citados cineastas como Rogério Sganzerla (1946-2004) e Jairo Ferreira (1945-2003); ou mesmo, no contexto de uma relação de maior formalidade com o pensamento teórico, o poeta e amigo pessoal valenciano Décio Pignatari (1927-2012) – todos esses, pares que lhe foram contemporâneos. Sganzerla e Ferreira produziram críticas veiculadas em jornais impressos: o primeiro realizou uma revisão do chamado cinema moderno, posteriormente produzindo uma filmografia em que pôs à prática seus preceitos escritos, inserindo sua própria criação em seu recorte particular da História do cinema; o segundo conceituou o “cinema de invenção”, isto é, o cinema experimental brasileiro, produzido em condições de precariedade. Pignatari foi um acadêmico brasileiro na área da semiótica e, como poeta, foi um dos fundadores do concretismo, movimento que destacava o poema por suas dimensões não apenas verbais como sonoras e visuais. Conforme escrito na introdução, a relação entre VX e Pignatari denota certa busca da validação precursora em âmbito nacional. Já aposentado, Pignatari veio a lecionar em Curitiba por intermédio de Valêncio.

Com base nos argumentos expostos, cabe notar como *Pinturas rupestres do Paraná*, por meio do acoplamento vertical de camadas que promovem a emergência conceitual, se presta ao papel de um paradigma. Por meio das ideias que propõe, articuladas em forma audiovisual, ele fundamenta uma entrada analítica de suas produções artísticas a partir de sua leitura das camadas midiáticas que legam memória e que, em seu caso, geram poética. Indo além, essa obra, que se propõe pensar os códigos em processo de interação e articular a relação entre textos, transformação e memória, possui a notável capacidade de fazer uma conexão coesa entre as atividades criativas diferenciadas, partindo justamente da cultura audiovisual na realização de um grande exercício de síntese das linguagens e da memória produzida em formas textuais.

A obra formula conceitos baseada nos signos audiovisuais. Em sua materialidade, eles produzem visualmente pontos de vista acerca dos objetos da cena rupestre, que remontam às temporalidades e ancestralidades da cultura. Nesse sentido, o vídeo opera a construção de uma memória cultural nem sempre conhecida pelos próprios habitantes das cercanias. A função metalinguística – quando “o discurso focaliza o código” (JAKOBSON, 1974, p. 127) – na fita abre veredas para que se reflita como, na leitura de Xavier, pensar o mundo implica identificar os mecanismos mobilizados no uso de codificações, as quais permitem a edificação de uma historicidade que não é facilmente acessível ou mesmo visível. Portanto, se um livro como *O mez da gripe* tem como característica a capacidade de condensar procedimentos que aparecerão em várias obras (o que também poderia, em algum recorte, lhe garantir certa centralidade em qualquer estudo valenciano), a poética explicativa e elucidativa de *Pinturas*, no contexto desta pesquisa, o avaliza como esse elemento cujo estudo lhe confere o *status* de um eixo gravitacional possível para que se comece pensar sobre seu pensamento formal e seus consequentes desdobramentos acerca de temporalidade, técnica e sobre as relações tradutoras entre textos em dinâmica dialógica. *Pinturas*, nesse recorte, “inaugura” o problema teórico desta pesquisa – ainda que tenha sido realizado mais de uma década depois de um material seminal como *O mez*.

Se essa argumentação em forma audiovisual – associação de ideias por meio de analogias no procedimento do acoplamento vertical de camadas produzido no contexto eletrônico – de imediato se relaciona com certo de cinema de montagem, isso não acarreta, contudo, numa cristalização do pensamento de Xavier no que se refere a uma espécie de filiação a essa vertente de pensamento gerada na cultura cinematográfica, quer isso se refira

ao escopo de sua produção audiovisual, quer isso se refira à amplitude maior de sua criação. Contudo, tal consideração inicial é altamente significativa, é importante que se diga.

Munido do panorama desenhado nesta abertura, no segmento a seguir este trabalho examina *Pinturas rupestres do Paraná*.

2.1 PINTURAS RUPESTRES DO PARANÁ: A PRÉ-HISTÓRIA DO CINEMA E O VÍDEO COMO SÍNTESE TRADUTORA DAS CAMADAS DE MEMÓRIA

Pinturas rupestres é um vídeo realizado entre 1991 e 1992 por Valêncio Xavier em parceria com as realizadoras Fernanda Morini e Jussara Locatelli, ambas sócias da Realiza Vídeo¹⁴, que produziu o material. No trabalho, investigam-se os registros do homem pré-histórico paranaense, extraíndo deles uma experiência tanto estética quanto política erigida por meio da jornada perambulante da câmera e da equipe de gravação pela topografia da região, tornada complexa com o auxílio de seus recursos de pós-produção, de sua banda sonora e sua montagem. Trabalhando em cima da possibilidade de o suporte funcionar como síntese de mídias, a obra que grava os registros rupestres paranaenses opera em vias de executar uma montagem das camadas da memória coletiva a partir de sua edição eletrônica.

O material foi gravado no Vale do Iapó, principalmente no município de Piraí do Sul. A região é próxima à cidade de Tibagi, localizada no chamado segundo planalto do estado do Paraná (Figura 1). A obra dialoga com estudos do arqueólogo Oldemar Blasi (1920-2013), a quem é dedicada, e chega a mostrar resultados do trabalho de Blasi impressos em livro. Inspirada e conversando com os estudos publicados pelo cientista então aposentado, que acompanha e ilumina cientificamente a jornada audiovisual (MILLARCH, 1992a), a equipe¹⁵ realiza um trânsito espacial, estabelecendo relações tecnoimagéticas com os registros pictóricos captados nas paredes das cavernas da localidade. A pré-história serve aqui como via de uma investigação da História a partir de seus arquivos de mídias e dos códigos mobilizados em seus registros. O suporte se torna, por sua vez, uma espécie de fóssil eletrônico das informações históricas: *Pinturas* traduz a paisagem da arte rupestre na

¹⁴ Trata-se de parceria fecunda: ambas aparecem em créditos de outros materiais valencianos, como no vídeo analisado na sequência, *O pão negro*. Nele, Morini assina a computação gráfica; Locatelli, a montagem e a sonoplastia (junto com Xavier).

¹⁵ Conforme os créditos, a expedição foi composta por Valêncio Xavier, Ozualdo Candeias (fotografia e câmera) e Fernando Bourges (assistente-geral) e contou ainda com as participações de Braulio Carollo, Jorge Bittencourt, e Adélia Lopes, além do já mencionado Oldemar Blasi.

audiovisualidade, atribuindo inteligibilidade às produções culturais humanas ancestrais com seus grafismos e registros de animais.

Figura 1 – *Pinturas rupestres do Paraná* (6'12" e 4'12")

Fonte: Xavier; Morini; Locatelli (1992).

Nota: Devassar o espaço da região do Vale do Iapó para esmiuçar o tempo em sua complexidade a partir de suas tecnologias de registro é o norte do vídeo comandado por Valêncio Xavier. A obra informa que, na escala de tempo geológica, a topografia do local remete ao período Devoniano Inferior – entre, aproximadamente, 419 milhões e 393 milhões de anos, estima-se. Já os registros rupestres, a despeito de muito mais recentes, com idades inseridas ainda na casa inicial dos milhares, antecedem não apenas a chegada de Cristóvão Colombo à América como a própria constituição do calendário cristão. As imagens retratam duas perspectivas de registro audiovisual: a espacialidade é grafada no acontecimento da expedição pela câmera de Ozualdo Candeias (A) e pelo satélite da Nasa, o Landsat TM-5 (B). Tal qual em *2001: uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick (1928-1999), a remissão à ancestralidade da humanidade pré-histórica aproxima os homens de temporalidades distintas em seus processos de desvendamentos da natureza e consequente criação – tanto tecnológica e científica quanto poética.

Além da assinatura coletiva na realização, a equipe de produção contou com a colaboração do experiente cineasta Ozualdo Candeias, que contabilizou trabalhos com Xavier desde os anos 1970¹⁶ e desta vez atua como cinegrafista, além de ter documentado fotograficamente o percurso¹⁷. A música é de Idioneu Rodrigues, sob a coordenação do maestro Padre José Penalva. Textos veiculados na imprensa local enfatizam o trabalho valenciano não apenas no projeto específico de direção do vídeo, destacando a expedição onde foram produzidas as filmagens, como também salientam seu comando do projeto da gestão pública do qual a produção foi parte integrante (MILLARCH, 1991; 1992a; 1992b; 1992c) – o *Cineamericanidad*, que ainda geraria outros frutos em cima de tópicos

¹⁶ Outros momentos dessa parceria são abordados ao longo do estudo. De início, cabe mencionar a importância institucional da gestão pública da cultura valenciana nessas colaborações mútuas.

¹⁷ Pode-se conferir uma de suas fotografias na Figura 10 desta análise.

relacionados ao grande tema da História¹⁸. O próprio *modus operandi* formal do trabalho abre espaço para essa dimensão de coletividade prenunciada desde seus créditos.

Em todo o vídeo, há apenas um curto depoimento, logo ao início, de um morador da região (Figura 2). No formato entrevista, ele revela uma dimensão política da obra: os registros estariam sofrendo desgastes com o passar dos anos. Não se trata de jornalismo, tampouco de cinema científico, ainda que esse momento de abertura se alimente deles.

Figura 2 – *Pinturas rupestres do Paraná* (0'12'')

Fonte: Xavier; Morini; Locatelli (1992).

Nota: Na legenda da imagem, lê-se a fala do morador Sidnei dos Santos: “as pinturas estão desgastadas devido às queimadas do campo” (tradução nossa). Trata-se do único depoimento falado ao longo do vídeo, de caráter introdutório. A legenda demonstra a presença incisiva da tradução no material: da interlingual à intersemiótica, *Pinturas rupestres do Paraná* investe formalmente na transmissão de sua mensagem em multicamadas. O homem dissertando sobre os registros rupestres na abertura do vídeo abre o caminho para que a câmera entre em contato com a natureza, isto é, para que a tecnologia crie uma simbiose com o mundo natural numa jornada de busca ancestral.

É difícil falar numa predominância do aspecto poético ante o argumentativo, uma vez que, no caso desta obra, mais que inseridos numa relação dinâmica de codependência, um funciona como componente constitutivo do outro. Analisar um aspecto implica, assim, em

¹⁸ Além de *Pinturas*, o projeto – parceria da Cinemateca com a produtora Realiza – produziu institucionalmente, no início dos anos 1990, materiais de valor histórico e cultural fundados em depoimentos e/ou arquivos de imagens como, entre outros, *A América do Sul por Ozualdo Candeias* (a pedido de Xavier, o cineasta comenta imagens, até então inéditas, de sua autoria), *A bela época do cinema brasileiro por Jean-Claude Bernadet*, *A cinemateca do MAM por Cosme Alves Neto* e *História do cinema paranaense* (depoimento do próprio VX). Visto que, em geral, são registros de discursos (analíticos, memorialísticos, historiográficos) em muitos dos materiais do Cineamericanidad é difícil falar em autoria. Nesse direcionamento, *Pinturas* apresenta distinção em relação aos demais.

também abordar o outro. É a argumentação em forma audiovisual – construída seja por meio de letreiros, seja pela analogia trabalhada com o recurso da verticalidade, com a segunda característica operando de modo predominante e a primeira funcionando como elemento algo confirmador –, que faz com que o vídeo não apenas demonstre intenções e inquietações artísticas de Valêncio Xavier, mas as fundamente. É ela que abre clareiras e nos dá elementos para pensarmos na consciência formal valenciana no contexto maior do sistema de seu pensamento artístico, na medida em que coloca questões fundantes (acerca do artístico, da técnica, do humano, da natureza, da sensorialidade, das linguagens, dos aparatos e da temporalidade) no que se refere às comunicações e se posiciona sobre elas. Pela via da argumentação audiovisual, Xavier não apenas situa suas preocupações artísticas, mas abre caminhos para que se analise o quanto das ideias estético-formais propostas nesse trabalho também estão presentes no sistema maior de sua obra.

Logo nos planos iniciais, o vídeo lança uma provocação. Os registros teriam uma espécie de autoria, uma vez que são assinados por três traços rústicos (Figura 3), que já no letreiro inicial ganham um contorno eletrônico.

Figura 3 – *Pinturas rupestres do Paraná* (2'02'')

Fonte: Xavier; Morini; Locatelli (1992).

Nota: Por meio do contorno eletrônico, o artista rupestre ganha *status* de autor: são três traços rústicos, que aparecem duas vezes na figura. Pode-se observá-lo acima, após o título em inglês, e abaixo, após o título em espanhol, no canto inferior direito do *frame* – tal qual a assinatura de um quadro pictórico. Ao vídeo de 1992 cabe a tarefa de traduzir, por meio das técnicas de seu tempo diacrônico, os registros da ancestralidade. Há uma notória consideração da coletividade no processo, tanto no que se refere à aproximação entre temporalidades que, sobrepostas, ganham afinidade sincrônica, tornando-se contemporâneas, quanto no que diz respeito à própria realização audiovisual em seus processos de expedição e filmagem, montagem e finalização eletrônica.

Note-se que a cor da sobreposição estabelece relação de semelhança com o material rupestre, reavivando-o. Ao centro, vê-se o que parece ser um quadrúpede: a imagem aparecerá em outros contextos do trabalho valenciano.

A colocação acerca dessa “autoria”, que de imediato é colocada em posição de dialogia, é abordada indiretamente pelo diretor numa entrevista¹⁹ ao jornal *O Estado do Paraná*, concedida em março de 1992: “Se estivessem na contemporaneidade, os ilustradores da Idade da Pedra trabalhariam hoje com os recursos gráficos do computador” (XAVIER *in* MILLARCH, 1992b). Em outras palavras, Xavier considera a arte inerente à existência humana – os artistas de cada período trabalhariam, para ele, com os instrumentos técnicos que possuem à sua disposição. É nesse sentido que o registro das pedras ganha um autor: mais que comunicação usual, como criação poética é preciso assiná-la, à maneira de um quadro ou um filme. A quase onipresença dos signos sonoro-musicais – timbres predominantemente baixos, numa dinâmica de sequência repetitiva, circular, que não se encadeia numa estrutura de canção – funciona de modo a ambientar sensorialmente em modulação grave o território geográfico devassado. A circularidade dos signos sonoros contribui para a aproximação, que se processará ao longo do vídeo, de materiais de épocas e tecnologias distintas. As pinturas, bem como a região, serão registradas durante toda a obra, que, ao longo de sua duração, para além de contornos gráficos feitos em computador, ganhará ainda uma série de texturas que funcionam como ruídos antirrealidade (Figura4).

Figura 4 – Pinturas rupestres do Paraná (14°54' e 8°15')

Fonte: Xavier; Morini; Locatelli (1992).

Nota: Para além de seus procedimentos centrais – montagem (articulação de *frames* e signos sonoros) e contorno computacional sobre as pinturas –, a obra investe na saturação de recursos que remetem à audiovisualidade em perspectiva eletrônica. Dois exemplos disso são vistos acima. Em (A), utiliza-se um recurso de edição que normalmente apareceria como transição: uma varredura que comprime a imagem a partir de suas bordas, em direção ao centro. Porém, nesta sequência do vídeo a varredura vai e volta, de modo reiterado: trata-se de evidenciar o recurso, promovendo o choque de temporalidades. Em (B), outro exemplo de saturação: vê-se um

¹⁹ Uma versão desse texto está disponível *online* em <https://bit.ly/2QdW3ap>.

frame que trabalha com um recurso caleidoscópico – tradução eletrônica do procedimento do aparelho óptico inventado em 1817 pelo físico britânico David Brewster (1781-1868). Em ambos os casos, o material investe na distinção entre o que é visto e o referente.

Trata-se não apenas de uma forma de insistência, ênfase, acerca do vínculo entre passado e futuro, mas também de um início de sua proposição de ideias que, colocando em posição de conflito as temporalidades, começa a se movimentar rumo à discussão da relação entre texto e memória, continuidade e imbricamento de textos multimídia, diacronia e sincronia. Por meio do reconhecimento desse território como ambiente que vai além da “sugestão de realidade” da fotografia ou do cinema, fundados na indicialidade, Valêncio se posiciona em favor do aspecto convidativo ao diálogo inerente ao vídeo, mediante seus procedimentos de edição (alteração e recontextualização dos registros), agregando a eles camadas (Figura 5).

Figura 5 – Pinturas rupestres do Paraná (12°23' e 12°55')

Fonte: Xavier; Morini; Locatelli (1992).

Nota: Rocha, papel e *frame*; mão e traço; a data a incidir na imagem. É possível perceber na dupla de *frames* a recorrência do tema do animal quadrúpede em diferentes representações. A sobreposição da pós-produção e o desenho no caderno traduzem manualmente o registro pré-histórico. Se a diacronia é demarcada, ela é tensionada por meio da aproximação sincrônica de temporalidades.

Ainda nos minutos iniciais, versos de uma estrofe do poema *O tigre*²⁰, de William Blake (1757-1827), em versão traduzida pelo próprio videasta, são inseridos no contexto das imagens que contemplam os registros rupestres. No original, publicado em 1794, lê-se a seguinte estrofe: “*Tiger, Tiger, burning bright / In the forests of the night / What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry?*”. Há uma dinâmica de soma na relação de complementaridade (ou afinidade) entre as imagens gravadas da natureza – movimentos de

²⁰ O poema encontra-se em domínio público.

câmera sobre a imagem de um animal de quatro patas – e os insertos dos versos, nesse momento inseridos na montagem, fundada na analogia. O vídeo, em seu encerramento, traz a estrofe lida em português num letreiro e declamada em inglês. No entanto, por enquanto, após a inserção de seu último verso, ela já pode ser lida na íntegra, em letras brancas sobre um fundo preto (Figura 6).

Figura 6 – Pinturas rupestres do Paraná (02'24'')

Fonte: Xavier; Morini; Locatelli (1992).

Nota: Na imagem acima, lê-se a estrofe do poema *O tigre* conforme traduzida por Xavier. É notória a disposição subversiva dos versos em relação ao original em língua inglesa – aqui a relação espacial simula a cadência da leitura que se processará no encerramento da fita. Instantes antes da exibição da estrofe em sua integralidade, os versos haviam sido encadeados na montagem, num exercício de analogia entre o alfabeto, o espaço e os registros rupestres, considerados por suas dimensões visuais e táteis. Na junção da dupla olho-mão, apresenta-se a ideia de uma sinestesia fruidora na tradução da experiência estética em texto artístico. Blake, o poeta, é tomado pela obra como um precursor da relação entre arte, mídias e códigos diversos.

É importante observar que, mesmo com a quebra dos versos (que ocorre tanto na forma de seu “recorte” em movimento casado com a natureza quanto na versão integral da estrofe), o poema traduzido por Xavier, cujo trecho originalmente seria uma quadra, manteve a cadência da leitura do inglês proposta pela virgulação do primeiro verso e pelas demais quebras; sua versão declamada ao final será significativa para essa percepção. Se a aliteração em “*burning bright*” (queimando brilhante, numa tradução literal possível) vira a reiteração “ardendo ardente”, o verso “*what immortal hand or eye*” ganha uma interrogação extra em seu início e tem a conjunção “*or*” (ou) suprimida. Cabe, assim, pensar em certa ênfase valenciana ao “olho-mão” de Blake, isto é, à consideração do aspecto sinestésico que o poema explicita e que acarreta, também no caso do britânico do século XVIII, numa obra construída

entre meios – daí certa identificação do brasileiro em seu exercício de tradução intersemiótica da estrofe, que pensa o “traduzir” como “continuar” e trabalha o poema em quatro níveis. O primeiro, o da presença do alfabeto no âmbito do movimento; o segundo, o da espacialidade dos versos no letreiro; o terceiro, o da evidência da verbivocovisualidade no casamento entre letreiro e declamação; o quarto, o do relacionamento entre a tatilidade e a visualidade nas associações entre texturas da pedra e texturas eletrônicas em suas sobreposições. Xavier realiza uma leitura acerca de Blake – que, também pintor e tipógrafo, foi à sua maneira igualmente um artista *entre* meios – à luz do advento da audiovisualidade.

Nesse direcionamento, cabe também refletir sobre o modo como as pinturas são gravadas: indo e voltando, por vezes até de modo repetitivo, como quem vai e volta em seu tempo contemplativo de fruição imagética – ainda que a força da linha do tempo da fita venha a se impor por sua característica de sucessão. Um exemplo disso é ilustrado na Figura 7.

Figura 7 – Pinturas rupestres do Paraná (03°39'' a 4°29'')

Fonte: Xavier; Morini; Locatelli (1992).

Nota: Nos *frames* indicados acima, vê-se a imagem produzida pelo homem ancestral e sua relação de “leitura” por meio da tatilidade. Depois, o registro rupestre é sobreposto eletronicamente. A sobreposição não apenas evidencia a imagem pré-histórica, por meio do contorno, como delinea o encontro de temporalidades na tradução do passado. Nessa relação de afinidade sincrônica, a diacronia se apresenta na informação do dia e do horário exibida no canto inferior esquerdo da tela. Pintura rupestre, tatilidade, gravação, sobreposição eletrônica (pós-produção, finalização), exibição (fruição): na soma das camadas, o vídeo promove uma dimensão sincrônica para a historicidade fundada em diferentes técnicas.

Captada insistentemente de ângulos variados, a certa altura o primeiro *frame* da Figura 7 (A) ganha uma sobreposição eletrônica, além do recurso da data da filmagem num dos cantos inferiores da tela (C), marco demarcatório do encontro entre pré-história e eletrônica. Traço sobre traço: no exercício metalinguístico de reflexão das linguagens

imbricadas, as temporalidades ganham aproximação sincrônica. Pela alteração dos ângulos produzida por cortes, podemos pensar em certa insinuação de movimento na proposta de tradução da imagem estática com códigos da audiovisualidade. Uma mão humana é filmada tocando a inscrição rupestre, e há nisso não apenas uma mensuração de seu tamanho, mas também uma observação entre a aproximação sincrônica produzida em forma audiovisual entre as temporalidades da filmagem e da imagem rupestre, entre o olhar e o tato, entre o desenho e a câmera. O uso da data no canto da tela evidencia a relação desses materiais (o registro na caverna, a expedição de filmagem) com o que eles legam de memória.

Nesse sentido, a construção analógica moldada pela verticalidade da sequência implica reconhecer a clareza do exercício argumentativo audiovisual da obra no modo como Xavier trabalha a união dessas camadas diversas: a aproximação dos textos de temporalidades tão distantes que remetem a um salto histórico implica também um pensamento sobre a História da própria da História, bem como sobre a inserção da comunicação humana em contexto técnico nesse processo – a “escrita” entendida por Xavier para além do verbo. Assim, a união sincrônica operada no trabalho resulta numa obra artística que considera tanto a circularidade dilatadora dos materiais sobrepostos quanto a sua continuidade. *Pinturas*, o vídeo, tanto se relaciona com os registros por aproximação quanto por continuidade a eles, abrindo espaço para que tal diálogo não se encerre em seus breves minutos, como se verá próximo do fim.

O vídeo apresenta uma citação atribuída a Jean-Paul Molin, que deve ser lida tanto por seu conteúdo quanto pela forma como é inserida no contexto do vídeo. Nela, são abordadas as relações entre artista e natureza, que seriam repletas de possibilidades criativas – algo que, do ponto de vista de seu conteúdo, está sendo feito no próprio vídeo de Xavier. Essa citação apresenta um letreiro trilingue – português, inglês e espanhol, subindo verticalmente sobre um fundo preto, à maneira dos créditos finais de uma película cinematográfica. Não será a única dessa forma. Em outros momentos da obra, quando o que se pretende é apenas dar uma informação, no sentido jornalístico do termo, os letreiros não ganham o fundo e estão apenas em português.

No que se refere aos letreiros em três línguas, vale dizer que eles vão no direcionamento da tradução do poema, isto é, o do traduzir como continuar. É como se implicitamente Xavier estivesse dizendo a seus espectadores que uma língua (ou linguagem) sozinha não comporta a riqueza da experiência vivida – o que não impede que se prossiga traduzindo-a em diversas formas artísticas; isto é, que se prossiga produzindo novos textos a

partir de textos com os quais se interage. Outro letreiro inserido trará novamente o imbricamento – jamais oposição – entre natureza e cultura: lê-se “os bichos/ o bicho homem” (Figura 8, A). Não se trata de oposição, é necessário insistir, na medida em que seu pensamento se organiza justamente trabalhando pela aproximação das textualidades de temporalidades distintas, buscando certa natureza do humano nos processos do advento técnico e de busca pelo estabelecimento de seus códigos.

Figura 8 – Pinturas rupestres do Paraná (9°11, 9°23, 7°05 e 7°10)

Fonte: Xavier; Morini; Locatelli (1992).

Nota: Em (A), vê-se uma tradução trilingue da escrita alfabética no contexto da audiovisualidade e, na sequência, suas representações a partir do encontro entre paisagem natural e a pós-produção (B a D). Da tradução da escrita alfabética inserida em ambiente audiovisual, o vídeo se abre a outras formas de representação dessa relação bicho-homem. Por meio dos contornos eletrônicos sobre as formações rochosas, a fruição da natureza ganha forma estética. Trata-se de evidenciar a provocação da transformação do espaço pela via da tecnologia como natureza do humano.

Nesse sentido, é importante que se olhe para um momento do vídeo em que a câmera deixa de lado, por alguns instantes, seu exame dos registros para dar atenção a uma rocha peculiar: não se conhece sua “autoria”, isto é, se se trata de uma escultura ou de uma formação ocorrida pelo desgaste do tempo, o que não impede que o som “exploda” e a grande pedra ganhe um contorno eletrônico que evidencie sua semelhança com uma feição humana que parece ter chifres diabólicos (Figura 8, C e D). Há nesse momento uma ênfase renovada no aspecto sensorial da onipresença do signo sonoro na ambiência; tal “explosão” opera de modo a sobressaltar a circularidade que vinha sendo promovida pela banda sonora. Outra

formação rochosa (Figura 8, B) também recebe contornos eletrônicos, em procedimento similar: desta vez, trata-se de uma feição animalesca. O texto escrito que evidencia a animalidade humana aqui atesta o que é objeto de abordagem pela analogia vertical.

Outra sequência altamente significativa da obra trabalha com as ideias de tradução de um texto em outro texto e de convivência entre mídias: a imagem eletrônica mostra, no chão, um exemplar do folheto/livro que serviu de base para a expedição dos videastas: *Cultura do índio pré-histórico* (1972), redigido pelo pesquisador Oldemar Blasi. O procedimento acarreta criativamente na consideração da temporalidade por seu andamento e também pela tessitura da aproximação de seus fragmentos. Mostram-se algumas das páginas sendo folheadas – nesse momento, ganha destaque o figurativo impresso no livro e sua relação com o movimento e a continuidade enquanto a sucessão e o virar de suas folhas. A data no canto do vídeo, não por acaso, retorna à cena; vê-se um desenho, à caneta, que registra o que aparenta ser o registro rupestre de um bovino.

No plano seguinte, agora sem a data da filmagem, mostra-se a pintura de uma ave cortada para sua representação impressa no livreto (Figura 9) do pesquisador. Trata-se de um momento evidente de construção do pensamento por meio de imagens que, ao mesmo tempo em que revela a passagem milenar do tempo que separa o registro das paredes do registro impresso e a brevidade que separa o livro do corte em meio eletrônico, entende o potencial aglutinador de seu artifício proposto pela edição em perspectiva eletrônica.

Figura 9 – Pinturas rupestres do Paraná (12'48" e 12'56")

Fonte: Xavier; Morini; Locatelli (1992).

Nota: Nestes *frames* o vídeo estabelece uma relação entre o registro pictórico e sua tradução gráfica impressa (no canto inferior direito da [B]), numa imagem que possui semelhança com uma ave. No estabelecimento dessa associação – imagem rupestre e imagem impressa –, o vídeo opera como meio de síntese em sua montagem das camadas da memória coletiva.

Quase perto do final da obra, poderá ser lido mais um letreiro redigido em três idiomas. Nesse caso, vale notar o uso da frase apropriada como modo de explicitar novamente a leitura valenciana da tradução como continuidade – tentativa, frise-se, de dar conta da experiência da existência com os materiais de que dispomos. Nele, se lerá: “a pré-história do cinema, no que se refere à análise do movimento, expresso por traços gráficos, veio da pintura pré-histórica”. O excerto é atribuído a F. Millingham, autor do livro *Por qué nacio el cine*, publicado em Buenos Aires em 1945. A citação funciona não apenas de modo a reinserir o uso do verbal como forma de teoria no vídeo, mas como maneira de o artista estabelecer pontos conectivos entre imagens figurativas, movimento, linguagem escrita e cultura eletrônica. Em algum grau, a utilização dessa frase opera para evidenciar pela via da escrita as ideias expostas majoritariamente por meio da edição e de movimentos de câmera ao longo da obra. É como se Valêncio nos escrevesse, agora sim *com todas as letras*, para que não restem dúvidas, uma declaração acerca de seus intuitos como criador e de procedimentos para atingi-los. Nela, o movimento – quer seja o dos meios audiovisuais, quer seja aquele sugerido pela sucessão contida no virar das páginas de um livro, quer seja pelo recorte de imagens rupestres estáticas exibidas em sequência na linha do tempo da fita – é entendido num sentido *lato* e considerado como uma peça central na promoção do contato entre linguagens; o próprio trânsito entre os códigos já funcionaria como uma das formas de consideração do movimento como conceito polissêmico que, no pensamento valenciano, metaforiza em algum grau a vida.

Antes da conclusão do vídeo – que terá, como foi dito, o retorno do poema de Blake – é mostrada outra sequência altamente significativa para a compreensão do pensamento valenciano implícito esteticamente acerca das linguagens em processo de interação e de tradução. Trata-se de uma cadeia de traduções que enfatiza uma afinidade dos registros que recriam a representação da caverna, aproximando os olhares de épocas e tecnologias diversas, até chegar ao olhar do espectador: num único plano, a mesma figura rupestre que é captada pela câmera de vídeo é também fotografada, e a imagem impressa é sobreposta ao desenho da parede (Figura 10).

Figura 10 – *Pinturas rupestres do Paraná (18'15'')*

Fonte: Xavier; Morini; Locatelli (1992).

Nota: Mais que mostrar a imagem fotografada por Ozualdo Candeias, o *frame* se refere a uma cadeia tradutora, na medida em que a fita magnética capta a foto, a foto capta a pintura, a pintura registra o animal, e cada uma dessas camadas torna-se elemento de fruição em forma audiovisual. Em um mesmo quadro, olha-se para os tempos ancestrais e o presente, que se projeta para um futuro dos meios eletrônico-digitais. É importante compreender essa sequência da obra, que se encaminha para seu encerramento, também pelo que se refere ao específico do acontecimento da expedição: revela-se que, durante as filmagens, registros rupestres até então desconhecidos vieram a ser catalogados. No discurso sobre a historicidade, a História do índio pré-histórico paranaense ganhou novos elementos.

No plano seguinte, um pesquisador decalca um desenho descoberto durante a expedição – novamente, portanto, trabalha-se enfatizando a importância dos meios nos processos tradutores (Figura 11, A). Outro plano focaliza uma figura que aparenta ser de uma imagem do Sol (Figura 11, B). Desta vez não há decalque, mas sobreposição eletrônica livre: contorna-se o círculo rupestre, e seus raios apresentam distinções em relação ao que é captado pela câmera. Tanto o decalque do pesquisador quanto o recurso da pós-produção são acompanhados ao longo de seus acontecimentos, seguindo a linha do tempo da fita. No caso do segundo plano, os próprios movimentos de câmera vão de encontro à subversão dos contornos dos raios solares: o aparato audiovisual é balanceado, numa ênfase na distinção entre os registros de tempos tão aproximados quanto distintos, porque desalinhados.

Figura 11 – *Pinturas rupestres do Paraná* (18°18'' e 19°48'')

Fonte: Xavier; Morini; Locatelli (1992).

Nota: Em (A), o decalque estabelece uma relação de semelhança com o registro rupestre. Já em (B), o contorno computacional tensiona sua semelhança com a figura grafada pela fita magnética, abrindo caminho para uma continuidade que se distingue do material ancestral. A câmera se movimenta, e a imagem solar se desprende da grafia da parede. A saída da câmera do que parece ser uma gruta em direção à luz remete à simbologia da alegoria platônica da caverna: desvendar o espaço e as representações iluminaria a existência da humanidade. Os traços computacionais são vistos ao longo de seu acontecimento. A distinção operada pelo movimento do aparato vai de encontro à sucessão do que aparentam ser raios de sol: note-se que há uma sequência deles caindo de uma posição superior. A colocação corrobora a citação de Millingham acerca da pré-história do cinema.

É a partir do término dessa sequência que o vídeo se encaminha para seu encerramento: os letrados falarão de certo abandono da região por parte das autoridades; a música ganhará intensidade épica eletrônica, e será utilizado o modo imperativo para chamar o espectador à ação em prol da preservação da memória do índio pré-histórico paranaense. O espectador, assim, não é visto por sua passividade, mas por sua capacidade interlocutória; isto é, como elemento constituinte da vida do texto que começa no registro rupestre e que não se encerra no vídeo. Em outras palavras, o tratamento imperativo com que a obra se dirige ao espectador transcende seus intuitos memorialísticos e ecológicos, na medida em que o trata por interlocutor de uma mesma história passível de continuação.

Por meio das reflexões sobre os códigos e a tecnologia que permeiam o vídeo, fica evidente a ideia de um pensamento valenciano sobre a relação entre o movimento das linguagens e dos meios como operações incisivas de traduzir o mundo, ou a experiência de “estar no mundo”, por caminhos distintos. A ênfase em um leque de possibilidades tradutoras demonstra um olhar a esses procedimentos pelo que eles têm de continuação, uma vez que funcionam como maneiras de evidenciar a continuidade da vida, metaforizada pela linha do tempo do próprio material audiovisual ao longo dos seus vinte e quatro minutos. Uma

continuidade que, em *Pinturas rupestres*, é tornada complexa justamente pela proliferação dessas possibilidades tradutoras que, imbricadas, dilatam o tempo pela afinidade sincrônica.

Nesse sentido, é importante que se escreva acerca do movimento de exploração do espaço promovido para a gravação das imagens. Há certa tensão dialógica no próprio movimento perambulante e exploratório do trânsito geográfico da equipe ao documentar a expedição, tanto no que se refere à presença da produção²¹ entre os registros quanto no que diz respeito a uma abertura à possibilidade desses registros gravados em vídeo travarem contato com registros outros para além da filmagem: a pós-produção das texturas e camadas computacionais, a banda sonora, a edição e, como dito anteriormente, as interlocuções possíveis com os espectadores (como esta). Essa “dialogia da imagem”, que reside na relação do trânsito perambulante com o que é retratado, é um ponto nevrálgico dessa obra e que precisa ser colocado em relação ao grande sistema da produção valenciana ao longo deste estudo. Em *Pinturas rupestres do Paraná*, o diálogo valenciano começa na experiência da vivência da expedição, prossegue para além dela e é também convidativo para a sua continuidade.

Com base na análise do vídeo, e considerando o exercício metalinguístico como fundação de sua argumentação em torno das recodificações e de seus vínculos com a memória, não seria leviano afirmar que, para Xavier, não há escapatória para a linguagem senão pensar em seus próprios mecanismos. O material iconográfico coletado e inserido ao longo da análise revela a variedade de procedimentos executados no trabalho e aponta a validade desse direcionamento. No contexto dessa obra, nota-se uma ênfase especificamente nas transmutações formais empregadas na leitura de um código por outro, de um meio por outro. Mesmo no caso das traduções da estrofe do poema de Blake ou das frases de Molin e Millingham, jamais se trata, em *Pinturas*, apenas de tradução interlingual (entre línguas distintas, “tradução propriamente dita” ou “interpretação”) (JAKOBSON, 1974, p. 64-65). Antes, a via interlingual é inserida num ambiente intersemiótico, na medida em que, no caso do poema, os versos por ele vertidos ao português são recortados e montados, associados por afinidade à dinâmica de estudo e de interação espacial do Vale do Iapó. As palavras, desse modo, são articuladas com o ritmo dos planos.

Como pontua Jakobson (1974, p. 66-67), “nenhum espécime linguístico pode ser interpretado pela ciência da linguagem sem uma tradução dos seus signos em outros signos

²¹ A produção em si pouco aparece: um microfone na entrevista do começo, as fotografias e o decalque ao final. Quando escrevo isso, penso mais na própria presença da câmera e nas instâncias de seu olhar.

pertencentes ao mesmo ou a outro sistema”, ou seja, “qualquer signo pode ser traduzido num outro signo em que ele se nos apresenta mais plenamente desenvolvido e mais exato”. A questão-chave da linguagem, para ele, seria a da “equivalência na diferença”. Nesse sentido, o vídeo valenciano, por seus procedimentos de articulação de elementos, demonstra um notável exercício de investigação no qual a dimensão estética se choca, em alta volatilidade, com inquietações de fundação teórica que vão ao cerne da linguagem humana, considerada em suas variedades e observada com base em seus diversos suportes de registro. Para além da estrofe de Blake (Figura 6), nas figuras 5, 7 C, 9 A e B, 10 e 11 A e B essa questão teórica da equivalência na diferença se apresenta de modo exemplar. No contorno sintético do registro rupestre visto na Figura 7 C, por exemplo, o salto temporal que separa as diferentes tecnologias é altamente significativo, uma vez que trabalha com a similaridade entre o material da caverna e a pós-produção computacional. Já nas figuras 9 A e B, não há a sobreposição de camadas; antes, há a sucessão promovida pela modificação dos planos intercalados. É de sucessão que trata a Figura 9 B, com o virar das páginas do folheto do pesquisador Blasi. Com a curiosidade investigativa de quem parte rumo a um experimento científico de pesquisa, na leitura poética valenciana realizada durante sua contribuição ao estudo do índio paranaense rupestre, o foco nos códigos é parte integrante e central da dinâmica de exploração histórica e espacial.

Nessa tradução dos signos promovida pela expedição que investigou o espaço, o vídeo jamais desconsiderou a dinâmica historiográfica por seu aspecto de sucessão. Entretanto, uma noção sincrônica de historicidade emerge da obra por meio de cada procedimento de sobreposição de camadas, de cada analogia que aproxima textos por afinidade, dilatando os milhares de anos que separam os registros pré-históricos da captação em fita. “A descrição sincrônica”, escreveu Jakobson (1974, p. 121), pensando acerca da literatura, “considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida”. Desse modo, “a escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos”, abordagem que seria afeita ao movimento, “dinâmica temporal” de uma “época contemporânea”, em detrimento de uma visão estática (JAKOBSON, 1974, *idem*).

Portanto, cabe notar o parentesco existente nessa contribuição ante o material examinado no que se refere às suas relações entre texto e vida, linguagem e memória. Isto é, a continuidade tradutora pela via da transformação se dá, em *Pinturas rupestres do Paraná*,

pelo retorno ao passado, que é tanto redivivo quanto ganha novas camadas. Na leitura promovida pelo material, o olhar sincrônico para a História – ou, num sentido menos voltado ao macro, para a memória – não desconsidera a diacronia; antes, a abarca. A cadeia tradutora da Figura 10 é, novamente, exemplar para tal constatação. O contínuo da linha do tempo – quer seja a da História, quer seja a do vídeo – sobrevive com camadas textuais sobrepostas.

Como especificidade da sincronia brotada de seus exercícios de tradução intersemiótica da pré-história do índio paranaense, *Pinturas* traz à luz uma problematização do arquivo multimídia da cultura humana, que tanto lega materialidade documental quanto se abre a apropriações de cunho poético. O pensamento erigido pela obra, assim, a partir do contexto de sua criação (os anos 1990), centraliza seu discurso em torno das mídias. Na tradução valenciana da História, enfatizar os códigos é, também, enfatizar seus meios tecnológicos de registro e as dinâmicas de complexidade que surgem a partir dos arquivos.

A experiência tecnológica associada à tradução assim se configura no pensamento de um autor como Marshall McLuhan, numa contribuição que vai ao encontro do que ora se analisa:

As tecnologias são meios de traduzir uma espécie de conhecimento para a outra [...]. A tradução é, pois, um desvendamento de formas do conhecimento. O que chamamos de “mecanização” é uma tradução da natureza, e de nossas próprias naturezas, para formas ampliadas e especializadas. [...] Todos os meios são metáforas ativas em seu poder de traduzir a experiência em novas formas. A palavra falada foi a primeira pela qual o homem pôde desvincular-se de seu ambiente para retomá-lo de novo modo. [...] Ao colocar o nosso corpo físico dentro do sistema nervoso prolongado, mediante os meios elétricos, nós deflagramos uma dinâmica pela qual todas as tecnologias anteriores – meras extensões das mãos, dos pés, dos dentes e dos controles do calor do corpo, e incluindo as cidades como extensões do corpo – serão traduzidas em sistemas de informação. [...]. As tecnologias anteriores eram parciais e fragmentárias, a elétrica é total e inclusiva. [...] A longa revolução pela qual os homens buscaram traduzir a natureza em arte, há muito estamos acostumados a conhecer como “conhecimentos aplicados”. “Aplicado” significa traduzido ou conduzido de uma espécie de forma material para outra. [...] Todos os meios como extensões de nós mesmos servem para fornecer uma consciência e uma visão transformadoras. (MCLUHAN, 2016, p. 76-80, grifos do original).

Vários tópicos da citação anterior podem ter entradas valiosas em se tratando de observar uma afinidade com o pensamento valenciano exposto no vídeo. Que é *Pinturas* senão uma “tradução da natureza em arte”? A ideia de uma “consciência e visão transformadoras” relacionadas aos meios que temos à disposição, sobre as quais McLuhan disserta, parece evidente no exercício do recorte sincrônico audiovisual. O mesmo vale para o

“desvendamento de formas do conhecimento” ou a “tradução da experiência” (percepção do sentido) em “novas formas” – o texto artístico dialogando com a experiência técnica-sensorial de uma determinada época. Não é senão a “dinâmica das tecnologias anteriores traduzidas” o mote, por assim dizer, da obra de 1992? Isso se confirma principalmente se for levado em consideração o investimento de sua visada sincrônica no procedimento da tradução entre meios realizada na fita. Trata-se, afinal, de uma sincronia que vê no registro rupestre a pré-história do cinema – esta, arte que registra o movimento e que, por isso, em algum grau, daria conta tecnicamente de traduzir a vida à maneira dos tempos de seu surgimento, Xavier insinua.

Com base no trabalho analisado, acredita-se que uma noção de historicidade se apresente e se fundamente e que, por meio dela, o arquivo cultural de mídias ganhe protagonismo. Por meio da edição em vídeo, Xavier fundamenta uma relação com o passado que se abre para o futuro, tornando *Pinturas rupestres* uma espécie de “texto aberto” (LOTMAN in SCHNAIDERMAN, 2010, p. 32), no sentido conceituado pelo semioticista Iuri Lotman, a saber:

Todo o material da história da cultura pode ser examinado sob o ponto de vista de uma determinada informação de conteúdo e sob o ponto de vista do sistema de códigos sociais, os quais permitem expressar esta informação por meio de determinados signos e torná-la patrimônio destas ou aquelas coletividades humanas (LOTMAN in SCHNAIDERMAN, 2010, p. 32-33).

Desde as assinaturas de autoria nos créditos – dos três videastas e dos traços rústicos do indígena – até o tecido de citações, o caráter coletivo da confecção histórica se apresenta em perspectiva multimídia. Pensar em historicidade com base no exposto em *Pinturas* remete a pensar em traduções do grande arquivo cultural da humanidade, que se estende por meios e sistemas de signos diversos.

No segmento a seguir, investiga-se a manutenção dessa noção de História aqui observada, proposta a partir na natureza do meio *vídeo*.

2.2 O PÃO NEGRO: DOCUMENTO E MELODRAMA POÉTICO NA CONSTRUÇÃO DA HISTORICIDADE EM PERSPECTIVA VIDEOGRÁFICA

O pão negro: um episódio da Colônia Cecília foi realizado entre 1993 e 1994, um ano após *Pinturas rupestres do Paraná*, mantendo a coerência do olhar de seu realizador, a partir do vídeo, para um objeto histórico. Como temática, o vídeo rememora a história da Colônia Cecília, experiência de vivência anarquista ocorrida no estado do Paraná (mais precisamente no município de Palmeira) entre os anos 1890 e 1893, promovida por imigrantes italianos sob a influência do escritor panfletário, agrônomo e veterinário Giovanni Rossi (1856-1943; também conhecido pelo pseudônimo Cardias). Essa experiência – desmembramento de um período histórico em que juntamente com as tensões sociais oriundas da experiência social capitalista aportavam no Brasil imigrantes europeus munidos das ideias revolucionárias de Mikhail Bakunin (1814-1876) e de Karl Marx (1818-1883) – legou obras literárias que atingiram o *mainstream* nacional, caso do romance *Anarquistas, graças a Deus* (1979), de Zélia Gattai (1916-2008), e de sua adaptação televisual homônima (1984) pela Rede Globo. O pão negro do título, tal qual uma das referências culturais que são abordadas pela obra, remete à ideologia cristã da partilha, porém associada aqui aos ideais anarcossocialistas em sua oposição à propriedade privada na fundação de uma experiência em comunidade.

Na medida em que *Pinturas*, de acordo com o que foi examinado, declaradamente propõe ideias em torno do arquivo cultural de mídias, este estudo lhe advoga uma posição de centralidade gravitacional, abrindo clareiras para investigação das demais obras valencianas. Se em *O pão negro* o intuito argumentativo é menos explícito, sua organização formal (que mescla arquivo, encenação e produção original de documento em suas tomadas de depoimento) demonstra uma coerência estética e ideológica com o trabalho do ano anterior. Portanto, também neste material é possível examinar a organização de suas ideias em forma artística, seu pensamento entre códigos diversos na composição de uma poética entre meios. Certas características inerentes à audiovisualidade presentes na obra, como as eventuais colagens e os materiais apropriados, transcendem certo “sincretismo estabelecido” inerente à arte do vídeo e também operam de modo a pensar entre linguagens.

O plano inicial apresenta uma imagem (Figura 12) do escritor e dramaturgo catarinense radicado em Curitiba Manoel Carlos Karam²² (1947-2007).

²² A produção em si pouco aparece: um microfone na entrevista do começo, as fotografias e o decalque ao final. Quando escrevo isso, penso mais própria presença da câmera e nas instâncias de seu olhar.

Figura 12 – *O pão negro* (0'22'')

Fonte: Xavier (1993-1994).

Nota: No *frame* vê-se a figura dúbia de Manoel Carlos Karam. Sua presença opera como um signo do qual emerge um duplo: tanto a voz do escritor, dramaturgo e jornalista quanto a do personagem que ele interpreta nesse vídeo em específico. Karam narra excerto do anarquista Errico Malatesta ou o interpreta? Ambas as assertivas podem ser consideradas corretas. A bivocalidade, neste e em outros momentos da obra, se apresenta como elemento para se pensar a História. No caso desta cena, as ideias de declamação concomitante à de encenação enfatizam o dispositivo de construção discursiva em forma audiovisual que tensiona encenação ficcional da História e documento histórico no material.

Em frente e à altura da câmera, disposto em diagonal em relação a ela e defronte a um fundo branco, Karam diz frases libertárias, dirigindo-se diretamente ao aparato. Apenas quando executa uma pausa é que aparece na tela um crédito, onde se lê “Errico Malatesta [1853-1932]”. A essa altura, a presença de Karam já havia funcionado como um signo que torna sua presença dúbia, ou mesmo como um diálogo entre criadores de uma mesma localidade geográfica, cujas obras tendem ao experimental. Assim, seria o crédito ao ativista e teórico anarquista italiano autor da frase, com Karam interpretando a si próprio, ou ao personagem interpretado pelo escritor?

Em se tratando de Xavier, essa dubiedade proposital permanecerá em aberto – algo que evidência a ocorrência de uma bivocalidade reveladora de uma natureza dialógica a ser operada ao longo da obra. No contexto das teorizações de Mikhail Bakhtin, o discurso bivocal “surge inevitavelmente sob as condições da comunicação dialógica, ou seja, nas condições da vida autêntica da palavra” (BAKHTIN, 2013, p. 214) – algo que, pode-se completar, se refere à dimensão social do diálogo em suas tensões interlocutórias de repertórios díspares. Trata-se de um discurso ambivalente, “orientado para o discurso do outro” e que, no presente caso, apresenta tendência “para a fusão das vozes” (BAKHTIN, 2013, p. 234-235) mobilizadas na construção desse plano, onde ambos os enunciadores são dotados da mesma potência discursiva.

Ao mesmo tempo, o duplo Karam-Malatesta indica que o vídeo não caberá confortavelmente em um gênero estabelecido – conceito entendido aqui conforme conceituado pelo mesmo Bakhtin (2016, p. 12), para quem os gêneros discursivos são “*tipos relativamente estáveis* de enunciados” [grifos do autor] cuja riqueza e diversidade “são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana” e cujo repertório cresce à medida que um “campo se desenvolve e ganha complexidade”. A constatação da dificuldade de limitar a obra em um gênero específico pode ser notada na variedade de elementos das sequências seguintes, que vão da contextualização histórica (que conta com o aparecimento de uma voz *over*) ao retorno de Karam-Malatesta; da voz feminina que cantarola uma canção anarquista enquanto se vê imagens atuais (em 1993) da região da Colônia ao depoimento no formato entrevista de um descendente dos anarquistas. Tal dinâmica descrita já caberia, em algum grau, em um gênero híbrido estabelecido, o chamado docudrama²³. Entretanto, uma afirmação nesse sentido implicaria desconsiderar alguns dos procedimentos que virão na sequência e que, justamente por se colocarem entre linguagens, dificultam uma catalogação rígida e categórica.

Contra a redução ao docudramático cabe lembrar que se trata de formato cujos intuitos normalmente atendem a demandas que concernem ao mercado audiovisual, donde a encenação de um episódio histórico ganha intuitos de reconstituição ilustrativa, algo que esta obra subverte. Além disso, reduzir o vídeo a esse aspecto (o que não seria necessariamente um demérito) resultaria em pensá-lo tendo em vista apenas em dois polos: um que referencia um período histórico e um que narra ficcionalmente esse mesmo período – algo que, sim, em algum grau, ocorre a partir da metade da obra, mas em outros termos e com outros intuitos. Pensar no todo do vídeo restringindo-o somente a essa leitura polarizante acarretaria considerar no trabalho uma visão da História restrita à diacronia, exemplificada pelo “começo, meio, fim”. Isso não é o caso, ainda que, da mesma forma como em *Pinturas*, a sincronia não desconsidere a diacronia, mas, como foi dito, a abarque, como será visto ao longo da análise. Tal colocação se mantém mesmo com o surgimento, ao término da obra, de um letreiro que aponta seu “fim”. Acima de tudo, importa pontuar a existência de dois encaminhamentos que se delineiam ao longo do vídeo, que ora se cruzam e se alimentam mutuamente, ora se opõem: a ficção poética, fundada em elementos melodramáticos, e a narrativa histórica.

²³ Trata-se de um gênero híbrido presente na televisão e no cinema, que trabalha tanto com as convenções estruturais do documentário quanto com as do melodrama (SANTOS, 2013).

Quando o personagem Giovanni Rossi aparece pela primeira vez, há novamente o recurso da imagem frontal antes dele ser mostrado de perfil como um criminoso capturado pela polícia – ao fundo um novo narrador, que trabalha com uma entonação radiofônica e policialesca, o chama, entre outras coisas, de “elemento criminoso”. Da mesma forma como Karam-Malatesta e um descendente da Colônia que aparecerá em outro momento, essa apresentação frontal, mais que introdutória aos personagens, introduz *uma visão* (ou *perspectiva*) da História. Em outras palavras, uma História que é construída por um tecido de vozes. No caso de Rossi, seu momento de ganhar “voz”, verbalização sonora, virá no plano seguinte. Antes disso, porém, cabe mencionar a passagem da imagem colorida ao preto e branco que acontece ao final do plano do anarquista: ao contrário da saturação de *Pinturas rupestres*, esse é um dos poucos momentos – o outro, até essa altura, foi uma fusão que uniu um mapa a imagens em movimento da Colônia, no trecho da canção cantarolada – em que recursos, por assim dizer, mais “naturais” da codificação audiovisual eletrônica são explorados. Em outras palavras, refere-se aqui a recursos (como colagens, efeitos de manipulação e de distorção de sons e de imagens etc., que fogem do aspecto mimético-referencial do registro captado) que já nascem inerentes às explorações “primevas” da linguagem do vídeo e que, no caso do cinema, tiveram um percurso relativamente longo a ser percorrido para começarem a aparecer.

Todavia, outros elementos de *O pão negro* remetem a uma consideração da mediação por parte do espectador, fator inerente à audiovisualidade eletrônica, sobretudo quanto às texturas diversas nos tratamentos sonoros e visuais. Por exemplo: ora é possível escutar ruídos de vento ou de chuva na captação sonora das entrevistas, ora há ausência total de ruídos; ora há sonoplastia de inspiração radiofônica, ora há presença de música incidental. Isso funciona também com as imagens visuais, com suas temperaturas de cor diversas, a depender da sequência. A própria falta de padrão que torne homogêneos os sons e as imagens da obra remete ao espectador o aspecto eletrônico da mediação tecnológica, visto que essa falta é tornada imediatamente perceptível, ainda que o vídeo não abuse de recursos sintéticos.

Quando, a seguir, Rossi é focalizado à mesa, ele novamente aparece olhando para o aparelho de filmagem. Contudo, por meio de um *zoom out*, a cena ganha novo contexto: vê-se a mesa, local tradicionalmente cristão da partilha do pão – *A última ceia* (1948) de Leonardo da Vinci (1452-1519) é aqui rememorada –, redimensionada e repleta de integrantes da comuna (Figura 13).

Figura 13 – *O pão negro* (5'25'')

Fonte: Xavier (1993-1994).

Nota: O *frame* faz referência a um quadro vivo que remete a uma reconstituição da Santa Ceia cristã e se insere na matriz cultural reconhecida sobretudo por meio da obra *A última ceia* (1498), material pictórico de Leonardo da Vinci (1452-1519). Ao contrário do trabalho de Da Vinci, porém, Giovanni Rossi se encontra na ponta da mesa – ainda que, como o Cristo do quadro pictórico, seja focalizado ao centro. Na composição, Rossi é ainda aquele que se encontra mais ao fundo, presença que evidencia a profundidade de campo. Muitos dos personagens direcionam seus olhares e posturas para o dispositivo cinematográfico. Nesse diálogo entre traduções da tradição advinda do cristianismo (o que, por sua vez, associa a ideologia anarquista ao espírito cristão de comunidade e de partilha do pão), o recurso do *tableau vivant*, oriundo da forma cinematográfica em seus intuitos de aproximação entre filme e pintura, funciona no vídeo valenciano como matéria-prima para pensar o trânsito entre linguagens nas traduções da História.

Todos estão imóveis; o próprio Rossi, ao centro como o Cristo do quadro, mexe apenas a sua boca para proferir frases libertárias. O recurso do *tableau vivant*,²⁴ contudo, transcende a referência imediata aos códigos pictóricos. Em primeiro lugar, justamente pelo recurso audiovisual do movimento que ocorre no interior da própria câmera. Em segundo, pela opção da gravação da cena com um fundo negro que, somada à opção de fazer com que as atuações fujam de um realismo, ganha uma grandiloquência que remete a aspectos da teatralidade. Após exercitar a oralidade com o corpo estático, há o aparecimento da música incidental – um canto gregoriano – e o *tableau* ganha uma legenda (ou um nome?): “Mesa comunal/Colônia Cecília”. É, pois, importante perceber as nuances contidas nesses procedimentos.

²⁴ Trata-se de uma expressão oriunda do idioma francês – em tradução livre, “pintura viva”. Com o surgimento da câmera fotográfica, o *tableau vivant* se relacionava à prática de modelos posarem para fotografias como se fosse uma representação pictórica. No cinema brasileiro, o procedimento de filmar modelos humanos tem como expoente o cineasta carioca Julio Bressane (1946), capaz de extrair forte carga dramática dos movimentos discretos dos personagens captados por seus *tableaux*.

Mais que fazer menções às artes pictóricas, ao teatro e ao próprio audiovisual, à música, à fotografia, à verbalidade oral e escrita, esse trecho da obra valenciana realiza uma combinatória de códigos que enfatiza o potencial sincrético da audiovisualidade; em outras palavras, demonstra-se certa leitura do vídeo como arte de síntese entre meios, capaz de se pensar enquanto tal. Nesse sentido, cabe aqui introduzir um pensamento que será mais bem explorado na análise do livro *Maciste no Inferno*: se o cinema tem no sincretismo uma questão fundante da solidificação de sua linguagem, um *modus operandi* estabelecido, vale observar o quanto obras de Xavier, como é o caso de *O pão negro*, se recusam a trabalhar somente com o estabelecido e promovem outras instâncias do movimento conectivo – ou transformador, logo, tradutor – entre linguagens.

Após a fala de Rossi e o surgimento do letreiro, a imagem fica congelada por alguns segundos antes da entrada do próximo plano, que abre uma sequência que articulará elementos de arquivo. São mostradas fotografias, texto escrito (em italiano) e filmado (fundido a uma das fotos; Figura 14), imagens em movimento telecinadas, uma sequência de desenhos que funcionam de modo a ilustrar as citações da novela de Rossi – *Une commune socialiste* (1876), protagonizada por Cecília, cujo nome inspiraria o batismo da colônia no Brasil –; há, portanto, o retorno da narração *over*. Cada um desses momentos merece uma atenção especial.

Figura 14 – *O pão negro* (5'54'')

Fonte: Xavier (1993-1994).

Nota: Este *frame* permite executar uma tentativa de comparação entre as diferenças de procedimentos entre *O pão negro* e *Pinturas rupestres*. Isso porque a colagem é um recurso discreto na obra de 1993, enquanto que em *Pinturas* a natureza ontológica do suporte vídeo aparece reiteradamente. Ambas, porém, têm estreita relação com

a ideia da historicidade associada ao arquivo cultural multimídia, mesmo que em *O pão* os procedimentos mobilizados se apresentem menos enfaticamente – vide as sutilezas examinadas nas duas figuras antecedentes.

O retorno do uso da colagem que sobrepõe texto escrito e fotografia é bastante significativo numa obra que, conforme dito anteriormente, utiliza pouco tais recursos. Trabalhando sobre registros da memória coletiva via processo da edição eletrônica, Xavier começa a exercitar imbricamentos de arquivos de mídias. Que é o próprio advento dos exercícios de montar e editar senão a união de instâncias de temporalidades por meio da articulação de materiais diversos? Pela união sincrônica dos arquivos – nesta obra, bem como em momentos valencianos diversos –, novos materiais são formados, num procedimento de geração artística de novas camadas sensíveis e formais de memória. Esse momento delineia a abordagem valenciana que, agora, passa a trabalhar de modo a tensionar sincronia e diacronia. Digo tensionar porque, por mais que, pelo que foi visto até aqui, na visada sincrônica da História caiba certa convivência com a diacronia, em variados momentos *O pão* insinua que operará certa mudança para uma predominância diacrônica – que, entretanto, não se processará efetivamente.

Um sutil reconhecimento da História como diacronia, portanto, começa a se pronunciar aos poucos, por meio da narração *over*. O próprio uso do termo “narrar” implica em uma tentativa de salientar a ordenação lógico-discursiva na ordenação dos fatos proposta pela voz sobreposta. Segue-se uma sequência de desenhos ilustrativos que remetem exatamente ao encadeamento lógico da narração (Figura 15), que resume o enredo da novela de Rossi.

Figura 15 – *O pão negro* (6'00'' a 6'21'')

Fonte: Xavier (1993-1994).

Nota: As imagens foram produzidas para o vídeo valenciano pelo cartunista Ademir Paixão. No conjunto, há uma contextualização espacial que se alimenta do *raccord* filmico desde a chegada do personagem na fazenda até as situações no interior do casarão. Isto é: vai-se de um plano geral (trânsito) a um plano aberto (chegada); de um plano americano (interior) a um plano médio (dança, intimidade). Note-se o respeito ao eixo operado até aqui. A partir da imagem seguinte, que implica num desdobramento dessa chegada, bem como numa passagem temporal, os desenhos da sequência trabalham em associações, a partir da remissão entre descrição verbal e exibição imagética.

O encadeamento, todavia, não é tão inocente quanto os traços dos desenhos e a escolha de uma agradável valsa como música incidental podem sugerir. O movimento de trânsito tradutor entre linguagens é feito por meio de uma arqueologia de materiais, que começa com a sucessão das imagens ilustrativas, as quais executam uma simulação de procedimentos que lembram a lógica do *raccord* cinematográfico. As imagens, estáticas, são exibidas por alguns segundos durante o transcorrer da linha do tempo. De um total de nove desenhos, os cinco primeiros ordenam-se da seguinte maneira: 1) imagem do personagem da novela de Rossi a cavalo, em trânsito, num plano geral; 2) imagem do personagem avistando a fazenda de seu amigo, num grande plano geral que contextualiza a “rica propriedade rural” e a chegada ao destino; 3) imagem em plano americano do personagem sendo apresentado pelo amigo à mocinha Cecília, irmã do fazendeiro; 4) apaixonados, o herói e Cecília são focalizados em plano médio; 5) um plano de conjunto que exhibe o casal e o dono da casa demarca harmonicamente a passagem temporal: os três combinam a reorganização da fazenda “em moldes anarquistas”. A partir desse ponto, os quatro desenhos seguintes deixam de lado a história dos indivíduos para contextualizar a vida na comuna – sendo que, no caso do primeiro deles, com um movimento panorâmico a câmera grava a imagem bidimensional desenhada. Há, agora, uma relação de correspondência óbvia entre o narrado verbalmente e a sequência visual: “Os camponeses felizes frequentam bibliotecas, teatros e o centro desportivo comunitário”.

Findas as ilustrações, o plano seguinte apresenta outra imagem visual estática: desta vez uma fotografia que remete à colônia, conforme se ouve da voz *over* – o que não necessariamente significa, em se tratando de Xavier, que seja mesmo da geolocalização. Depois, segue-se o primeiro inserto de uma imagem telecinada, de temática circense (Figura 16). Nela, a textura do registro em película convive com a da fita magnética – note-se o borrão na parte inferior do *frame*. A câmera, nessa inserção, não executa movimentos, seguindo o fluxo dos acontecimentos; quando ela aparecer pela segunda vez, será notório o aspecto ruidoso – tanto sonoro quanto visual – da transposição da película para o VHS. Não constam nos créditos o autor e a data dessas imagens. Porém, a opção pela incursão desse

plano “primitivo” – termo dito aqui de um modo nada pejorativo – também funciona como uma espécie de analogia com o período de criação da Colônia, que foi fundada cerca de cinco anos após o surgimento do cinematógrafo dos irmãos Lumière.

Figura 16 – *O pão negro* (6'49'')

Fonte: Xavier (1993-1994).

Nota: Outro exemplo do uso do arquivo de mídias na reconstituição histórica é o excerto apropriado do qual este *frame* é parte. Tal qual a imagem “primitiva”, as imagens gravadas nos anos 1990 por Xavier também apresentam pouquíssimos movimentos de câmera. Há, nessa apropriação, uma notável analogia da ideia do circo como liberdade, em sua associação com a experiência anarquista paranaense. Essas imagens, telecinadas – consideração importante na medida em que, na esteira de *Pinturas*, há uma leitura valenciana do vídeo como arte de síntese de linguagens na edição da História –, representam em tese uma contextualização da linguagem cinematográfica ao tempo da Colônia.

Esse plano do espetáculo circense – temática que une diversão e liberdade de maneira correspondente à anárquica – será articulado em conjunto com uma série de fotografias sem crédito, que a narração parece indicar ser de Rossi em meia-idade (Figura 17).

Figura 17 – *O pão negro* (7'02'' a 7'15'')

Fonte: Xavier (1993-1994).

Nota: A sequência remete não apenas ao cinema ou à fotografia. Trata-se de uma tradução, em cerca de 30 *frames* por segundo, de procedimentos de um folioscópio (*flip book*), “pré-cinema” impresso dos anos 1860, em sua animação ocorrida por meio das mudanças sutis em imagens. Xavier produz uma arqueologia da imagem em movimento em sua síntese via fita magnética.

O anarquista é registrado sempre do mesmo ângulo; a câmera também sempre está na mesma altura. Tendo isso em vista, cabe pensar na dinâmica das relações propostas nesse trecho, desde pelo menos o plano que abriu essa sequência baseada em arquivos, fundindo texto escrito e foto, para além da obviedade. A grande pergunta que novamente se apresenta, retomando alguns pontos da análise que inaugurou a pesquisa, é: quanto desse “estar entre

linguagens” valenciano representa uma tentativa de preencher o leque de possibilidades de registros do vivido? Se os meios, contudo, não comportam a totalidade da experiência sensorial humana, Xavier toma como tarefa a tradução como experimento gerador inesgotável de poética, de linguagem e de memória ou historicidade, centralizando sua investigação nas possibilidades agregadoras das mídias.

Nesse momento, as fotos do anarquista, encadeadas em simples sucessão, também dizem respeito, num sentido menos imediato, à relação do movimento como contínuo do vivido: as fotografias foram tiradas em sequência e constataam a continuidade cronológica. É assim que se abre o caminho para uma emergência diacrônica mais profunda, que o vídeo verá em breve, e que fará, aí sim, com que ele trabalhe opondo dois polos no que se refere às atuações e ao documental. Vale pensar nessa abertura a diacronia relacionada ao que foi visto até aqui não apenas em *Pinturas*, mas também em *O pão negro*, quando das ilustrações da chegada à “rica propriedade rural”: o encadeamento lógico existe e não é desconsiderado, mas ganha outros graus de complexidade em convivência com os imbricamentos dos textos e das memórias na grande temporalidade sincrônica.

Quanto à sequência de fotografias do anarquista, cabe trazer à discussão uma colocação do russo Iuri Lotman (1978, p. 112-115) acerca da narrativa contínua como análoga a certo “fluxo natural da vida”. Em seu livro sobre semiótica do cinema, Lotman explica que tal fluxo estaria fundado na “transformação de um mesmo e único sinal”. Isso significa que, “se, no filme, a imagem é representada por uma sequência discreta de imagens diferentes, para o espectador trata-se da modificação contínua de um mesmo rosto” (LOTMAN, 1978, p. 112-115). É a observação da transformação do rosto de Rossi a partir das fotografias o foco de interesse e a preocupação intelectual por parte do realizador nesse excerto de *O pão negro*, mas sua inserção no contexto de materiais apropriados diversos nos leva a pensar novamente numa leitura valenciana de um fluxo da vivência que comporte a lógica da sucessão, mesmo que não seja ela a predominante – a presença de textos imbricados lega camadas de memória à existência.

A sequência seguinte começa com um depoimento de um descendente de colonos que apareceu no começo do filme, chamado Oreste Agotani (Figura 18). Ele relata que Rossi teria se encontrado com Dom Pedro II na Itália e que o terreno da colônia, portanto, havia sido um presente do Império. Ao que a voz *over* e, depois, o personagem Rossi, novamente registrado frontalmente, se opõem veementemente. Nessa oposição, a dimensão do diálogo como tensionamento entre o tecido de vozes se apresenta. Agotani, Rossi e o agora

reaparecido Malatesta, juntamente com as vozes sobrepostas, se colocam nesse momento como instâncias narradoras, cada qual querendo fazer de seu depoimento uma visão original da História, num universo que comporta uma pluralidade de vozes, palavra entendida aqui tanto por seu sentido literal – de personagens, entrevistados e voz *over* – quanto pela discursividade que emerge dos registros arquivados.

Figura 18 – *O pão negro* (7'18'')

Fonte: Xavier (1993-1994).

Nota: Dimensões do diálogo: tanto a voz *over* quanto o discurso de Rossi se contrapõem a colocações do entrevistado Agotani, em sua fala que remete a um tempo rememorado. Por meio dessas distinções, o vídeo, até aqui, promove conversa entre vozes. Isto é, nem a presença de Agotani se cristaliza no formato (e na formalidade de uma) entrevista que preste contas de fatos sólidos, nem a voz *over* opera como consciência “divina”, que tudo sabe e que é detentora de todas as respostas. O tecido de vozes em *O pão negro*, por seu caráter polifônico e não monolítico, revela uma noção de historicidade que vai de encontro à sincronia examinada em *Pinturas rupestres do Paraná*.

Há poucos movimentos de câmera ao longo do vídeo, o que torna os retornos de Rossi (Figura 19) e Malatesta também significativos nesse sentido. No caso do primeiro, a câmera não se move por duas cenas seguidas. Após seu registro frontal, sua história afetiva pessoal é narrada em *off* pelo próprio: ele entra em cena partindo do extracampo para consolar, com uma massagem no ombro, sua futura amada, Hélida, que acabara de perder um companheiro. A cena aborda a dinâmica de liberdade afetiva no contexto anarquista, e trabalha enfatizando elementos melodramáticos, principalmente por meio da incursão musical. No caso do segundo, a câmera mal se move: antes, é um pequeno ajuste na lente, que agrega uma breve movimentação, oriunda do interior aparato, ao exercício de filmar frontalmente; o enquadramento é fechado a ponto da gesticulação do personagem fazer o

caminho inverso do de Rossi e ficar escapando do quadro. Talvez soe forçoso, mas se for considerada a hipótese de que os poucos movimentos de câmera funcionam como um recurso de arcaísmo possivelmente análogo ao de alguns de seus livros (no que diz respeito, nestes, às grafias do idioma), não se pode desconsiderar, em *O pão negro*, o reconhecimento valenciano a certa herança do tempo, reconhecível pela transformação das linguagens tornada perceptível mesmo em momentos em que se remete ao arcaico, exemplificada nessa utilização do ajuste na lente no contexto em que foi inserido. Xavier, em comentário sobre o pioneiro *A chegada do trem na estação* (1895) redigido em 1995, trata da câmera estática e enfatiza que na película “a câmera mantinha-se fixa registrando as imagens em movimento [...]”. Parece pouco, comparado com o cinema de hoje, mas apesar da câmera imóvel ali já estava toda a essência da sétima arte: a ação” (XAVIER, 2020, p. 33). Perto do fim da obra, retorna-se à temática do amor livre, que sutilmente oculta sentimentos de possessividade: um novo amante da companheira de Rossi, primeiro sozinho, e depois acompanhado por Rossi e sua parceira, são filmados frontalmente (Figura 19, B e C). Tais planos vão de encontro às considerações a respeito da câmera fixa.

Figura 19 – *O pão negro* (7'45'', 26'30'' e 26'50'')

Fonte: Xavier (1993-1994).

Nota: Nas duas imagens menores, a composição centraliza os atores, que olham para o aparato – no caso da primeira imagem, Rossi chega a falar com ele. Além da associação entre o plano estático com as cinematografias dos tempos da Colônia, o *frame* (C) que conta com Rossi, sua parceira e um amante guarda nova relação, em sua movimentação sutil, com a solenidade de um quadro pictórico. Nessa cena, o amor em perspectiva anarquista é exibido em suas possibilidades para além da monogamia e mesmo da heterossexualidade. Ainda que até então tenha havido ênfase na ideia de companheira e amante, as disposições e os contatos entre os corpos se abrem a outras possibilidades.

Terminado o momento dos depoimentos em sequência de Rossi, Agotani e Malatesta, a narração historicizante e lógica da voz *over* – que conta com o suporte dos materiais de arquivo, sempre tensionando diacronia e sincronia – ganha dois novos elementos que se fazem necessários comentar. O primeiro é a imagem em vídeo da região de Palmeira feita pela produção nos anos 1990, que destaca, numa panorâmica vertical, uma antena de televisão. O segundo é um trecho de filme em película feito nos anos 1920, utilizado com o intuito de ilustrar com imagens em movimento – desbravamento de mata virgem e atividade campestre de imigrantes – a História da Colônia, que, por uma distância de poucos anos, não pôde contar com tais imagens. Em ambos os casos, chama atenção a relação proposta entre tempo e tecnologia. Em outras palavras, essas imagens de 1920 – de Santa Catarina, feitas pelo pioneiro Alfredo Baumgarten (1883-1971) –, tomadas de empréstimo, logo, deslocadas de seu contexto primordial, são indicativas de que Xavier trata a mediação tecnológica como um elemento que, por si só, já é transformador da mensagem (ou da memória) transmitida – um direcionamento coerente com o que foi argumentado em *Pinturas rupestres*.

Outro descendente da colônia, Carlos Carzino Neto, também dá seu depoimento ao longo da obra. A certa altura, ele mostra uma foto emoldurada (Figura 20), ou uma imagem como concretude.

Figura 20 – *O pão negro* (11'20'')

Fonte: Xavier (1993-1994).

Nota: Memória do documento no depoimento no formato entrevista. A entrada do entrevistado Carzino Neto no vídeo contribui para delinear uma oposição mais bem definida entre os polos de reconstituição ficcional e registro documental.

Esse plano dá início a uma série de imagens em sequência de negócios, produtos e letreiros publicitários – com suas fontes e cores variadas, como as garrafas do refrigerante Cini ou o luminoso em cor neon da fábrica de alimentos Todeschini (Figura 21), que vibra enquanto as imagens pulam, ou, como um olhar fruidor na vivência, piscam – de herança italiana.

Figura 21 – *O pão negro* (11'41'')

Fonte: Xavier (1993-1994).

Nota: Anarquismo e trabalhadores: na reconstituição da herança da imigração italiana no estado do Paraná, o vídeo destaca empresas que carregam os sobrenomes originários daquele país. O letreiro luminoso, as imagens que pulam (ou saltam) como um olhar que pisca e as cores da publicidade denotam uma relação sensorial com os signos do espaço social de convivência.

Além dessas referências a empresas de imigrantes – que, utilizando como nome comercial os sobrenomes, carregam as histórias familiares e seus desdobramentos sul-americanos –, esse momento da obra enfatiza a vivência sensorial da espacialidade ao longo do transcorrer temporal. O verbal, nesse contexto, participa de uma dinâmica sensorialmente estimulante, que lhe acentua características para além da linearidade.

Nessa mesma sequência da memória publicitária e fabril, há um plano (Figura 22) no qual a companheira de Rossi e seu amante – mais correto seria dizer que se trata, nesse ponto, de dois atores vestidos como colonos, da mesma forma como a relação inicial proposta entre

Karam e Malatesta – tiram um retrato de corpo inteiro defronte a um painel que reproduz *Il Quarto Stato* (*O Quarto Estado*, 1901), de Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907).

Figura 22 – *O pão negro* (11'45'')

Fonte: Xavier (1993-1994).

Nota: Defronte à reprodução do quadro de Volpedo, o casal de personagens larga seus pertences como quem, distinto do retrato histórico ao fundo, abandona a encenação. Na consciência dessa sobreposição de distinções – atores e personagens; ficção e documento histórico – que fundamentam o jogo de representações proposto pela obra, o audiovisual valenciano explora as possibilidades do vídeo como meio de síntese.

Eles largam seus pertences e saem de cena, ou da encenação, dando um fim à sequência que, mesclando as temporalidades dos registros, retrata as relações entre as lembranças afetivas dos indivíduos e do coletivo e considera o exercício de pensar e registrar a História como uma atividade de acoplamento de camadas, de sobreposição de texturas. Na cena, há uma ênfase na consciência da representação que permeia a obra. Em outras palavras, trata-se de evidenciar os mecanismos de tradução do passado e de afinidade sincrônica.

Há, a seguir, um breve monólogo interior de Rossi falando sobre a relação do novo casal, cortado por uma inserção do descendente Agotani. No plano seguinte, vê-se novamente a mesa comunal. Dessa vez, porém, ainda que a câmera permaneça estática, os movimentos de *zoom in* e *out* são mais velozes. Esse ponto marca uma mudança no vídeo, que ganha, a seguir, a contribuição do depoimento de um pesquisador, fonte com autoridade “oficial”. É justamente essa a presença que promove uma inversão na estrutura do material, na medida em que se trabalha com uma polarização entre os depoimentos no formato entrevista *versus* cenas

com atores. O vídeo, dessa forma, passa a caber mais confortavelmente no âmbito de uma oposição que intercale o documental com o encenado: tais limites são mais bem definidos.

No caso das encenações, há certo didatismo poético e novamente certo uso melodramático da banda sonora, bem como uma exacerbação maior no aspecto lúdico e afetado das atuações. As entrevistas, por sua vez, representam um segmento que dá conta do histórico cronológico. Em outras palavras, os depoimentos, mais que discursividades independentes que se confrontam, passam a se conjugar como instrumentos que se prestam a dar conta de um relato retilíneo.

Nesse sentido, com o intuito de exemplificar melhor o raciocínio, cabe tentar estabelecer uma relação de analogia entre esse momento do vídeo com a organização de uma mídia como o jornal impresso, tão presente nas obras valencianas. Se o jornalismo diário comporta uma pluralidade de pontos de vista, fontes gráficas, declarações de entrevistados, fotografias etc., ainda assim há uma figura editora, seja ela uma organização ou um indivíduo, que tenta organizar o mosaico de vozes de modo a, numa posição de pretensa mediação ou neutralidade, estabelecer uma cronologia.

A partir da entrada em cena do pesquisador, essa mesma relação da “figura mediadora” do jornal em algum grau passa a se fazer presente – no caso, o realizador. Ou seja, o segmento de entrevistas passa a ser bem estabelecido, no sentido de que a formalidade da entrevista não opera mais de modo a tornar o entrevistado como mais uma dentre variadas instâncias narradoras. Assim, no polo das entrevistas, a pretensão diacrônica do jornal diário passa a vigorar. De certo modo, subverte-se o tensionamento entre sincronia e diacronia, que dá lugar a uma convivência (ou oposição) saudável entre ambas, visto que o polo dramático ainda privilegia um olhar ora lírico, ora burlesco e pouco linear, a despeito de conclusivo.

As características formais centrais analisadas até aqui, como os poucos movimentos de câmera (uma exceção significativa posterior é uma cena externa em que Rossi dança com sua parceira) ou o recurso dos registros frontais, se mantêm até o final da obra. Além dos pontos conectivos já citados entre este vídeo e *Pinturas*, cabe mencionar suas relações com a primeira aparição de características importantes de outras obras valencianas: as duas cenas de nudez, próximas ao final da obra, uma masculina e a outra feminina.

Na primeira, cerca de uma dezena de rapazes são filmados num plano conjunto tomando um banho anárquico-brincalhão num rio (Figura 23, A). No seguinte (Figura 23, B), o feminino, Hélida se banha e é filmada sozinha, musa renascentista sendo contemplada pela

câmera, ao som de uma canção popular italiana que leva o nome de Cecília. A mulher nua é apresentada como metáfora idealizada da liberdade; logo, como metáfora também da Colônia.

Figura 23 – *O pão negro* (21' e 21'55'')

Fonte: Xavier (1993-1994).

Nota: Nos *frames* há a simbologia da nudez como liberdade. Entretanto, há distinções nesses retratos: na vertente masculina, a anarquia se dá como uma brincadeira coletiva; na feminina, o corpo da mulher é registrado à maneira de uma musa pictórica que posasse para um quadro, solenemente disposta boiando em águas calmas.

Próximo ao final da obra, a polarização entre documento e encenação que se havia produzido a partir de sua metade é abandonada e retorna o pensamento questionador acerca dos meios, dos códigos e das temporalidades. A obra termina com Rossi novamente mostrado sentado à mesa comunal, que agora vai se esvaziando. Ele narra os motivos que levaram ao fim da Colônia de modo conclusivo, porém se encaminhando mais pela via do poético que do causal. Na sequência, ele e sua companheira aparecem na Rua XV de Novembro, considerada consensualmente até a atualidade como a mais tradicional do Centro de Curitiba. Em meio a populares, no ano de 1993, ambos estão sendo entrevistados por uma equipe de TV (Figura 24), ainda que seja apenas Rossi quem fale ao microfone.

Figura 24 – *O pão negro* (33'38'')

Fonte: Xavier (1993-1994).

Nota: As vestes dos personagens se chocam com o acontecimento da entrevista televisiva e com as vestimentas da população em seu entorno. O choque das temporalidades afirma uma visada para o aspecto de encenação na construção histórica em sua fuga de um realismo. Na esteira da presença inicial de Karam-Malatesta e do abandono (encenado) da encenação defronte ao painel que reproduz o *Quarto Stato* de Volpedo, essa cena trabalha com elementos de dubiedade que enfatizam a mobilização dos códigos audiovisuais implicados na tradução histórica operada pelo material. O meio – a televisão, no caso, mas num sentido além dela, a própria constituição do vídeo – se presta a enfatizar a vida própria do texto cultural, em sua materialidade, para além do referente. Nesse encerramento, emerge a bivocalidade na consciência da revelação dos personagens como atores em sua tarefa de traduzir poeticamente a experiência anarquista no Paraná.

O deslocamento temporal dos personagens é agravado pelo enaltecimento do aspecto cênico e fantasioso de suas vestimentas: as vestes tornam evidente o dispositivo da encenação que, com o auxílio da grandiloquência teatral e da trilha incidental relacionada ao melodrama, já vinha se delineando. No grande salto cronológico, a dimensão da temporalidade é compreendida a partir de sua relação com as tecnologias de registro da memória da coletividade. É interessante pensar em como o aparecimento do meio televisual enfatiza a fuga de uma tentativa simplória de realismo, destacando a História como construção original a partir da tradução do passado. O documental, aqui, é dotado de uma dimensão poética que problematiza o passado, uma vez que estabelece com ele relações de contemporaneidade. Isso porque anunciar a encenação acaba despindo a enunciação, ao menos em algum grau, do dispositivo ficcional.

Finda a fala do personagem italiano, corta-se para um cemitério. O elemento mórbido do universo valenciano, até então ausente de *O pão negro*, finalmente se faz presente, por meio da filmagem da estátua que decora um túmulo. Sua inscrição é grafada em italiano, e as datas de nascimento e de morte que constam na lápide poderiam tranquilamente bater com as de alguém contemporâneo à Colônia Cecília.

A cena final do anarquista sendo entrevistado em vídeo é indicativa de como, para Xavier, pensar com o apoio das mídias é pensar sobre e entre as mídias; de como pensar sobre a História, para ele, é pensar entre meios e indivíduos, sempre consciente do processo tradutor de sua recriação sincrônica do passado. Até aqui, o estudo da videografia de Xavier demonstra a construção de um pensamento produzido em forma estética que investiga tempo e memória a partir de uma centralização em torno das mídias do arquivo cultural humano. Examinar a obra de VX é, pois, movimentar-se por um sistema de alta complexidade, composto por muitas camadas: isso se torna bastante evidente na medida em que muito do que foi analisado em *O pão negro* poderia passar como procedimento formal já pacífico no aspecto sincrético que compõe a linguagem audiovisual. Muito mais que isso, o vídeo se apresenta ao espectador como um trabalho criativo que se alimenta dos mecanismos de articulação de seus próprios códigos – metalinguagem que sedimenta a figura do vídeo como locus artístico de síntese, quer seja das linguagens, das tecnologias ou da História.

2.3 OS 11 DE CURITIBA: TODOS NÓS E AS VOZES DA MEMÓRIA COLETIVA

Desde seu título, o documentário em vídeo *Os 11 de Curitiba: todos nós* (1995), de 54 minutos de duração, estabelece uma relação entre o(s) indivíduo(s) e o coletivo. A obra utiliza o recurso da entrevista para compor um tecido memorialístico de onze moradores da capital paranaense em um episódio histórico ocorrido durante a ditadura militar que ganhou notoriedade internacional por causa de sua arbitrariedade.

Em 18 de março de 1978, durante o governo de Ernesto Geisel (1907-1996), policiais se dirigiram desde a madrugada para as casas de homens e mulheres ligados às escolas alternativas Oficina e Oca – os profissionais foram acusados de ensinar marxismo para crianças de um a seis anos. As escolas funcionavam no modelo de cooperativa – o parentesco com a colônia Santa Cecília, de *O pão negro*, não se dá por acaso. No registro das lembranças dessas prisões, que duraram uma semana, o vídeo executa uma veemente tomada de posição contra a postura ditatorial, visto que abre espaço exclusivamente aos depoimentos dos acusados, fundando toda a sua construção em cima de suas lembranças.

Há uma notável distinção entre este material e os demais componentes deste capítulo. Se nos segmentos anteriores identificou-se uma noção de historicidade sincrônica e, nela, uma reflexão poética e ensaística sobre as camadas da História, às quais o artista insere a sua

contribuição, em *Os 11 de Curitiba* se faz presente uma consciência da proximidade factual na fabricação do documento que produz, ou lega, História. Em outras palavras, o material é pioneiro no registro artístico do episódio. Dessa forma, o aspecto documental remete na produção ao sentido mais estrito possível do termo: produzir documentação ou arquivo, ainda que a abordagem privilegie um viés de sensibilidade. Por meio das lembranças e dos impressionismos, a construção dessa experiência estética fundada no documento ganha humanidade, além de uma dimensão alegórica entre os onze personagens e o todo, os indivíduos e os “todos nós” da coletividade. Do ponto de vista da historiografia regional, o tema retratado – atos ditatoriais fora do eixo Rio–São Paulo – ganha complexidade, principalmente se for considerada uma possível relativização do tópico no contexto de um senso comum reducionista.

Os presos políticos chamados “11 de Curitiba” são o publicitário e poeta Reinoldo Atem; o jornalista e escritor Walmor Marcelino; o advogado Edésio Passos; o jornalista Luiz Alberto Manfredini; as sociólogas Lígia Mendonça e Ana Langue; os economistas Paulo Sá Brito, Silvia Pires e Sueli Atem; a pedagoga Maria Albuquerque Sá Brito; e o matemático Leo Kessel – este o personagem cujos discursos são os mais enérgicos. Alguns deles viriam a ser reconhecidos mais tarde em suas áreas de atuação, como os escritores e, em especial, o advogado Passos, que se tornou deputado federal em 1991 e diretor administrativo da Itaipu Binacional nos governos petistas dos anos 2000.

Realizando, na forma crônica, um pontual panorama, o jornalista José Carlos Fernandes assim descreve a jornada dos “11”:

Nem na Oca nem na Oficina havia madureza de ensino religioso ou aulão de véspera sobre símbolos da pátria [...]. Sobre esse pequeno grupo pesava a acusação de terem criado instituições de “fachada” para derrubar o governo militar, além de ensinarem materialismo, “uma visão dialética do mundo” (sic) e, horror dos horrores, falarem de como as pessoas vêm ao mundo, também conhecido como sexo. [...] Como as escolinhas funcionavam em regime de cooperativas, os sócios eram também fundadores, professores e pais dos alunos. Alguns deles ganhavam seu pão como sociólogos, jornalistas e advogados. [...] Os membros das cooperativas criaram tanto a Oficina – em 1973 – como sua dissidência mais à esquerda, a Oca – de 1978 – para fugir aos ditames do ensino que obrigava cadeiras como Educação Moral e Cívica. [...] Os “11”, por sua vez, só queriam um sistema de ensino em dimensões humanas – bem longe dos colégios que surgiam em cada esquina – para acolher seus filhos e filhos dos seus amigos. Produziam material didático próprio. [...] A Anistia Internacional, em Londres, recebeu 8 mil telegramas de protesto. Patrícia Feeney, representante do órgão, se abalou até a distante capital do Paraná [...]. O episódio chegou aos ouvidos do presidente americano Jimmy Carter e do papa Paulo VI [...]. Atrás do fato, legiões de repórteres, todos com a caneta em riste para registrar o ridículo da situação. (FERNANDES, 2016, grifos do original).

Se o parágrafo inicial e a citação anterior demarcam tematicamente a obra e o conflito que a rege, é necessário que se diga que um espectador eventual demoraria parte significativa da linha do tempo de sua duração até chegar a um resumo satisfatório: tanto esse tema se revela aos poucos – as impressões precedem o caráter informativo – quanto os próprios nomes dos personagens só são exibidos minutos antes do encerramento. A escolha da citação, portanto, transcende um intuito apenas informativo, indo em direção ao comparativo: antes, importa destacar o quanto a obra, pelo recurso da tomada de depoimentos, “joga” em algum grau com o dispositivo declaratório jornalístico, mas opera de modo a não se fundar em informações factuais – estas, desveladas apenas aos poucos, dão espaço aos fios da memória de seus personagens. O trecho citado traz mais informações – no sentido jornalístico – do que as entrevistas do vídeo, que grafam a História de uma perspectiva predominantemente sensível. O plano inicial é exemplar nesse sentido: inicia-se com um desfoque que aos poucos toma a forma de uma silhueta humana; o entrevistado fala em outro tema que não o ocorrido em finais dos anos 1970. Ao desfoque – borrão que remete à tarefa de escavar memórias – soma-se uma trilha incidental de base eletrônica. Ela cria, junto com o enquadramento (um plano geral que grava um homem apoiado em uma muleta numa sala fechada), uma dimensão espacial e sensorial opressora, como será em todo o restante do material.

Ao mesmo tempo em que há essa remissão ao procedimento jornalístico de tomada declaratória, a informação lacunar – que somente se delineia com o andamento das falas – trabalha de maneira a evidenciar a dimensão estética da produção documental. Às lacunas se une a experiência plástica do espaço fechado da locação, que busca simular a experiência de estar preso. A decupagem trabalha em exercícios de composição (Figura 25), produzindo planos cujas longas durações implicam num notório respeito às vozes escutadas.

Figura 25 – *Os 11 de Curitiba: todos nós* (11'26, 12'17'', 15'15 e 20'51'')

Fonte: Xavier (1995).

Nota: Luzes, sombras e penumbra. Por meio da utilização da iluminação (luzes duras, difusas, e contraluzes), a obra, realizada em cores, trabalha de modo a evidenciar a crueza do espaço a partir das oposições entre claro e do escuro. É interessante pensar em como a imobilidade dos entrevistados também opera como representação do cárcere – não à toa, em (B) os pés do entrevistado sequer tocam o chão, apoiados numa lata de tinta. No caso dos frames (A) e (D), a presença bem pronunciada das sombras opera como conflito em relação ao corpo captado. Em (C), o contraluz se refere a traduzir o próprio discurso do entrevistado em sua rememoração das noites penumbrosas de março 1978. Em (D), Walmor Marcelino dá as costas à câmera, direcionado à sua silhueta sombria enquanto ruminava lembranças.

A trama das vozes ganha uma organização própria, um fio condutor. Isto é, os discursos são intercalados em unidades temáticas que a edição une sutilmente, sem saltos, de maneira a agrupar as individualidades como entidade coletiva que se opõe aos absurdos do conservadorismo autoritário – em níveis macro e micro – dos anos de militarismo. A organização dos blocos temáticos se dá da seguinte maneira: impressões e particularidades pessoais e busca por ordenar os acontecimentos; os momentos das prisões; o cotidiano das celas; divagações sobre a vida e a sociedade em contexto conservador; soltura e liberdade; encerramento que mescla o informativo e o poético.

Do ponto de vista formal, além dos recursos que foram inicialmente citados – imagem desfocada e cuidado nos quadros –, há o uso de elementos como ruídos sonoros, ecos e silêncios; além de um tratamento especial para a dinâmica de iluminação, com suas luzes duras e difusas, com seus jogos de claro e escuro. A produção sonora é baseada em sintetizadores – o signo musical promove ambiências. Efeitos de som também são repetidos,

como quando, em momentos em que se discorre acerca do cotidiano nas celas, escuta-se o barulho insistente de uma pia, que bem poderia ser um tic-tac que anuncia um tempo que parece não passar. Ou, ainda, sons de batidas em teclas de máquinas de escrever, quando o tópico de discussão diz respeito aos interrogatórios.

De pé, sentados em cadeiras ou no chão, como índios; ou mesmo olhando janela afora, os 11 de Curitiba discorrem acerca de sua história em comum. As imagens captam os entrevistados de diversos ângulos no mesmo espaço (Figura 26, A e B). Nas histórias contadas, alguns tópicos se destacam: o rol de temas abordados pelo grupo vai desde o incômodo cotidiano de utilizar o banheiro defronte aos demais até detalhes dos interrogatórios. Uma das perguntas feitas pelos militares dizia respeito à assinatura do jornal *Movimento* – marco da luta pela democracia, lançado em 1975. A questão que chama mais atenção, porém, diz respeito à indagação sobre onde estaria o teórico Jean Piaget (1896-1980), que, para os interrogadores, seria o mentor intelectual da suposta doutrinação marxista das pré-escolas curitibanas. Se as ameaças militares eram semelhantes aos métodos do delegado do DOPS Sérgio Fleury (1933-1979), fatores como a busca por um Piaget guerrilheiro evidenciavam um despreparo que tornava esse trauma coletivo não apenas arbitrário como peculiar.

Figura 26 – *Os 11 de Curitiba: todos nós* (14'52 e 34'21)

Fonte: Xavier (1995).

Nota: O espaço do cárcere. Em (A), observa-se a única imagem dentre as gravadas originalmente (ou entre as não apropriadas) pelo documentário, na qual um dos personagens se movimenta pelo espaço. Na cena, Luiz Alberto Manfredini, movendo-se e gesticulando, tenta reproduzir suas memórias acerca das dimensões da cela – bastante menores que as do espaço de gravação do depoimento, de acordo com seu relato. Também coube a Manfredini aparecer em outra cena de exceção (B): trata-se de outra imagem original dotada de unicidade, isto é, ainda que registre o espaço interno, a câmera está fora dele. Aproveita-se essa excepcionalidade para se realizar um jogo com os terços do quadro imagético, no qual a janela se reparte em “jogo da velha” que remete às grades prisionais.

Outra peculiaridade diz respeito a uma pequena conquista subversiva, comunista, que envolveu distrair um carcereiro e roubar papéis e canetas para a fabricação de um baralho, em prol da distração coletiva. Coletividade: ela se dá em momentos variados, como nos discursos acerca da iluminação da cela – acesa até durante a noite, a penumbra é descrita como incomodativa e ganha uma recriação plástica na obra (Figura 25, C). Contudo, o maior elemento delineador de uma experiência de união entre esses indivíduos talvez seja o eventual recurso da sobreposição de vozes por meio da edição. Quando presentes, elas jamais se dão por acaso: as sobreposições, mesmo que poucas, unem as falas acerca de um mesmo tópico e produzem bivocalidades que, somadas, promovem a dimensão polifônica desse micro (os “11”), representativos de um macro (“todos nós”).

A união ideológica do grupo também se dá na dimensão afetiva, principalmente no que diz respeito às personagens femininas. Sobre a esfera íntima, são tornados assuntos a liberdade, o então tabu da separação, a imagem do corpo humano (Figura 27) e o entendimento dos filhos sobre a prisão dos pais. Os depoimentos das mulheres são os que mais contribuem para a construção de um painel geracional do contexto conservador curitibano dos anos 1970.

Figura 27 – *Os 11 de Curitiba: todos nós* (26’30’’)

Fonte: Xavier (1995).

Nota: Para além do aspecto macropolítico e das impressões pessoais em torno da experiência traumática de março de 1968, são nos depoimentos femininos que o filme estabelece um retrato pontual da sociedade conservadora dos anos 1970 no Brasil. Separações, enlances amorosos, maternidade e experiência familiar são abordados pelas personagens mulheres. Em suas falas, é perceptível o machismo entranhado na dimensão social dos costumes. No *frame*, a socióloga Lígia Mendonça exibe imagens de um ensaio fotográfico onde ela é retratada nua durante sua gravidez. Ela conta que as imagens foram tópico de questionamento durante seu interrogatório, o que evidencia uma acusação da nudez como prática subversiva no período.

Em seus momentos finais, o documentário estabelece sua relação com a historicidade com base na materialidade do arquivo, alimentando-se da produção de conteúdo das mídias impressa e televisual acerca dos fatos ocorridos na semana de março de 1978 (Figura 28). Na remissão dos fatos, destacam-se a prisão, a incomunicabilidade e a mobilização da sociedade civil, com os auxílios da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e da Anistia Internacional, por meio de sua emissária Patrícia Feeney. No entanto, acima de tudo, é neste momento em que os personagens ganham nomes e sobrenomes – algo que, mesmo com a emergência informativa contextualizante, acentua o aspecto emocional por trás das histórias individuais. Se um personagem como Kessel compara os “shows” espalhafatosos das prisões com o momento da soltura, Silvia Pires revela sentir até a data da gravação problemas em permanecer em locais fechados, como elevadores. Há duas transições – um plano de imagem escura e um inserto de um clarão – que denotam a passagem do cárcere à liberdade.

Figura 28 – *Os 11 de Curitiba: todos nós* (47'31'')

Fonte: Xavier (1995).

Nota: Ao final da obra, executa-se uma remissão ao arquivo legado pelas mídias – impressa e audiovisual. Trata-se de procedimento valenciano por excelência: a ideia de organização dos arquivos da História permeou *Pinturas rupestres* e foi recorrente em *O pão negro* – lembrando que neste houve notável consideração da comunicação midiática em seu encerramento, por meio do registro da equipe de TV na Rua XV. O mesmo ocorre em *Os 11 de Curitiba*, posto que a reflexão sobre a repercussão local e internacional do caso ganha suporte com os materiais apropriados. Há coerência, até aqui, no que se refere ao arquivo midiático como documento dotado de materialidade que alimenta a criação valenciana.

O momento que marca o encerramento (anunciado pela revelação dos nomes e pela contextualização midiática) tem, em sua banda sonora, a canção *Carinhoso* (1917), do compositor Pixinguinha (1897-1973), com letra posterior de Braguinha (1907-2006), cantarolada por Lígia Mendonça. Do então escuro ao clarão, também se escuta um poema a

respeito da história dos “11”, cujo verso inicial diz: “Esta é a nossa história. Sim, nossa história quando o mundo souber nos ouvir, no futuro”. Das histórias à História, sem perder nela a dimensão sensível, poderia-se completar a respeito da produção audiovisual valenciana.

Em *Os 11 de Curitiba: todos nós*, o tecido das vozes da memória coletiva não nega a perspectiva do indivíduo, considerado como ente sensível. Essa colocação será significativa para o que se verá no capítulo a seguir. Por fim, cabe salientar que, no contexto das videografias sobre a História entre tecnologias, as três obras examinadas têm como coerência o exame da historicidade como objeto concebido com base nos meios materiais de seu registro. Materialidade, técnica e linguagem: a partir desse tripé, Xavier constrói até aqui a fundação de seu pensamento a respeito do grande tema da História e insere nela a figura das mídias, partindo da perspectiva e das possibilidades tecnológicas de seu tempo, isto é, o século XX. Em outras palavras, trata-se de uma centralidade da experiência de estar *entre* meios.

Some-se a isso a emergência de uma dimensão poética – quer esteja relacionada com o texto artístico propriamente dito (o emergir da arte no contexto da historicidade em *Pinturas*; documentário e ficção melodramática em *O pão negro*), quer esteja com a memória e a ruminação interior (sentimentos e a trama das vozes em *Os 11...*). Nesse sentido, a ligação dos três vídeos analisados até aqui serve como fundação para os encaminhamentos da sequência. Cabe ao trabalho, agora, examinar objetos da literatura e do cinema à luz do que foi analisado até aqui, esmiuçando a construção do pensamento valenciano em torno da centralidade do arquivo de mídias a partir de outras perspectivas de seu sistema de pensamento criativo.

3 EXISTIR ENTRE MEIOS: INDIVÍDUO E TEMPO, VIVÊNCIA E MEMÓRIA

Até aqui, pouco se falou neste estudo sobre o tema da morte nas obras valencianas – a imagem do cemitério que é exibida nos momentos finais de *O pão negro* é uma exceção. O mesmo vale para o tema do desejo (em alguns casos, perversão) sexual – que, novamente no vídeo de 1993-1994, aparece apenas sutilmente. Neste capítulo, as obras examinadas têm como afinidade esses dois locais de fabulação. Entretanto, detrás desse núcleo temático mais evidente, pelo qual o artista é costumeiramente reconhecido, é notório como as produções literárias e fílmica examinadas neste capítulo configuram formalmente as questões elencadas no âmbito do conteúdo como problemas erigidos entre mídias. Ao mesmo tempo, não será também uma relação entre vida (produção do texto artístico, perambulação espacial da câmera) e morte (o passado revivido pela tradução do arquivo, tornado presente) aquela promovida como vivência e passado na investigação do arquivo de mídias da humanidade, conforme esmiuçada pelo artista, à sua maneira, nas produções do capítulo inicial?

Num primeiro momento, parte-se dessa confluência temática em duas obras literárias e uma cinematográfica, produzidas ao início dos anos 1980; num segundo, examina-se a dimensão do “eu” (uma primeira pessoa que leva o nome do próprio escritor) em relação ao mesmo universo fabulatório, em criações do final dos anos 1990 e meados de 2000. Pela forma como os personagens se relacionam com o espaço pelo qual transitam e fruem estímulos sensoriais, bem como pela maneira como a memória é rediviva na materialidade técnica dos textos ante a subjetividade das lembranças, a existência entre meios é enfrentada, por Xavier, como problema gerador de poética.

Se os motes “morte” e “perversão sexual” contribuem para configurar uma problematização das temporalidades com base nas relações entre mídias, cabe dizer que, por meio das considerações oriundas do capítulo inicial, é mantida aqui a predominância de uma historicidade sincrônica na organização do arquivo multimídia. Partindo desse pressuposto, é possível destacar elementos específicos – perspectivas e vozes particulares no âmbito de uma polifonia configurada entre arquivos – nas análises.

Por detrás do impacto criativo das obras do início dos anos 1980, prossegue-se investigando o pensamento valenciano a partir da ideia de tradução. Considerando a ênfase na memória coletiva da historicidade sincrônica, observa-se agora a perspectiva do indivíduo como instância fruidora da experiência de existir. Mediante ênfase na dinâmica do humano

entre outros humanos e o tempo – pela via dos códigos e do sensório – busca-se compreender a importância dada pelo artista ao advento dos meios no que se refere à percepção humana de seu “estar na temporalidade”. Trabalha-se em cima dos personagens a partir de seus “movimentos de vivência” – mutabilidade sensivelmente fruída e registrada por transeuntes em posição de diálogo com os textos e estímulos que os cercam. Em outras palavras, enfoca-se o modo como o contínuo dos movimentos dos personagens pelo espaço se apresenta em confronto com uma grande temporalidade. São objetos de análise o livro *Maciste no Inferno* (1983), o curta-metragem *O corvo* (1983) e elementos da obra literária *O mez da gripe* (1981)²⁵.

Na sequência, é dado enfoque à vivência em perspectiva rememorada, a partir da primeira pessoa do próprio artista. O livro *Minha mãe morrendo e o menino mentindo* (2001) é examinado com o auxílio de *Meu 7º dia* (1999) e do texto *Coisas da noite escura* (2006). Em *Minha mãe*, uma primeira pessoa homônima ao seu criador enfrenta o arquivo íntimo de mídias em sua relação complexa ante as lembranças. Nas demais obras, Xavier descreve sua própria morte. Por meio da articulação de elementos gráficos, operam-se quebras da linearidade que remetem tanto aos caminhos das memórias quanto a uma dimensão fruidora que viaja entre imagens.

Desejo e perversão: o orgasmo como impulso de vida e como impulso de morte. A análise sobre o livro *Maciste no Inferno*, que inaugura o roteiro de exames do presente capítulo, mergulha na experiência sensorial da urbanidade a partir de um criminoso sexual. Mais que um conto em versos ou que uma narrativa gráfica que se apropria de fotogramas cinematográficos, *Maciste* trabalha em procedimentos de tradução entre meios e constrói uma leitura de mídias, com ênfase no cinema, a partir da visão singular de um criminoso sexual, entidade tão comum quanto anônima no contexto de uma metrópole sensorialmente estimulante criada por Xavier.

3.1 MACISTE NO INFERNO E A FRUIÇÃO DO CONTÍNUO DA EXISTÊNCIA

De toda a obra literária valenciana, o livro *Maciste no Inferno* é aquele em que Xavier, de modo mais direto e pontual, se propôs a traduzir os códigos da linguagem

²⁵ Na frase, os anos entre parênteses se referem às datas da primeira publicação de *Maciste* e de *O mez*. Nas análises, utiliza-se a referência da edição de 1998 de *O mez da gripe*.

cinematográfica, compreendida em seu sentido estrito, ou seja, aquela “que se constitui a partir do cinematógrafo” (MACHADO, 2013, p. 73) e desemboca, aqui, na dinâmica da projeção na sala escura. Nessa obra, trabalha-se com alguns aspectos do cinema clássico, o que implica considerar um respeito do autor, em parte significativa da obra, à linearidade do *raccord* (modelo de linguagem em que a escritura fílmica é organizada logicamente pela concatenação harmônica de planos), bem como à montagem paralela. Valêncio constrói uma obra fundada numa operação de paralelismo gráfico, na qual convivem a narrativa fílmica projetada na tela e a narrativa fundada na experiência dos espectadores na escuridão do espaço de exibição. Se as imagens projetadas dão conta da jornada de um herói masculino descendo ao inferno e enfrentando o diabo, a ação no interior da sala se refere a um indivíduo anônimo em sua vivência de uma tentativa de crime sexual.

No âmbito nacional, *Maciste*, o livro, como experiência estética que se nutre do universo do cinema mudo²⁶ a partir do imaginário de uma modernidade em sua plenitude, encontra parentesco em uma obra precursora como o *Pathé-baby* (2002; primeira edição em 1926), livro de crônicas de Alcântara Machado (1901-1935) que registra sua temporada europeia nos anos 1920 operando por meio de uma “simbiose da escrita jornalística com o cinema” (GOMES, 2008, p. 143), que lhe garantiu a velocidade dos cortes cinematográficos. O próprio Xavier manifestou publicamente sua admiração à obra de Alcântara Machado por seu pioneirismo na “literatura visual do país” (ARAUJO, 2012, p. 30). *Maciste all’Inferno*, filme do diretor italiano Guido Brignone (1886-1959) com o qual o brasileiro dialoga, foi lançado em 1925. Em outras palavras, a obra valenciana se propõe a captar um momento, um instantâneo da urbanidade efervescente no contexto das cinematografias silenciosas. Tendo também como cenário uma grande cidade onde o longa-metragem é exibido, a publicação traduz a vivência acelerada dos espaços (cidade e sala de cinema) a partir da consideração de seus estímulos.

Na página inicial da obra, abaixo de seu título, lê-se que se trata de um raconto. Para além da indicação de gênero que situa o trabalho no âmbito da narratividade literária, a semelhança sonora com o *raccord* fílmico indica uma homenagem a procedimentos de montagem fundantes para o estabelecimento de um modelo de linguagem cinematográfica em perspectiva industrial. Mesmo que o livro não trabalhe com a sutil e harmônica concatenação

²⁶ No contexto da produção valenciana, trata-se de retorno a um universo do cinema mudo: em 1976, o artista realizou o roteiro da história em quadrinhos *Josnath*; o material, desenhado por Rones Dumke (1949-2020) e publicado de forma folhetinesca no *Diário do Paraná*, se alimentou de fotogramas reproduzidos pela extinta revista *Scena Muda*.

de planos, nele opera-se a construção de uma narratividade que remete ao paralelismo dos filmes narrativos da década de 1920. Para tanto, a obra se apropria de fotogramas de *Maciste all'Inferno*, colocando-os em relação a outros elementos, como a variação tipográfica que delinea distinções de vozes, o claro e o escuro das páginas, desenhos, entre outros.

Se o aspecto dialógico já é evidente pela menção ao filme do começo do século XX, a dimensão interlocutória não fica restrita a ele, uma vez que já na primeira das 53 páginas²⁷ pode-se ver uma ilustração feita por Poty Lazzarotto (1924-1998), na qual um grande fotograma com a face do personagem Maciste é visto; por detrás dele, um bode diabólico se posta, erguendo seu tridente (Figura 29).

Figura 29 – Página gráfica de *Maciste no Inferno*

Fonte: Xavier (1998, p. 91).

Nota: Na imagem reproduzida vê-se a folha de rosto da reedição de 1997. Na primeira edição, publicada em 1983, ela serviu como capa do material. Nela, trabalha-se com sobreposição (fotograma do filme de Guido Brignone é apropriado por Poty Lazzarotto, sob a edição valenciana), que evidencia a dimensão do diálogo que se processará ao longo do livro. No âmbito narrativo, na maior parte do tempo a obra trabalha em cima de um paralelismo que remete diretamente à montagem paralela que se desenvolve em meados dos anos 1910 e delinea ações concomitantes em espaços diferentes numa mesma sequência temporal. No caso da obra valenciana, o paralelismo se dá entre exibição na sala escura e ação de um espectador dentro dela. Nessa ilustração inicial, a gravura de Poty Lazzarotto— uma figura diabólica detrás de um fotograma em película— ganha uma reprodução

²⁷ Na primeira página da reedição de 1998; a gravura apareceu na capa do livro em sua primeira edição.

do rosto do personagem Maciste, da obra de Brignone. Ao mesmo tempo em que se encontra na película, o rosto parece estar projetado.

Para além do relacionamento pessoal de amizade entre Poty e Xavier, é importante mencionar que o gravurista, autor de diversos painéis que estão distribuídos pela cidade de Curitiba, também ilustrou livros de autores canônicos da literatura brasileira, como João Guimarães Rosa (1908-1967) e o conterrâneo Dalton Trevisan (1925). No caso deste, a presença das gravuras de Lazzarotto contribuiu com a criação visual do universo de uma Curitiba ficcional que, mesmo enquanto território, funciona quase como um personagem, cuja identidade se alimenta da união entre as diversas instâncias do coletivo. Xavier foi parceiro de Poty em outras produções cinematográficas e literárias. Além de materiais veiculados pela imprensa, a dupla confeccionou os livros *Curitiba, de nós* (1975) e as crônicas *A propósito de figurinhas* (1986), sobre as “balas Zéquinha”. Xavier escreveria também o material biográfico *Poty, trilhos, trilhas e traços* (1994), e viria a realizar, na década de 1980, exercícios documentais em curtas-metragens (em película e em vídeo) em torno de mostras do gravurista, além de registros de Poty em seu ateliê produzindo e de entrevistas com pessoas de seu bairro²⁸.

Suas linguagens se encontram ainda no curta-metragem *A visita do velho senhor* (1976), realizado por Ozualdo Candeias, baseado em gravuras de Lazzarotto e produzido pela Cinemateca do Museu Guido Viaro. O trabalho cinematográfico assinado por Candeias carrega consigo três obsessões valencianas: a tradução como procedimento de criação; o diálogo com Poty; e o sexo, a morte e a prostituta como temas. Xavier assina a “direção executiva” da película – ele mesmo chamou de “bondade” (XAVIER in PUPPO; ALBUQUERQUE, 2002, p. 86) por parte do amigo Candeias a sua inclusão como diretor executivo nos créditos desse curta dos anos 1970, no qual ele teria sido o produtor (mas todo o segmento inicial de gravuras apropriadas remete a seu universo criador e implicam, no mínimo, a consideração da abertura valenciana ao outro). Vale salientar a presença do gravurista paranaense na abertura ao diálogo proposta por Xavier: conversar com *Maciste*, o filme, transcende aqui a uma conversa com o realizador Brignone.

²⁸ Entre as obras citadas está *O painel do Iguaçu* (1988), sobre um painel do artista no palácio do Governo do Estado do Paraná. Trata-se de material institucional em vídeo de 14 minutos de duração, com roteiro e direção de Xavier. No mesmo ano, com perspectiva mais autoral, Xavier realiza também *O ilustrado Poty*, “um tape de Potyguara Lazzarotto, Marisa Villela e Valêncio Xavier” que, além de entrevista-lo, articula suas ilustrações com narração sobreposta do conto *O Gato Preto* (1843), de Edgar Allan Poe. Entre 1980 e 1983, VX registrou em película edições da *Mostra da Gravura – Sala Poty*. Em 16mm, realizou o curta *Poty e o Bairro*.

Partindo dessa relação direta entre cinema e literatura, a dinâmica inicial da relação imagética proposta pelo uso da ilustração de Poty evidencia uma abertura – que ao longo da obra transparecerá por meio da sensorialidade fruidora do personagem anônimo – a outros códigos para além dessas duas artes. Mais que articular o trânsito dos códigos, de modo a fazer com que sua narrativa impressa apresente elementos cinematográficos, o *Maciste no Inferno* valenciano, pelo contrário, trabalha com o intuito de demonstrar o quanto o aspecto sincrético inerente à arte fílmica é capaz de gerar *insights* que contribuam para a investigação de um amplo movimento interativo entre linguagens, e do quanto esse movimento é, na poética valenciana, devedor dos procedimentos de traduzir o mundo pelo trânsito da experiência sensorial.

No caso do raconto gráfico valenciano, esse trânsito de sensorialidade se confunde com o trânsito do protagonista, espécie de anti-herói anônimo que flana pela grande cidade até se deparar com uma sala de cinema e decidir adentrá-la. Esse movimento perambulante, contudo, é menos descritivo do que demonstrado graficamente. Até sua entrada na sala escura, o leitor observa o uso de duas tipografias distintas. A primeira diz respeito aos títulos dos doze filmes em cartaz no estabelecimento: cada nome, escrito em itálico e com as iniciais em letras maiúsculas, é acompanhado de reticências. Essa fonte tipográfica não se repetirá e parece indicar um procedimento de leitura dos nomes dos filmes em cartaz. No momento seguinte é mostrada uma imagem das personagens femininas do filme: o livro não revela quem são elas, mas o inserto se refere às mulheres que vivem no inferno da película.

Na obra de Brignone, elas interagem com o personagem Maciste, tentando, por meio da sedução, fazer com que ele se torne impuro, logo incapaz de escapar das trevas. Após esse inserto, lê-se ao virar a página um texto entre aspas, cujo tipo gráfico é o mesmo que será utilizado para os momentos do monólogo interior do protagonista, que se encaminha para dentro da sala. O texto parece tanto descrever o entorno do local quanto propor uma espécie de sequência pouco lógica de pensamentos, que estão relacionados a opções do que assistir ou fazer e a desejos. A fonte tipográfica da citação é a mesma da edição do livro:

“Columnas, templo, quadrigas, bastilha de
papelão, cavalleiros da Idade Média,
D’artagnans de fancaria, annuncios
luminosos, projectores, lampadas, lettreiros,
caretas, diálogos, versos, chronicas,

**commentarios, apreciações, taboetas nos
bondes e nos automóveis; latagões de feira
com estandarte e bandas de músicas;
coxas nuas de girls macias, meninas cobras
deitadas sobre areias, mulheres velludo
em atitudes lascivas sobre leitos ou dentro de
alcovas, mãos que agarram, lábios que
procuram, femeas que se entregam, corpos
em crispações, oscullos infinitos, desejos,
ancias, frêmitos, espasmos...” (XAVIER, 1998, p. 87).**

Na citação, a organização fanopaica – a visualidade da forma poética, “um lance de imagens sobre a imaginação visual”, conforme a formulação de Ezra Pound (2013, p. 11) – proposta pelo trabalho com a fonte em negrito e sua diagramação centralizada foi mantida, bem como os arcaísmos. Não há pontos finais: as reticências indicam um contínuo em desenvolvimento. A organização aparentemente caótica dos pensamentos lidos acima se traduz como união entre os procedimentos formais e seu conteúdo, uma vez que os versos, que lembram livres associações, indicam uma dinâmica de fruição.

No contexto de uma ficção que privilegia formalmente, por meio da concatenação de elementos, uma estrutura lógica de ordenamento, cabe notar a ênfase perceptiva sensorial presente nas menções aos “anuncios/ luminosos, projectores, lâmpadas, letreiros, / caretas, diálogos, versos, chronicas, /commentarios, apreciações, taboetas nos / bondes e nos automóveis”. O uso das aspas não fica claro, visto que na sequência elas desaparecerão no monólogo interior do mesmo personagem; no entanto, isso talvez seja indicativo do procedimento de fruição do personagem dos estímulos exteriores antes de adentrar a sala de exibição. No excerto, trabalha-se a relação estética do protagonista em seu contato com elementos da cidade grande, como os anúncios luminosos – à maneira da propaganda da Todeschini em *O pão negro*, por exemplo –, as variações tipográficas, os ruídos e burburinhos, as caretas e os gestos entrevistados de outros anônimos como ele próprio.

A próxima imagem já é a de um plano do personagem Maciste, do filme dos anos 1920. Ainda que a anterior também fosse representativa da obra, é a partir desta que se sabe que o protagonista adentrou a sala escura. Isso porque, até então, cada página esquerda do *ponto de vista do leitor* (o termo em destaque é importantíssimo, haja vista que implica nos lembrar de também levar em consideração os aspectos cinético, tátil e gestual envolvidos na

manipulação de um livro, em especial um de Xavier) estava em branco. A partir do plano de Maciste apropriado da obra fílmica, as páginas da esquerda se tornam cinzas, cor que se opõe à claridade do dia e, conseqüentemente, remete o leitor à escuridão da sala de cinema, e mesmo às trevas interiores do personagem anônimo. Ainda que o plano das mulheres do Inferno tenha aparecido antes, ele se relacionava mais com o momento da escolha da opção pelo filme a ser visto – o desejo pelas “coxas nuas de girls macias [...] / fêmeas que se entregam” – que com o que se passava na sala. Em outras palavras, o momento entre aspas articulado com a imagem das moças infernais parece indicar uma cadeia de pensamentos enquanto se observa/lê o cartaz do filme – constatação que, no entanto, não se comprova.

A descrição narrativa de Xavier do enredo do filme em exibição em pequenos textos curtos, como se fossem transcrições de seus letreiros (não o são literalmente, mas o enredo é perfeitamente resumido), delineia uma linearidade de enredo fundada numa operação de paralelismo²⁹. Todavia, o enredo linear não se configura como textualidade linear via organização lógica da página. Tal procedimento de paralelismo se relaciona com o cinema narrativo do período, que acabara de assistir na montagem paralela de um D. W. Griffith e nas pesquisas de linguagem que viriam desembocar na concatenação de planos do *raccord* – essa espécie de “grau zero” do cinema que pretende contar histórias, conforme sugeriu Noel Burch (2011), num conceito tomado de empréstimo de Roland Barthes – formas, ou formatos, lógicos de andamento para os filmes, que viriam a atrair o gosto popular pelas tramas e, por conseguinte, contribuir para a sobrevivência e a difusão da chamada sétima arte em escala industrial.

Todas as imagens do filme são reproduzidas em livro sem ruídos. A única exceção é aquela localizada na página 119 na edição de 1998 (Figura 30), na qual Maciste é visto sendo tentado no Inferno. Nela, é possível notar a dimensão de representação a partir da exibição da borda do fotograma, de modo a situar a transparência do dispositivo de exibição.

²⁹ Nas citações com recuo na sequência desta análise são analisadas as operações de paralelismo.

Figura 30 – Páginas gráficas de *Maciste no Inferno*

Fonte: Xavier (1998, p. 118-119).

Nota: A simbologia detrás da narrativa da descida ao Inferno e da sedução aos prazeres da carne de Maciste é análoga à do personagem anônimo presente na sala, ainda que seus resultados sejam opostos. Na diegese em dois níveis, paralelos, o espectador anônimo não executa uma jornada heróica, cedendo a seus desejos e impulsos mais rudimentares na execução de um abuso. Note-se, na imagem reproduzida, a borda do fotograma. Esse elemento é distinto das outras apropriações da película de Brignone. O dispositivo da representação “clássica” é tornado perceptível na medida em que evidencia o processo técnico que rege o dispositivo de exibição. Trata-se de algo que a simples existência de uma ação por parte do público durante a exibição já vinha sutilmente sugerindo, na medida em que não há, por parte do abusador, um procedimento de recepção contemplativa passiva.

O paralelismo do livro alterna os letreiros e o monólogo interior do espectador. Há, por assim dizer, dois graus ficcionais acontecendo ao mesmo tempo em *Maciste no Inferno*. Nesse sentido, cabe notar como essa visão valenciana do espaço do cinema, fundada na experiência sensorial que seu personagem tem da vivência da sala, deixa de lado certa inocência e, antes de pensar na experiência do dispositivo de exibição como apenas análoga a um sonho, considera a presença (logo, existência) do público na sala como vivência paralela ao narrado, ainda que altamente imersiva. Essa ideia de imersão é corroborada por uma ilustração, não creditada, de um pedaço de partitura (Figura 31): código gráfico de registro da sonoridade escutada durante a projeção, que tanto contribui para a ambiência dos dois graus da diegese quanto delibera em favor do potencial sonoro do cinema, já presente em seus momentos iniciais na forma de performance ao vivo.

Figura 31 – Páginas gráficas de *Maciste no Inferno*

Fonte: Xavier (1998, p. 92-93).

Nota: Na reprodução acima, os recursos gráficos delineiam a ambiência espacial. À esquerda, a cor cinza é representativa da escuridão do local de exibição. Na página seguinte, há a tradução de uma ambiência sonora por meio da reprodução de um pedaço de partitura – a música executada ao vivo que acompanha o filme projetado é sugerida. A década de exibição da obra – e da ocorrência da ação criminal dentro da sala promovida por um de seus espectadores – é, assim, delimitada: trata-se da década de 1920, que via o nascimento da montagem paralela e o desenvolvimento da indústria do cinema a partir da narratividade da concatenação harmônica e sutil de planos.

As imagens do filme que foram escolhidas para compor o livro se relacionam com o paralelismo letreiros / monólogo interior, de modo a contribuir para o encadeamento linear do racoconto. Entretanto, tal afirmação não implica uma relação entre o que de fato se pode ver ao longo do andamento da obra de 1926 com a ordenação das imagens proposta por Valêncio. Tal constatação, no entanto, somente é possível por meio de um cotejamento entre as obras – o que torna notável o procedimento criativo de desconstruir e reconstruir o filme, mantendo-o logicamente coeso ainda que haja alternância na ordem imagética. Em outras palavras, *Maciste* estabelece uma dinâmica de subordinação quanto à organização do andamento temporal a partir do texto verbal ante o filmico. Não se pode esquecer, contudo, da existência gráfica (tipográfica, espacial) dessa mesma presença escrita: nesse sentido, unida e destacada no, por assim dizer, “todo gráfico” da obra, essa escrita verbal também se insere na dinâmica espacial do racoconto. Tempo e espaço, desse modo, andam em conjunto, ainda que a articulação simbólica delineie o contínuo do tempo e o específico do gráfico inerente a ela –

interagindo com as cores, as ilustrações, os fotogramas etc. – dê conta de atrelar as mudanças temporais ao aspecto espacial. A organização caótica do pensamento no monólogo interior reproduzido na citação com recuo (um lirismo que privilegia pulsões e sinapses: ideias por vezes apresentadas a esmo) não altera a coesão da estrutura retilínea do enredo quando dentro da sala, uma vez que está em companhia do que se passa na tela.

Maciste All’Inferno, o filme de Brignone, é parte integrante de uma série de filmes que tem o viril “heroe” – conforme a escrita de Valêncio – como protagonista. As obras retratam o personagem em funções diversas: ora ele é um atleta, ora é um policial; ora enfrenta um *sheik*, ora se torna um imperador; ora reescreve fabulações históricas, como a incursão de Daniel à cova dos leões ou a sedução diabólica e a descida às trevas dessa película de 1925. A opção de Xavier por este filme específico, no contexto do universo particular de Maciste, opera de modo a opor o herói fictício e o anti-herói “humano” que é seu personagem: se há, por parte de Maciste, uma descida ao Inferno e um enfrentamento da sedução fáustica do capeta, há no espectador-protagonista uma entrada num ambiente alternativo; contudo, em seu caso a metáfora da escuridão funciona como um elemento revelador da perfídia desse transeunte anônimo, que, em sua jornada anti-heróica, cria coragem e está prestes a cometer um abuso sexual. Como se pode ler no paralelismo tipográfico:

*Ora o mortal que chega ao inferno sem ter
morrido, pode voltar ao mundo se ao fim de
trez dias não tiver cedido à tentação de
alguma beldade d’aquelle antro*
**É bella e macia, estou com meus braços
cruzados e as pontas dos meus dedos
acariciam o fino tecido de sua blusa solta ella
não solta os olhos da tella cintilante nem
sente minha carícia na seda macia diferente
do áspero velludo das vermelhas cortinas
É um filme marron nas cennas de inferno é
vermelho Um calor me sobe por todo
meu corpo, frieza da seda (XAVIER, 1998, p. 107)**

Nesse excerto, além da oposição descrita anteriormente, pode-se perceber o aspecto sinestésico na experiência vivenciada pelo anti-herói, seja pela “carícia na seda macia

diferente / do áspero velludo das vermelhas cortinas” ou pela observação entre cores e sensações promovidas pelo (e durante o) filme projetado: “É um filme marrom nas cennas de inferno é / vermelho Um calor me sobe por todo / meu corpo, frieza da seda”. O frio da seda contrasta com a aspereza do veludo das cortinas e com o calor libidinal de seu corpo, que ele associa ao vermelho infernal. Há pouco espaço para pontuação; pontos finais não se fazem presentes até aqui, ao contrário de reticências como as lidas na primeira citação com recuo da análise. É possível pensar nessa continuidade das frases como um *continuum* de pensamentos e sensações que não apenas não se encerram, como são acelerados na medida de uma respiração em estado crescente de excitação.

Nesse sentido, cabe pensar no modo como Xavier situa seu *Maciste no Inferno* em um contexto de reflexão que nos lembra que o ambiente da sala de cinema, local “negro como o inferno até acostumar a vista” (XAVIER, 1998, p. 95), como território paralelo que é (e aqui o uso do paralelismo no livro não aparece a esmo), se relaciona com a sexualidade desde seus primórdios, ainda que costumeiramente os estudos fílmicos se voltem de modo majoritário para escolas, períodos, vanguardas. “Cenas de adultério, mulheres se despindo para ir pra cama, personagens míticas fazendo amor, tudo era válido para excitar uma plateia por si só bastante suscetível” (MACHADO, 2013, p. 77) no contexto da primeira década do século XX.

Além da observação das relações entre herói fílmico e vilão humano, vivência imersiva e percepção sinestésica, paralelismo da montagem e da vida na diegese em dois graus, sala escura e desejo sexual, é necessário pensar ainda em como o filme de Brignone também se relaciona com a obra valenciana num sentido para além da opção de dialogar com essa produção em específico. Assim, ao escolher um filme que, se já não era exatamente primevo – a despeito de ainda contar sonoramente com o apoio da execução do piano ao vivo na sala de exibição –, e sim uma obra narrativa comercial, Xavier ilumina o aspecto tensionador entre arte e entretenimento trivial nessa obra italiana – algo que, tanto num eixo temático quanto formal, sua própria produção multimídia se propôs a fazer, e cujos resultados são definidores de distinções essenciais entre seu cinema e vídeo ante sua literatura. Longe de tentar dar uma definição do que é a arte, mas considerando como um pressuposto o fato de que ela também pode ser uma forma de entretenimento, ainda que jamais pasteurizado ou reificado, a obra de Brignone, por outras veredas que não as valencianas, tensiona alto e baixo na medida em que sua película trabalha com certo encantamento tardio – porque ainda às

vésperas do chamado “cinema falado”³⁰ – da linguagem em processo de descoberta, além da própria temática, também tensionadora, presente em instâncias diversas da cultura ocidental, da religião às múltiplas artes.

Perto do final, o abusador, após ter realizado o que se propôs a fazer, fica nervoso; enquanto isso, o filme aproxima-se de sua conclusão, com o final feliz do herói se realizando graças à intervenção divina, mediada pelo pedido sincero de um infante de coração puro. Note-se novamente a construção da distinção dos dois discursos – narrativa fílmica e monólogo interior em versos do espectador anônimo – a partir da variação tipográfica:

*Graziella faz esta adorável creança
rezar por seu protetor, o impávido colosso
Maciste e dá-se o milagre: a prece infantil
é ouvida e o Todo Poderoso liberta Maciste e
este volta à terra para gozar a ventura de
um novo lar, entre seus amigos*
**Não posso ficar neste lugar muito tempo
chamaria a atenção sobre minha pessoa A
fita está acabando apressa-me com o chapéu
cubro a mancha úmida de minha calça as
gentes da sala de espera me olham sou
o primeiro a sair** (XAVIER, 1998, p. 129).

Após essa indicação de saída da sala escura, a experiência imersiva do abusador anônimo concomitante à ficção fílmica se conclui por meio de um recurso gráfico (Figura 32): a ilustração de uma cadeira vazia evidencia o término do paralelismo proposto entre os universos da diegese da tela e da vivência do espaço fruidor. A coloração preta da folha contrasta com o branco da cadeira, operando uma dinâmica entre claro e escuro que se distingue da ambientação espacial produzida pelas páginas de coloração acinzentada. É nesse ponto que a narrativa fílmica no livro se encerra, restando dela apenas a inserção indicativa de seu final, que remete ao conclusivo-linear. O mesmo não se pode dizer da história do abusador.

³⁰ Considero os termos “cinema falado” e “cinema sonoro” imprecisos, visto que havia fala nos letreiros, na movimentação dos lábios; e som musical ao vivo nas salas do cinema, que já se pretendia narrativo. Entretanto, utilizo aqui “cinema falado” a título de entendimento da ideia proposta na frase.

Figura 32 – Páginas gráficas de *Maciste no Inferno*

Fonte: Xavier (1998, p. 130-131).

Nota: A cadeira vazia delinea um encerramento do paralelismo narrativo e espacial operado no interior da sala, que associava fotograma e ação na sala escura. Após essa imagem, o abusador descreve seu anonimato ante uma cidade barulhenta: tal relato revela uma experiência de fluxo em seu trânsito pelo espaço urbano, que corresponde ao presente de sua movimentação. O contraste da página preta e branca também traduz a particularidade do negativo da película, e remete ao dispositivo do livro de colocar como protagonista um espectador – anti-herói que contrasta com a nobreza do Maciste em sua decida aos lugarejos escuros do Inferno.

Dessa forma, há no livro algo similar, em algum nível, a uma divisão em três atos, ainda que majoritariamente a obra se desenvolva acompanhando o transcorrer da película: exterior da sala, interior da sala, retorno ao exterior. Se a vivência paralela da sala trabalha de modo a propor uma consideração da narrativa enquanto enredo, ao exterior cabe um papel de enaltecimento da vivência enquanto fluxo acelerado que provoca os sentidos. O desfecho se dá da seguinte maneira:

**Mesmo a luz mortiça das quatro horas da
tarde me cega Já não escuto o piano
quando todos começam a sair da sessão já
estou escutando o barulho da cidade das
casas das vozes dos automóveis dos ruídos
Sou novamente parte da cidade e
ninguém me vê (XAVIER, 1988, p. 132).**

O final conclusivo em ambas as narrativas é reiterado por uma ilustração onde se lê “Fine” – fim, em italiano – na página derradeira da obra (Figura 33). Contudo, a

conclusividade operada em ambas apresenta distinções: a do filme, remete à narratividade; a do anônimo, à conclusão da ação específica do abuso e sua consequente abertura implicada pela indicação de um trânsito espacial.

Figura 33 – Página gráfica de *Maciste no Inferno*

Fonte: Xavier (1998, p. 135).

Nota: O fim anunciado à maneira da narrativa cinematográfica encerra a ação da projeção e dá um ponto-final ao “conto” valenciano. Isso, contudo, não implica conclusividade fundada no causal: o anti-herói anônimo, que flana pela metrópole, vivencia o presente de um tempo solto em sua experiência estética da urbanidade. A história é encerrada, mas o personagem se encontra livre pelo espaço, sem uma conclusividade associada a seu crime – como uma eventual prisão ou uma revelação de seus atos ou identidade.

O “Fine” da película aparece para encerrar uma narratividade, mas não o fluxo da existência; desse modo, não funciona como uma camisa de força que comporte o “conto” numa causalidade. A última declaração, “sou novamente parte da cidade e / ninguém me vê”, carrega consigo uma consciência, por parte de seu protagonista, de sua posição de indivíduo anônimo e massificado, inserido num contexto altamente estimulante sensorialmente, cuja percepção temporal do movimento da vida, a partir das sugestões sensoriais promovidas pelas tecnologias emergentes (das quais o cinema é parte integrante), é modificada, acelerada. Tal qual um *flâneur*, “ele vai, corre, procura. [...] Ele busca esse algo” (BAUDELAIRE, 2011, p. 25-26), que, a saber, na descrição baudelaireana da Modernidade, se refere ao “transitório, o efêmero, o contingente” em relação à sua contraparte – “o eterno, o imutável” (BAUDELAIRE, 2011, p. 25-26). É de êxtase na percepção do movimento veloz e

estimulante de uma urbanidade emergente a relação estabelecida entre personagem e espaço, no trânsito de sua vivência. Estímulos e desejo, na obra, caminham lado a lado.

O reconhecimento valenciano da presença do cinema e da emergência da comunicação de massa na vida social da primeira metade do século XX denota, por parte do artista, uma capacidade de leitura das mídias e de seu impacto na sociedade – algo que segue o mesmo direcionamento das demais obras analisadas até este momento. A utilização valenciana de um procedimento análogo à montagem paralela numa obra impressa, que opera de maneira a traduzir códigos cinematográficos para o ambiente literário, ilumina o quanto a arte em película é local privilegiado para pensar e trabalhar operações interativas entre linguagens que o antecederam e que o sucederão. Essa relação ganhou corpo, em *Maciste*, por meio do uso dos fotogramas recortados, intercalados com a sucessão narrativa da variação tipográfica nos níveis da diegese projetada e da diegese do presente do anti-herói anônimo. Para além do paralelismo, a dimensão do cinema no trabalho se deu ainda por meio do claro e do escuro da página como tradução da espacialidade e como ênfase na recepção, o que solidifica uma leitura do artista da experiência estética como acontecimento – fenômeno, nesta ficção, relacionado ao tempo presente.

Partindo dessa relação vital com os códigos filmicos, Xavier expande a dinâmica interativa entre linguagens a partir da organização fanopaica que privilegia a espacialidade do alfabeto em variadas roupagens; dos insertos que alternam imagens desenhadas, filmadas e exibidas; e da menção gráfica aos códigos sonoros. Se o livro se organiza em ações que se sustentam na forma de começo, meio e “fme”, as vivências perambulantes dos momentos fora da sala nos remetam a um transcorrer solto, fundado na fruição interior do anônimo em diálogo com o exterior estimulante. O tempo é problematizado, no livro, por meio da dinâmica da vivência pelos espaços de interior e exterior da sala. A diferença na percepção temporal fundada ora nos signos da urbanidade, ora na projeção, fundamenta na obra uma problematização construída com base nas mídias. No caso do interior, a temporalidade torna-se delimitável – pelo leitor, não pelo personagem anônimo, em sua estesia criminal particular, em seu presente que não se confunde com cronologia – pela consideração implícita da linha do tempo.

No segmento a seguir, o exame privilegia a dimensão de outros indivíduos fruidores pelo espaço da diegese, na esteira do caminho apontado por *Maciste* e em contato com a perspectiva de sincronia que rege o material filmico.

3.2 NEVERMORE NOVAMENTE, MAS AGORA NEVER MÔR: O CORVO

Vindo a público em 1845, o poema narrativo *The Raven* (*O corvo*) é uma das obras pelas quais seu autor, o estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849), é mais reverenciado. Nele, um corvo paira em torno de uma voz masculina, que rememora a perda de uma mulher amada chamada Lenore. A morte – ou a finitude representada pelo *nevermore* (nunca mais) reiterado pelo animal – é simbolizada pelo pássaro que se alimenta de carniça e que ganha, nos versos, tons soturnos e quase sobrenaturais. Esse trabalho recebeu quantidade significativa de metalinguagem crítica – inclusive partindo de seu próprio criador, por meio do clássico ensaio *A filosofia da composição*, onde explicita intuítos e procedimentos que regeram a confecção do trabalho. Para além de textos críticos, o poema legou toda uma vida – geração de linguagem sobre (ou a partir de) linguagem – por meio do manancial tradutor que o circundou. Em língua portuguesa, nomes centrais nas literaturas do idioma, como Machado de Assis (1839-1908) e Fernando Pessoa (1888-1935), produziram traduções interlinguais do material. É neste universo criativo e ideológico em que o curta-metragem em película *O corvo* (1983), dirigido por Valêncio Xavier, se insere, promovendo uma contribuição – tanto do realizador quando das paisagens de sua localidade – ao poema, haja vista que lhe agrega uma nova camada na construção de um diálogo. Ou, reformulando, de um diálogo que se insere propositivamente em uma teia de diálogos.

Assim como em *Maciste no Inferno*, *O corvo* valenciano, curta-metragem de 16mm, se propõe a colocar num primeiríssimo plano a relação entre cinema e literatura. O filme como local para o poema, em caminho inverso e posicionamento complementar ao material produzido no mesmo ano, objeto de análise no segmento anterior. Notadamente, a tradução intersemiótica operada por Xavier possui intuítos criadores: trata-se de dimensionar, organizar e executar uma dinâmica relacional de vozes em torno do trabalho de Allan Poe. Por meio da organização de vozes da diegese e do arquivo de mídias em relação à espacialidade é que o material gera novas camadas ao poema clássico. Mobilizando e organizando elementos que evocam a morbidez que orbita em torno da obra do século XIX, a arte fílmica valenciana tensiona ao máximo as cordas concernentes a um mesmo universo, a partir de suas diferenças e afinidades.

No contexto diacrônico de produção dessa obra, *O corvo* é o segundo dos curtas componentes do *corpus* de pesquisa³¹ em que Xavier assina a direção. Se, como gestor, o artista contribuiu para o fomento da cinematografia local, que foi “impulsionada pela ação da Cinemateca do Museu Guido Viaro (inaugurada em 1975)” (ALVETTI, 2005, p. 6), o trabalho de 1983 traz na dinâmica de seus procedimentos a proposta de um registro singular e composição de um imaginário em forma artística de uma localidade até então à margem da margem³² em termos cinematográficos, cuja imagética, salvo exceções pioneiras³³, ficava restrita majoritariamente a audiovisuais jornalísticas e publicitárias. Estudar este filme, portanto, implica considerar um intuito complementar à faceta valenciana da gestão da cultura, visto que se trata de um mesmo universo de preocupações, no qual a consideração da identidade de um povo e sua inserção num contexto de cinefilia ganham primeiro plano. Na produção, partindo da materialidade do arquivo de mídias – ou de uma sincronia tradutora, isto é, da execução de uma tradução fílmica que se configura entre traduções a partir de Poe – emergem os indivíduos. O trabalho investe no registro de, conforme os créditos, “homens e mulheres de Curitiba” em sua relação com o espaço.

O corvo valenciano dura breves 12 minutos. Nele, o poema homônimo de Edgar Allan Poe é escutado na íntegra em versão traduzida para o português, mas a produção também estabelece com ele uma relação de referência ou marco. Nesse sentido, na sincronia de sua tradução entre outros fragmentos tradutores que compõem um tecido fabulatório, a imaginação local, cronotopicamente caracterizada pelo trânsito de personagens ficcionais e populares pelo espaço gótico da província, é colocada ante a universalidade da fantasmagoria de Poe, organizando-a à sua maneira. Valêncio, artista, em posição de abertura ao diálogo com a natureza fantasmagórica do humano elaborada em forma estética, dá a sua contribuição a um mesmo tecido fabulatório – jamais adaptando o poema narrativo dos anos 1845, mas traduzindo criativamente, ou seja, continuando-o.

Cinema com características de certa herança moderna, esse curta-metragem também é capaz de estabelecer relações com outros momentos históricos da chamada sétima arte.

³¹ O primeiro é *Caro Signore Fellini* (1979), objeto de exame no capítulo 4. Cabe rememorar a já mencionada “direção executiva” valenciana ao curta *A visita do velho senhor* (1976), do “marginal” Ozualdo Candeias, produzido pela Cinemateca.

³² Há, aqui, referência implícita à segunda frase da nota de rodapé acima.

³³ Por pioneiros paranaenses, leiam-se nomes exploradores como Annibal Requião (1875-1929), João Batista Groff (1897-1970) e o tcheco Wladimir Kosák (1897-1979). Apenas com *Lance maior* (1968), de Sylvio Back (1937), o estado do Paraná tem uma primeira ficção de longa-metragem, já associada ao contexto dos cinemas novos após o surgimento da *Nouvelle Vague*. A produção valenciana segue essa tendência: a de uma filmografia associada à cinefilia, na esteira dos trabalhos na gestão da Cinemateca.

Texto e vida, linguagem e memória, vida e movimento, movimento e permanência: tais oposições, ou complementaridades, estão presentes neste material de 1983, que parte da ênfase aos textos culturais, tal como nas obras analisadas até aqui, mas que, ao contrário delas, começa a estabelecer relações entre o indivíduo e o espaço urbano³⁴, de maneira correspondente às preocupações levantadas em *Maciste*. Se Valêncio Xavier inicialmente traz elementos de vanguarda mais “clássicos” da História cinematográfica na ambientação gótica e na articulação dos elementos que o filme propõe em suas remissões ao expressionismo, ainda em seu minuto inicial o trabalho delineia uma convivência dessas referências com elementos de modernidade.

Sobretudo na segunda metade da obra, a relação com os cinemas novos se mostrará em maior valência, a ponto do curta ser representativo de certa modernidade tardia emergente num contexto provinciano brasileiro. Vale lembrar que o chamado cinema marginal, representativo de um momento final do cinema brasileiro moderno, deixa de existir como unidade estética já na primeira metade dos anos 1970 (RAMOS, 1987), ainda que individualmente cineastas marcantes do cinema brasileiro moderno sigam, nas décadas seguintes, com suas produções poéticas de radicalidade inventiva (BUTCHER, 2005), mas já sem uma coesão em nível geracional brotada na efervescência dos anos 1960 e 1970.

De início, essa presença de aspectos mais “clássicos” se evidencia pela via do diálogo declarado com o expressionismo alemão, em especial pelo uso de elementos bastante imediatos (tais como iluminação, opções de enquadramento de certos planos e maneira como a arquitetura da cidade é retratada), pela trilha incidental orquestrada, pelas vestimentas de alguns dos personagens e também pela própria escolha do uso da película em preto e branco. Para traduzir filmicamente o poema homônimo de Poe, o diálogo com o expressionismo se apresenta como via de acesso ao fantasmagórico nascido do trânsito urbano pelas vielas no contexto de uma modernidade técnica emergente.

As imagens visuais e sonoras intercaladas com os créditos iniciais do curta-metragem são muito representativas da dinâmica de articulação de elementos que se processará. Enquanto a banda sonora se apropria do *Nisi Dominus*³⁵ de Vivaldi, vê-se um umbigo. Na sequência, será a vez da imagem estática de um corvo voando, pedaço recortado de gravura

³⁴ Refiro-me a algo que, do que foi visto até este ponto do estudo, no audiovisual se deu apenas na entrevista que encerra *O pão negro* e que em *O corvo* já ganha maior atenção em termos quantitativos.

³⁵ Composição do veneziano Antonio Vivaldi (1678-1741), o trecho selecionado para esse início de filme principia a partir do sexto minuto da música.

produzida por Gustave Doré³⁶(1832-1883) para ilustrar uma edição impressa do poema e apropriada por Xavier para o curta. Depois do título do filme, mostra-se um púbis feminino. A presença do corvo, e a consequente ideia de morte que perpassa o poema, nesse momento contrasta com a relação entre as imagens da barriga e do púbis como geração de vida. A organização analógica dos planos iniciais se dá, primeiro, pela soma; depois, como contraponto. Já em seu início, o filme já se coloca em um patamar distinto de uma possível tentativa de adaptação que almejasse uma improvável fidelidade intersemiótica para com o trabalho de Poe: pelo contrário, o que Valêncio está propondo aqui é justamente uma contribuição ao trabalho do estadunidense, uma vez que, ao iniciar um diálogo, o torna redivivo em novas vestes formais. A possibilidade de um *Corvo* curitibano contribui para atestar a universalidade de Poe.

No filme, os versos do norte-americano são traduzidos pelos poetas-jornalistas Reynaldo Jardim e Marilu Silveira, num trabalho³⁷ repleto de liberdades com relação a outras traduções. Entre elas, estão as quebras de verso e a criação do neologismo “never môr” em lugar de “*nevermore*” ou “nunca mais”, num estrangeirismo com e sem aportuguesamento que mantém a sonoridade do idioma inglês e torna evidente o processo de passagem de um texto a outro. Nessa versão, tentativas de equivalências métricas não são questões de primeira ordem.

Na sequência de abertura, o arranjo de cordas da música de Vivaldi funciona para criar uma atmosfera opressora na obra, que corrobora o voo do pássaro, com a opção pelo preto e branco da película e com a imagem de uma pessoa defronte a uma janela e uma luminária, antigas e pitorescas, do centro velho de Curitiba, cidade onde a obra foi filmada (Figura 34).

³⁶ Gustave Doré (nos créditos do curta, “Gustavo”) foi um importante ilustrador e gravurista francês. Entre outras obras, é reconhecido pela ilustração da *Divina Comédia* de Dante Alighieri.

³⁷ O trabalho viria a ser publicado no *Jornal Nicolau* cinco anos depois da realização do curta.

Figura 34 – *O corvo* (0'44'')

Fonte: Xavier (1983).

Nota: Na tradução valenciana do *The Raven* de Poe, a arquitetura local estabelece relação de correspondência com o universo do poema narrativo. A arquitetura do Centro Histórico de Curitiba – o Largo da Ordem – é utilizada de modo a ambientar a morbidez por meio de associações com o romantismo do poeta estadunidense e o expressionismo cinematográfico: busca-se por elementos góticos e há destaque para janelas, portas e luminárias. Trata-se de mobilizar, pela afinidade sincrônica, um manancial tradutor, inserindo nela a contribuição do artista brasileiro.

Essa presença, de olhar lacônico, possivelmente de um não ator (nesse momento, essa distinção ainda não será importante), disposta em diagonal, é apresentada mais com uma função de uma imagem de carga poética, que logo desaparecerá, que como personagem que dará início a um encaminhamento narrativo e/ou causal. O plano seguinte, último desse período de créditos iniciais, mostra uma mão mexendo em espetos de carne sendo assados – breve ponta de comicidade que não chega a ser desenvolvida, submissa à força da banda sonora. A oposição vida e morte, portanto, é reiterada. Findos os créditos, cessa a música e começa a declamação do poema. Há, assim, um resumo dos elementos (gravuras, música, declamação, imagens em movimento de atores, não atores e da arquitetura da cidade) que serão articulados ao longo dos doze minutos de duração, sempre em relações de aproximação (umbigo + púbis: geração de vida) ou de oposição (umbigo + púbis *versus* corvo: embate ou corolário inerente à existência, também exemplificado pela imagem posterior da mão que mexe nos espetinhos de carne, ou seja, vida e morte apresentadas como um processo do qual não se pode fugir; Figura 35).

Figura 35 – *O corvo* (0'10 a 30')

Fonte: Xavier (1983).

Nota: No conjunto de imagens acima, Xavier opera uma construção baseada em analogia. Ventre e púbis femininos aparecem como potenciais geradores de vida; contudo, o corvo ilustrado por Doré paira em meio aos fotogramas, anunciando o fim inevitável de cada existência gerada no planeta. Todavia, a operação tradutora do passado a partir do arquivo cultural de mídias que será operada pela obra mantém a vida do poema traduzido filmicamente por Valêncio nos níveis simbólico-ideológico e material (a película), o que por si só problematiza as questões da finitude e da brevidade da existência humana.

É notório como desde os primeiros planos do *Corvo* valenciano estão presentes processos de construção de ideias por via imagética, bem como uma valorização do potencial sensorial contido na articulação entre o sonoro e o visual. O que cabe salientar em relação à montagem do curta é, mais que apenas uma conversa direta com um cineasta-teórico como Sergei Eisenstein (cuja atenção se dava às justaposições e aos contrapontos na construção estético-sensorial da arte cinematográfica) ou mesmo uma espécie de vinculação a uma vertente cinematográfica, há em Valêncio principalmente um posicionamento como realizador que reverbera discussões antigas e fundantes das possibilidades dos modelos de linguagem do cinema.

Para Eisenstein (2002), a narrativa, cuja base sintagmática se estruturava pela via do *raccord*, se apresentava como caminho demasiado fácil e de certa forma empobrecedor do potencial construtivo, do processo gerador de ideias e sensações da arte cinematográfica para além de apenas contar histórias. Nesse sentido, se inicialmente foi falada da presença expressionista no filme de Xavier, cabe lembrar que o próprio Eisenstein bebeu nas fontes do mesmo período, buscando, por exemplo, em seu *Ivan, o Terrível* (1944) o conflito dentro do próprio plano por meio da utilização das luzes e das sombras. O caminho valenciano em *O corvo*, portanto, é pela analogia em detrimento da contiguidade; pela via da força das imagens poéticas e contra o encaminhamento linear narrativo.

Na sequência seguinte a câmera acompanha um popular, que aponta para um relógio de rua antigo, ainda de dia, quando a declamação do poema – realizada pelo ator Paulo Autran – se inicia com um “É meia-noite. Tenebrosa meia-noite”. A indicação do relógio é acompanhada por uma imagem exterior noturna, que mantém certa lógica de ambientação arquitetônica antiga, quase gótica, seguida de uma gravura de Doré, que se relaciona à ambientação proposta pelo plano anterior. As imagens seguintes manterão a mesma relação de correspondência entre o falado e o mostrado: quando se fala em melancolia, vê-se uma gravura de crianças com feições tristes; quando se fala em livro, vê-se um close de um livro, também proveniente de uma gravura.

É importante notar que já nos créditos iniciais é possível ler que o poema seria “falado”, não declamado: a leitura tem um ritmo interpretativo próprio, que subverte a cadência da tradução de Jardim e Silveira, que por suas vezes também, como foi dito, quebram a cadência proposta no idioma inglês. No verso “minha cabeça exausta cambaleia”, há a repetição da imagem infante, mas ela é logo substituída pelo inserto do close de um rosto de popular, que, executando um sinal de silêncio, ao contrário, apresenta um olhar mais misterioso que melancólico; planos adiante, ele estará, quase sem dentes, rindo com intensidade. Tal presença merece ser refletida, haja vista que, nesse momento pelo menos, a imagem em movimento é que se insere num contexto de repetição do estático apropriado, está subordinada a ele. A imagem da meia-noite de Doré reaparece, agora em sua totalidade, e vê-se nela o desenho do corvo voando sobre a casa, exemplo de sugestão de movimento a partir de imagem estática, na medida em que a imagem agora aparece aumentada – ela se encaminha do detalhe ao plano geral pela intercalação dos planos.

É interessante pensar em como algumas produções de outro cineasta brasileiro, Rogério Sganzerla (1946-2004), principalmente a partir de meados dos anos 1980, também

trabalham com movimentos de câmera que focalizam imagens estáticas, modo operativo de criar e recriar histórias (e a História) a partir de documentos e em condições de precariedade – o *filme*co sganzerliano, cinema do impossível, que soube tornar a dificuldade de produção em elemento estético, exacerbado pela ideia do “lixo”. Não é exatamente o caso de Xavier, ainda que o baixo orçamento também se faça presente, possivelmente como corolário de todo um contexto do audiovisual nacional produzido em película que, além da obra criativa de Sganzerla, fora tão bem descrita academicamente por Paulo Emílio Sales Gomes (1986) em seu olhar para a “trajetória no subdesenvolvimento” nacional ao longo da maior parte do século XX. Em direção a essa ideia, é importante que se note como, enquanto o poema é recitado, a banda sonora é dominada por ele; sem o som das ruas, o aspecto “enlatado” da gravação em estúdio é bastante perceptível.

No caso valenciano, para além dessa hipótese algo implícita, a opção por trabalhar com imagens estáticas talvez também seja em algum grau devedora de sua declarada predileção³⁸ pelo longa-metragem *Häxan: a feitiçaria através dos tempos*, documentário de 1922 dirigido por Benjamin Christensen (1879-1959) que alterna iconografia com trechos encenados e letreiros, e tenta provar a tese de que o misticismo não passa de simples crença e invenção humana. Qualquer estudo que se aventure a ter como problema de frente o tópico “montagem” relacionado à literatura de Xavier encontrará, em *Häxan*, mais pistas sobre a relação cinema-literatura em sua poética que em qualquer outra produção aparentemente mais óbvia da história das formas cinematográficas.

Quando o poema fala, com pequenas adaptações valencianas em relação à tradução de Jardim e Silveira, em “Ah, Leonor³⁹! [...] Pura, radiante, virgem e rara, que os anjos no céu chamam Leonor, e aqui para sempre já não pode ser chamada”, as imagens mostram manequins vestidos de noiva expostos numa vitrine e a seguir um homem vestido de preto com um guarda-chuva, também preto, em mãos (não está chovendo), caminhando sozinho pela cidade. Os manequins – a vida que podia ter sido e que não foi – “concordam” com o falado; já o caminhante, para além das relações óbvias com o corvo e a morte, lembra a mais mórbida das instâncias narradoras de *O mez da gripe*, publicado dois anos antes e objeto de análise a seguir, cujas primeiras palavras, em versos, são “um homem eu caminho sozinho / nesta cidade sem gente / as gentes estão nas casas / a gripe”: trata-se de um dos vários

³⁸ Declaração concedida ao escritor Joca Reiners Terron e reproduzida em fontes variadas, como no livro de Valêncio *Meu 7º dia*.

³⁹ No poema em inglês ela se chama “Lenore”. Em várias traduções em português, de “Lenora” – caso das traduções de Machado de Assis e de Milton Amado.

indivíduos que compõem a tessitura da memória coletiva, presença fantasmagórica que parece prenunciar as desgraças vindouras. Falar de/com Poe é, em alguma medida, remeter a si mesmo, tal momento parece sugerir: cabe, pois, à linguagem refletir sobre si mesma.

Adiante a modelo⁴⁰ dona da barriga e do púbis exibidos ao início reaparece, ainda nua, e a nova organização dos enquadramentos de seu corpo já não trabalha mais com a analogia que relaciona corpo e vida. Antes, a proposta valenciana é observar o corpo feminino de maneira próxima como se devassa uma pintura: atentando para os pequenos detalhes – novamente do umbigo e do púbis, mas também do rosto, dos seios, da barriga, das mãos que se movem com as palmas para cima, como quem crê receber a graça da energia divina etc. –, planos lentos ou parados que vão e voltam circularmente no tempo contemplativo, ainda que a certa altura o filme prossiga em seu andamento temporal. A câmera a registra com certo vagar que lembra uma dinâmica de fruição de arte pictórica.

Quando o poema chega ao trecho “as cortinas farfalham”, a imagem corresponde a uma cortina rasgada, balançando ao vento. Esse trecho marca um aumento na quantidade de imagens exteriores com populares – os “homens e mulheres de Curitiba”, conforme os créditos. Mesmo que agora haja uma ênfase nesse choque entre a câmera e as ruas, repletas de atores e de não atores, ainda serão mostradas algumas imagens de interior, além das gravuras de Doré. Uma delas, o desenho de um homem abrindo uma porta, exibida enquanto se escuta o verso “e me demorei a abrir”, ganha um *zoom out*, procedimento que segue a mesma linha de correspondência entre o visual e o sonoro, com um elemento reforçando o outro; essa mesma imagem depois ganhará um corte, e a figura humana retratada será mostrada em plano médio (Figura 36). Também merece destaque um momento seguinte, em que o movimento das ilustrações é sugerido pelo virar das páginas.

Figura 36 – *O corvo* (4’44’’)

⁴⁰ Modelo, aqui, remete às artes pictóricas.

Fonte: Xavier (1983).

Nota: Na dupla de imagens, observa-se a tradução da ilustração impressa em procedimento cinematográfico que contextualiza o espaço da imagem e delimita o quadro no personagem retratado. Há uma remissão imagética à narração de Paulo Autran. Em (A), não se executa um corte, mas o *zoom out* implica em movimento que remete à abertura das cortinas conforme o poema propõe. Em (B), um corte é executado, e a câmera focaliza o personagem ilustrado em plano médio.

Dentre as sequências de imagens exteriores, dois elementos se destacam e funcionam como um retrato do mórbido contido no cotidiano: uma mulher loira, que já havia aparecido brevemente antes, e um homem com deficiência física⁴¹. Ela, atriz, ele, popular, ambos se confundem com o corvo e com Leonor, a despeito do aparecimento prévio do homem de preto e da modelo nua, que também de certa forma cumprem tais funções. A partir disso, a relação entre indivíduo e coletivo é proposta. Trata-se de uma relação antes sistêmica que alegórica, visto que o outro – no caso, os corvos e as Leonoras, a própria morbidez das ruas e de seus populares – se apresenta como uma espécie de continuação, semelhante embora distinto, em lugar de o individual ser representativo de algo maior, como um aspecto específico da nação, por exemplo. No caso do corvo popular, é ele quem repete, subvertendo a tradução, o “nunca mais”, olhando para a câmera, por vezes sorrindo. Sua fala é o único momento em que o curta apresenta uso de som direto. Com notável dificuldade de locomoção e de fala, ele é levado até a casa onde a modelo nua está. O outro corvo reaparece de modos um pouco menos misteriosos: movendo o guarda-chuva, bebendo Coca-Cola, observando as ruas e encarando a câmera. No caso da Leonor loira, ela interage com populares, seja sendo observada “morta” num banco de praça, seja acariciando o rosto de um senhor idoso que, como ela mesma já havia feito antes, também encara a câmera, sem desviar.

O filme termina com o “*nevermore*” – “never môr”, na versão dos tradutores, frise-se – de Paulo Autran valorizando o aspecto sonoro da palavra por meio do alongamento de sua pronúncia. O término do poema dá lugar ao retorno do *Nisi Dominus* – agora um trecho também cantado – e a pessoas nas ruas⁴², enfileiradas, com suas variadas reações – a maioria de tensão – com relação ao aparato que captura suas figuras enquanto esperam, aparentemente, pelo transporte coletivo sob um ponto de parada.

⁴¹ Como ambos não possuem um nome definido, apenas sugerido, as características físicas são descritas como forma de simples distinção.

⁴² Aparentemente, majoritariamente populares; possivelmente com alguns atores em meio a eles.

Figura 37 – *O corvo* (2'19'' a 11'04'')

Fonte: Xavier (1983).

Nota: Os corvos, as Leonores e os “homens e mulheres de Curitiba”: nesse conjunto de planos, vê-se a presença dos indivíduos e do espaço urbano no contexto do tecido tradutor organizado por Valêncio Xavier. Trabalha-se em cima da construção de uma coletividade, na qual os indivíduos em trânsito pelo espaço, em seus movimentos de vivência, participam do grande painel sincrônico. Nas quatro primeiras figuras, os corvos remetem ao sujeito anônimo em trânsito, à maneira do protagonista de *Maciste* e de uma das instâncias narradoras de *O mez da gripe*, que será esmiuçada na sequência: essa é a proposição de uma camada valenciana ao universo tradutor do poema. Nas imagens da sequência: as Leonoras são registradas como as musas inspiradoras do poema. Na dupla derradeira de imagens, vê-se a sequência que encerra a obra, onde a população curitibana – outra camada local de contribuição – é captada ao som de Vivaldi, num momento que relaciona os olhares – ora pacíficos, ora pitorescos – ao signo musical e que encerra o curta dando a ele uma dimensão tenebrosa fundada na reação sensorial do espectador pela articulação das bandas som e imagem.

É importante perceber o modo como os planos de *O corvo* se dirigem cada vez mais não apenas para imagens exteriores, mas também como a própria câmera se põe aos poucos em posição de trânsito, culminando em relações ora de aproximação, ora de tensão entre o aparato de filmagem ante os “homens e mulheres de Curitiba” – note-se, atores não são creditados. Durante todo o filme, Xavier não faz uso do poema no idioma em que foi

redigido; tampouco sua métrica originária foi traduzida em ritmos de intercalação de elementos que conjuguem melodicamente o poema de Poe. Em sua tradução criadora, Xavier trabalha, mais que apenas diretamente com o poeta, direcionando o foco de sua atenção para o universo tradutor que o circunda. Nesse sentido, a dinâmica espacial da filmagem curitibana dos anos 1980 funciona como instância organizadora das relações de temporalidade no procedimento de aproximação sincrônica de materiais.

A caracterização do espaço vai se demarcando pelo trânsito que investiga a geografia do espaço que serviu de cenário. O Largo da Ordem, local da maioria das imagens filmadas, fica no centro histórico de Curitiba-PR e apresenta uma arquitetônica construída entre os anos derradeiros do século XVII e o século XIX. Edgar A. Poe viveu na primeira metade do século XIX na América do Norte, e não é difícil pensar numa tentativa de correspondência atmosférica na tradução do tempo em forma de registro técnico.

A filmagem dos personagens atua organizando a produção, relacionando-se com, sobretudo, três outras instâncias tradutoras privilegiadas: as gravuras de Doré (instância gráfica que Xavier traduz em movimento pelos cortes e pelos registros singulares, porque contemplativos, de certos detalhes), a tradução literária de Jardim e Silveira (instância interlingual) e, a partir desta, a “fala” de Paulo Autran (instância oral). A elas se unem outras instâncias que, se antes de serem apropriadas não atuavam como traduções diretas do poema do século XIX, funcionam aqui como elementos que trabalham com intuitos de uma aproximação de universos criativos por afinidade: o *Nisi Dominus* de Vivaldi e a procura por um olhar expressionista no gótico pitoresco do Centro velho de Curitiba. A partir desses pontos, se somam elementos do repertório valenciano no que se refere à História das formas fílmicas: a articulação analógica da montagem logo ao início, e o tempo solto da câmera que transita pelas ruas tensionando o registro do real aparente com ficção em sua modernidade tardia da província. O encaminhamento que vai se processando para o trânsito que explora a metrópole – um desvendar do espaço – trabalha para evidenciar a camada valenciana de contribuição ao universo tradutor por ele evocado. Em outras palavras, trata-se do registro de uma temporalidade tradutora em forma cinematográfica que se dá no acontecimento estético da filmagem e organiza as traduções e as afinidades – sejam elas formais, ideológicas, atmosféricas, fantasmagóricas.

Investigando as relações entre tempo e espaço na literatura, o teórico russo Mikhail Bakhtin teorizou o cronotopo, conceito que contribui para uma tentativa de compreensão da dinâmica tradutora valenciana que envolve filmagem e elementos apropriados, e para um

entendimento possível acerca do pensamento que emerge de seus procedimentos formais. Ele escreve:

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa “tempo-espço”). No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. [...] Em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica. (BAKHTIN, 1998, p. 211-212, grifo do original).

Partindo da ideia de um atrelamento cronotópico “fundamental” no *Corvo* de Xavier, cabe pensar no tempo da filmagem como o acontecimento de um desvendamento do espaço que organiza as sincronias e estabelece uma leitura emergente da tradução criadora a partir da consciência de todo um manancial de traduções (literárias, gráficas, culminando no audiovisual valenciano, que as sintetiza) que partem do poema. No sentido desse desvendamento, o espaço arquitetônico que remete a séculos passados evidencia e não se descola de seu pertencimento aos anos 1980, numa tensão dilatadora das temporalidades promovida, sobremaneira, pela presença da população nos registros. Se o cronotopo “determina a imagem do indivíduo” – a espacialidade que vai se delineando na percepção temporal na (ou da) vivência dos personagens –, as existências dos “Corvos” e das “Leonores” que implicam o tensionamento entre indivíduo e coletivo colaboram para uma leitura segundo a qual o tempo é visto como suspensão, que tanto permanece quanto possui natureza mutável. Assim, o cronotopo local, por meio da direção de Xavier, se apresenta como instância organizadora dos imaginários e arquivos mobilizados.

A tradução, independentemente de qual modalidade, pode ser considerada como um tópico por excelência⁴³ atrelado ao poema *O corvo*, de Allan Poe. Nesse sentido, o manancial tradutor que o circunda é exemplar no que diz respeito à vida (palavra compreendida como movimento implicado tanto na permanência quanto na continuidade, fundado na transformação criadora) que um texto, elemento da cultura, pode ter para além de sua criação “original”. A própria figura do corvo, que, entre outras coisas, se alimenta de animais em decomposição, já ocupa um lugar no imaginário humano relacionado à morte antes da redação do poema em questão, vide sua presença em variadas mitologias, como a grega, onde é relacionada à má sorte. Nesse direcionamento, a aproximação sincrônica promovida por Xavier no que se refere às suas afinidades em relação às instâncias tradutoras propriamente ditas é exemplar, haja vista que considera a própria poética de Poe como um prisma de certa morbidez inerente à existência humana, cujo marco não é necessariamente bem definido ou diacrônico, uma morbidez original e originária que o antecede e o sucede.

Para além de traduções, o imaginário em torno de *The Raven* gerou imensa fortuna crítica, tornando-o linguagem-objeto não apenas de acadêmicos e de artistas como Xavier, como do próprio Poe, que, como mencionado no parágrafo de abertura deste capítulo, produziu o clássico texto autoanalítico *Filosofia da composição*. Nele, redigiu:

Muitas vezes pensei quão interessantemente podia ser escrita uma revista, por um autor que quisesse, isto é, que pudesse, pormenorizar, passo a passo, os processos pelos quais qualquer uma de suas composições atingia seu ponto de acabamento. Por que uma publicação assim nunca foi dada ao mundo é coisa que eu não sei explicar, mas talvez a vaidade dos autores tenha mais responsabilidade por essa omissão do que qualquer outra causa. Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de urna espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceriam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações; numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança no cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a

⁴³ Apenas para ficar restrito ao Brasil, a relação entre esse poema e os múltiplos empreendimentos em torno dele rendeu bibliografias valiosas. Uma delas é o livro *O corvo e suas traduções*. Publicado pela primeira vez no final dos anos 1990, o poeta Ivo Barroso seleciona e esmiúça traduções em variados idiomas. Outra é um ensaio de Haroldo de Campos publicado no livro *A operação do texto*, nos anos 1970. Nele, Campos exercita uma crítica de herança poundiana, isto é, via tradução literária – no caso, de um único excerto do poema, sua estrofe final – e realiza um cotejo de seu próprio exercício tradutor com o de outros escritores: os brasileiros Oscar Mendes e Milton Amado, que também traduziram o excerto anterior, além de Machado de Assis e do português Fernando Pessoa – este, o que conseguiu, para Campos, executar uma tradução superior às demais, devido à riqueza das articulações rítmicas e sonoras.

característica do histrião literário. Bem sei, de outra parte, que de modo algum é comum o caso em que um autor esteja absolutamente em condições de reconstituir os passos pelos quais suas conclusões foram atingidas. As sugestões, em geral tendo-se erguido em tumulto, são seguidas e esquecidas de maneira semelhante. (POE, 2009, p. 178).

Como se observa no trecho, já era objeto de reflexão por parte de seu criador a improvável finitude de um texto – seu “acabamento”⁴⁴ (linha 3) após a redação. Isto é, para ele a linguagem se mostra passível de mais linguagem, traduções, metalinguagens críticas, debates, imaginários. Também é notório nesse ensaio sua consciência e reflexão acerca da engenharia formal presentes na atividade artístico-criativa, para além do que chama de “intuição estática”⁴⁵ (linha 8). Se o poeta possui dúvidas quanto às condições de um autor (linha 19) para dissecar seu próprio trabalho, a um eventual crítico pode se apresentar tal tarefa – ao outro, ou seja, a um interlocutor. Trata-se, portanto, para o Poe ensaísta, da relação entre texto e vida do texto – algo que *O corvo* valenciano não se furtou a abordar.

Nessa direção, o crítico-criador argentino Julio Cortázar escreveu um precioso ensaio em que mapeia as diversas camadas do sistema do pensamento do norte-americano que contribui para a discussão aqui empreendida. Nele, o prosador autor de *O jogo da amarelinha* (2019; primeira edição em 1963) observa os procedimentos de Poe em gêneros textuais distintos: crítica, poesia, conto. Cortázar reclama da recepção sociológica e psicologizante que o escritor recebeu, bem como das críticas impressionistas, para então dar sua própria contribuição à conversa:

Sem medo de incorrer num critério meramente sentimental, cremos que um balanço da obra de Poe e de suas *consequências*, do absoluto e do relativo nela, não pode ser realizado se ela for reduzida a um caso clínico ou a uma série de textos literários. Há mais, há sempre mais. Há em nós uma presença obscura de Poe, uma latência de Poe. Todos nós, em algum lugar de nossa pessoa, somos ele, e ele foi um dos grandes porta-vozes do homem, aquele que anuncia o seu tempo noite adentro. Por isso sua obra, atingindo dimensões extratemporais, as dimensões da natureza profunda do homem sem disfarces, é tão profundamente temporal a ponto de viver num contínuo presente, tanto nas vitrinas das livrarias como nas imagens dos pesadelos, na maldade humana e também na busca de certos ideais e de certos sonhos. (CORTÁZAR, 1993, p. 104, grifo nosso).

⁴⁴ Aqui o sentido de acabamento utilizado por Poe no trecho é deslocado; utilizo a palavra como contraposição a uma possível “finitude”, esgotamento de um texto nele mesmo.

⁴⁵ A esse respeito, Júlio Cortázar discorda da assertiva de Poe acerca do próprio trabalho: “Embora vigiasse como poucos o processo de sua criação, escreveu os seus contos como todos os poetas, aceitando o que vinha pela ponte do indefinido e pondo em ordem estética, em criação rítmica de beleza, a outra ordem mais profunda e incompreensível” (CORTÁZAR, 1993, p. 120).

Na leitura do argentino, a obra de Poe atingiu um patamar de constância na cultura, uma permanência que ultrapassa um determinado tempo e um determinado espaço, e que se funda como universal, na medida em que tal presença não se restringe às páginas de um ou outro livro. Pelo contrário, ela é geradora de todo um manancial consequente de textos colocados em relação, mas também de uma imaginística. É importante que se note como o curta-metragem valenciano se propôs um direcionamento similar em sua interlocução, indo das vozes presentes nos textos que se relacionam em direção aos seus próprios registros da província gótica. Para além de uma adaptação do poema em forma filmica, ou mesmo de um exercício tradutor que confrontasse exclusivamente dois sistemas de signos, o grande objetivo de Xavier foi traduzir a morbidez universal que permeia o universo de *The Raven*, que tanto está no poema quanto além e aquém dele, conforme sugerido por Cortázar.

Em mais esta análise, permanece a coerência de um projeto estético que tematiza a metalinguagem tradutora das linguagens em processo de interação e que problematiza as relações entre a consideração do contínuo histórico com o advento da memória – não apenas na forma de textualidades midiáticas diversas, mas também no que se refere aos indivíduos, uma vez que se pôde ver, também aqui, os “homens e mulheres de Curitiba” iniciando a flunar pela “grande” cidade em sua versão provinciana. A tradução no âmbito do movimento perambulante de vivência conforme formulada por Xavier, isto é, sua investigação em forma estética acerca da presença do indivíduo em posição de fruição e de diálogo com os estímulos sensoriais urbanos, prosseguirá a ser examinada na sequência, no olhar para particularidades de *O mez da gripe*.

Em *O corvo*, a tendência da tradução intersemiótica como caminho para uma noção sincrônica de História manteve-se, na esteira do que foi analisado no capítulo inicial. Contudo, tal qual em *Maciste*, houve também no curta uma ênfase no advento da existência como um transcorrer, a partir dos indivíduos em suas vivências pelo espaço. O estudo do tempo, ou das temporalidades, até o momento se apresenta como o grande exercício de investigação formal de Valêncio Xavier. A complexidade do tempo – o arquivo midiático ante o acontecimento, o presente experienciado ante a memória (do indivíduo e da cultura) – implica as condições formais que o artista emprega para pensar na morte como tema. E na vida, diga-se, sem a qual morte alguma haveria.

3.3 O MEZ DA GRIPPE: VIVÊNCIA E MORBIDEZ ANTE O TEMPO⁴⁶

Em 1981, dois anos antes dos materiais analisados até aqui neste capítulo, foi lançada em livro a obra de Valêncio Xavier *O mez da gripe*. O trabalho tem tamanha importância a ponto de que, em 1998, na reedição de parte significativa de seus materiais em um único volume, teve seu título apropriado de modo a servir como síntese do conjunto – acompanhado pelo complemento “e outros livros”. Em termos editoriais, trata-se de uma evidente consideração de um protagonismo da “*novella*” – conforme escreve o artista – em questão. Uma sugestão por parte do projeto editorial, portanto, de que o material possui uma centralidade em sua literatura (é possível completar, quer seja no que se refere ao âmbito temático e mesmo atmosférico, quer seja pelos procedimentos formais nele empregados).

Também no âmbito das investigações acadêmicas sobre Valêncio, é possível considerar *O mez* como “um exemplo paradigmático de seu projeto literário” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 83), por causa do modo, pode-se acrescentar, como conjuga a relação entre personagens e arquivos de mídia apropriados para a construção de uma sincronia espaço-temporal. Desse empreendimento valenciano emerge uma investigação sobre texto e historicidade, indivíduo e temporalidade. Observa-se, nesta análise, a emergência das vozes em conflito com base na perspectiva intersemiótica do/no espaço da diegese fundada na urbanidade, e a posição (ou as posições) do(s) indivíduo(s) fruidor(es) no trânsito da vivência, além dos desdobramentos dessas relações quanto à temporalidade.

A cidade é Curitiba, capital do Paraná. Nela, há uma gripe letal – inimigo invisível oriundo de outro continente – que assola a população. As pessoas, com medo, permanecem em suas casas. Nesse contexto, as informações são desencontradas. Notícias jornalísticas são contraditórias e propõem construções da “verdade” fundadas na conveniência da linha editorial do veículo que as divulga. Relatórios oficiais não correspondem aos relatos populares. Há, desse modo, desinformação legada pelo caos polifônico de uma sociedade cuja comunicação se configura entre mídias diversas. O temor pelo vírus gera uma vivência coletiva distópica, o que permite que, detrás do anonimato, um homem circule pelo espaço e cometa um crime sexual – a situação de exceção dá a ele a ocasião para dar vazão a seus impulsos mais primitivos. Esse é o enredo visionário de *O mez da gripe*, em sua reconstrução, mais de 60 anos depois, da gripe espanhola em seus capítulos curitibanos.

⁴⁶ Esta análise respeita a variação tipográfica nas citações, bem como os arcaísmos verbais.

A obra tensiona o dispositivo ficcional por meio de sua dinâmica de montagem documental de fragmentos. O tempo ganha materialidade a partir do arquivo que, por sua vez, situa graficamente a espacialidade de uma sociedade que assistia à emergência da comunicação de massa. A confecção desse tecido tanto lega historicidade quanto a problematiza. Na *novella*, parte-se da confluência de vozes – expressas em depoimentos, registros fotográficos, recortes de jornais (com notícias, poemas e artigos que contrapõem versões narrativas da situação), relatórios oficiais etc, textualidades repletas de arcaísmos promotores de estranhamentos – para criar literariamente não um, como propõe seu título, mas três meses de gripe espanhola na cidade de Curitiba em 1918.

Obra do acaso ou não, o texto teve sua primeira edição em um ano cuja redação se opera por uma simples inversão de numerais – conforme dito, de 1918 a 1981⁴⁷. Mesmo que tal colocação possua algo de numerológico ou esotérico, é preciso considerar na obra a diversidade de procedimentos em seu mergulho nas possibilidades de exame temporal – que vão além da ênfase na cronologia evidenciada por meio das demarcações ao início e ao término de cada uma das três seções do trabalho. É necessário considerar, na leitura de *O mez da gripe*, as relações entre o andamento dos dias e meses, mas também a página em perspectiva isolada (ou o tempo da página ante o todo do livro); o modo como os documentos são utilizados, funcionando como vestígios da existência; a atenção dada à memória sensível e à vivência em trânsito; e a utilização do alfabeto em perspectiva gráfica, que confere um caráter de mosaico a uma produção que se alimenta do jornalismo diário impresso e bebe em elementos artísticos extraliterários em seu *modus operandi*. Na confluência de vozes organizadas tal qual um mosaico de inspiração jornalística/impressa, a criação artística opera como figura editora – que organiza espacialmente, na página e na diegese, o caos das textualidades que se apresentam em suspensão sincrônica ante o transcorrer do cronos que se anuncia.

No trabalho de Xavier, há uma inegável relação de sua organização dos elementos justapostos com a chamada montagem cinematográfica, fator que, por sua vez, lembra ao leitor como o tópico “montar” pode ser fecundo para além da união de camadas em fotogramas e sonoridades. Nesse direcionamento, é necessário reconhecer o contraponto ideológico (logo não apenas gráfico como discursivo) operado no livro por meio dos recortes dos dois jornais cujos excertos são apropriados. Um deles é o oficialesco *Commercio do*

⁴⁷ Esse detalhe pode ser mais significativo que mera curiosidade anedotária, visto que a dinâmica temporal ganha relevo acentuado na produção reeditada primeiro em 1998 – aqui já há a substituição de um numeral, mas se mantém a exclusividade aos números um, nove e oito – e, depois, em 2020, durante a pandemia do Covid-19.

Paraná, que em princípio desacredita da *gripe*; o outro é o popularesco *Diário da Tarde*. Ambos contribuem para as demarcações diacrônicas na obra, auxiliando a delinear uma das possibilidades de entendimento do tempo trabalhadas. A oposição entre eles gera um conflito discursivo entre narrações que pretendem contar a história “verdadeira”: trata-se de um embate entre as vozes das empresas jornalísticas.

Considerando a organização dos materiais no mosaico das páginas como elemento de tradução e síntese, é notório como a “figura criadora” valenciana, por assim dizer, se confunde com uma “figura editora”, logo transformadora de matéria-texto em novos textos. Se no montar reside um elemento que remete às primeiras décadas da arte fílmica (o olhar para a História da própria linguagem, essa característica tão cara a Xavier, principalmente no livro em questão por meio de seus arcaísmos), no editar reside a ideia de transformação com capacidade de atualização, por causa de sua abertura aos procedimentos de mutabilidade e acoplamento de camadas multimídia. *Continuum* de textos traduzidos em novos textos: capaz de unir campos diversos, o editar está no texto linear; na página do jornal, do livro e da revista; na música produzida com o auxílio de computadores e interfaces; na comunicação mediada multidirecional e imediata das redes digitais; nos memes humorísticos que unem palavras a imagens figurativas e as recontextualizam pela via do jocoso; no videoclipe televisual, no VT jornalístico, nas obras criativas em território eletrônico – a arte do vídeo que, com vigor, tão bem desenvolve a verticalidade da montagem formulada por um Sergei Eisenstein, com sua variedade de camadas. Mais que apenas traduzir elementos cinematográficos para páginas livrescas, *O mez da gripe*, mediante sua montagem de fragmentos, prenuncia e evidencia uma sociedade em grande diálogo coletivo e fundada numa cultura da edição.

Na esteira do exposto anteriormente, é significativo recordar o direcionamento proposto por Boris Schnaiderman em seu exame d’*O mez*. Nele, o acadêmico e tradutor tanto aproxima elementos de tradução de meios e códigos quanto reconhece a complexidade da polifonia construída na *novella*. Sua abordagem dá pistas investigativas para nosso objeto: para ele, as atividades de Valêncio “no desenho, no cinema, na televisão estão presentes nos textos que publica” e tal trajetória textual estaria marcada “por uma relação entre palavra e imagem, imagem e movimento, o branco e o preto da página, prosa e verso, jornalismo e ficção, etc” (SCHNAIDERMAN, 1992-1993, p. 103). Já no início de seu texto, Schnaiderman evidencia sua visada dialógica, uma vez que destaca a ocorrência polifônica – trata-se de “um coro a muitas vozes” (idem) –, a abertura autoral (menciona de imediato a autoria do

ilustrador da figura da capa – o já citado Rones Dumke) e o pensamento semiótico criativo de Valêncio:

[O livro traz uma] Contribuição importante para a literatura em convívio com as demais linguagens do mundo moderno. Dizem que vivemos no século da imagem visual e que a palavra está em decadência. Mas, justamente em face das imagens visuais, torna-se fascinante acompanhar as obras que conseguem fazer literatura e, ao mesmo tempo, utilizar os elementos proporcionados pelas outras artes. (SCHNAIDERMAN, 1992-1993, p. 103).

Note-se que, na leitura do autor, há uma relação centro-periferia entre sistemas na *novella*, com dominância do literário. Esses “elementos proporcionados pelas outras artes” trazem consigo, assim, um “questionamento evidente da fixidez dos gêneros” (SCHNAIDERMAN, 1992-1993, p. 103); há, pois, na citação, um cuidado perceptível no que diz respeito ao “convívio” dos códigos em contexto fronteiriço, ainda que passíveis de certa contaminação. Um cuidado que também se repete na seguinte sentença: *O mez* teria colagens que “se dispõem por contraste, segundo um procedimento que lembra muito a montagem cinematográfica” (SCHNAIDERMAN, 1993, p. 104). Os verbos “conviver” e “lembrar” transcendem possíveis comparações esquemáticas de equivalências de elementos e, pelo contrário, apontam para uma dinâmica organizativa que está implicada na ideia de um movimento como percurso entre os códigos, indo assim em direção oposta a uma tentativa de corruptela da linguagem cinematográfica. Trata-se de direcionamento significativo a ideia de um coro composto por muitas vozes, perspectiva que aqui se evoca. Destacam-se aqui algumas dessas vozes na construção do exame, de onde emerge uma leitura valenciana acerca da existência entre meios a partir do trânsito espacial.

É difícil, em se tratando de uma obra como *O mez da gripe*, separar as questões formais daquelas que se referem a seu conteúdo: a forma e o pensamento estético inerente a ela são elementos que mais configuram que apenas delineiam (ou encadeiam) o narrado, de modo a tornar a separação entre forma e conteúdo quase como um exercício de abstração. Os próprios arcaísmos – contidos nas vozes dos personagens, das notícias e dos relatórios oficiais de pessoas públicas que posteriormente viriam a nomear ruas da capital paranaense – implicam uma consciência do intuito formal, pela via do estranhamento, da qual não se pode fugir.

Os meses da gripe aconteceram no ano derradeiro da Primeira Grande Guerra (1914-1918), consonância que potencializa uma atmosfera permeada pela fantasmagoria que era

emergente em criações artísticas do período – ainda que em alguns momentos o livro apresente características de comicidade. A apropriação figurativa de fotografias, anúncios publicitários, recortes de jornal, desenhos, entre outros elementos, é articulada com textos escritos fragmentários. Algumas das imagens fotográficas têm breves anotações à mão. Alguns dos fragmentos se destacam por sua recorrência: há os relatos memorialísticos da personagem Dona Lúcia, localizados nos anos 1970⁴⁸, e as subjetividades poéticas em versos de um transeunte anônimo (cuja face é a ilustração de Dumke). Além disso, há uma misteriosa situação envolvendo o uso de uma fonte tipográfica específica em negrito, que remete a um acontecimento mórbido ocorrido em um hospício. Junto da presença massiva de notícias acerca da Primeira Guerra Mundial, o pano de fundo diacrônico também é ambientado pela consideração da presença social da propaganda – há um notório reconhecimento de sua influência nos costumes cotidianos (Figura 38). A pluralidade dos pontos de vista dá a tônica, funcionando como elemento questionador da veracidade dos fatos não só no discurso cotidiano como no contexto mais abrangente da comunicação social mediada. O mosaico de tipografias e imagens figurativas constrói a ambientação espacial e temporal da diegese. No caso da galáxia tipográfica, pode-se reconhecer e diferenciar certas vozes pela variação das fontes; os tipos trabalham como um caráter gráfico distintivo.

⁴⁸ Ao longo da obra, pode-se ler que o depoimento foi concedido em 1976; menos na página 41, onde está escrito “1975” (XAVIER, 1998). Erro de digitação valenciano ou ruído proposital, tal dissonância merece ser considerada: uma vez mais o tempo é promotor de complexidades.

Figura 38 – Página gráfica de *O mez da gripe*

Fonte: Xavier (1998, p. 14).

Nota: Na mesma página, observa-se a convivência de elementos. No cabeçalho, há uma demarcação diacrônica. Nos materiais jornalísticos, situa-se o contexto de proximidade do final da Primeira Guerra Mundial; já o poema, em tom de “variedades”, desacredita a gripe espanhola que, silenciosa, se aproxima. O anúncio publicitário, por sua vez, evidencia uma espacialidade: trata-se de uma loja localizada na Rua XV de Novembro, que, no contexto curitibano, possui um protagonismo. Tempo e espaço: na singularidade de uma página que resume um dia específico, a articulação do arquivo de mídias opera a sincronia em duas dimensões.

O tempo, na narrativa do livro, conforme brevemente descrito anteriormente, é demarcado cronologicamente por meio de datas e documentos – mas trata-se de um tempo em suspensão que convive e organiza sincronicamente os fios narrativos entrópicos que, fragmentários, se fundam em vozes diversas, colocando-as lado a lado, ou mesmo sobrepostas. Dessa maneira, a “grande” narrativa se organiza entre narrativas, na forma de um choque entre os indivíduos e a História. Cabe considerar o aparecimento, uma vez mais aqui, da centralidade da dinâmica temporal sincrônica. Essa colocação fortalece um pensamento em torno da possibilidade de uma leitura valenciana a respeito da relação entre o movimento da vivência e a continuidade perante a memória histórica e seus fragmentos – análise após análise, a tendência se manifesta. Em *O mez*, Xavier relaciona o tema da morte, a emergência da técnica entrevista na composição tipográfica e a fruição sensorial do espaço, o que desemboca em olhares sobre a percepção temporal na (e da) vivência. Xavier ainda relaciona

o fantasmagórico contido na vivência coletiva da morte, num contexto de sobrevivência imagética promovida pelo figurativo técnico.

De um ponto de vista estritamente narrativo, o livro é organizado em três capítulos, muito bem demarcados diacronicamente – algo como uma aparente divisão em atos. No primeiro, referente ao mês de outubro, há o imbróglio público da veracidade das mortes na pluralidade discursiva, conforme discutido, sobretudo, pelas páginas jornalísticas. No seguinte, novembro, acontece o *mez da gripe* propriamente dito, visto que se trata daquele com maior quantidade de falecimentos. Em dezembro, há o saldo final das mortes e a resolução do citado mistério que transcorre em torno dos enunciados identificados pelas fontes em negrito, quase sempre diagramados centralizados. A dinâmica espaço-temporal se torna complexa justamente pelos caminhos apresentados pelas vozes – do transeunte anônimo, de Dona Lúcia e as da fonte negritada – que se pronunciam como que “em movimento” diante da diacronia aparente. Esse movimento os despe de certo estatuto de “documento material”, ainda que, no caso de Lúcia, seu depoimento se assemelhe a uma entrevista (há o uso de aspas e demarcação cronológica), deslocada na cronologia da diegese, embora presente nela. O mesmo vale para a situação no hospício, cuja resolução será narrada jornalisticamente. Dessa forma, ao longo da argumentação aqui empreendida, será dada especial atenção aos pontos de vista dos indivíduos e examinado como estes se dispõem em relação às textualidades materiais multimídia.

Figura 39 – Página gráfica de *O mez da gripe*

Fonte: Xavier (1998, p. 11).

Nota: Na página vê-se as demarcações diacrônicas (escrita e calendário) do mês de outubro de 1918 – esse procedimento de divisão mensal também serve para dividir a “*novella*” em capítulos. O título se refere à emergência das primeiras informações sobre a gripe que chegou ao país e, mais especificamente, à cidade de Curitiba. As informações, apenas “alguma coisa”, ainda são desconhecidas, o que, no contexto de múltiplas vozes que se chocam, não compõem um discurso homogêneo no qual a ameaça invisível seja crença consensual. A ênfase no transcorrer temporal, e em sua consequente delimitação em capítulos, será elemento de problematização ao longo da obra, na construção de sua sincronia.

Na página de *O mez* (Figura 40) que sucede a epígrafe e o intertítulo verbo-visual que nomeia o capítulo e o situa no tempo (Figura 39, acima), é possível observar a organização fanopáica em contato com uma imagem figurativa – um rosto visto frontalmente, como um retrato – e com o recorte de uma manchete de jornal com sua respectiva “gravata” (jargão jornalístico para o texto que complementa o título). O recorte, recontextualizado, evidencia seu potencial visual. É possível notar ainda a variação tipográfica que delineia uma distinção gráfica para a alternância de vozes que, nessa página, são distribuídas entre o discurso dos meios (elemento de cronologia que perpassa a obra do início ao fim), o discurso do indivíduo oficial e o discurso do indivíduo anônimo. No caso deste, o recurso dos versos

livres o coloca em certa posição de estesia fruidora particular, inserida, contudo, no contexto maior da temporalidade. Sua existência, assim, é ao mesmo tempo figurativa e poética – colocação que lhe dá um caráter muito particular.

Há outros poemas, que foram veiculados na imprensa, ao longo da obra; este personagem, no entanto, “existe” em forma poética, num trânsito particular pelo espaço da Curitiba (ou Coritiba) ficcional que opera de modo a conflitar com as demarcações do calendário, em sua tentativa de organizar logicamente o transcorrer das situações. Há alta correspondência entre o anônimo criminoso sexual deste livro e o de *Maciste no Inferno*: o encontro das gentes pela urbanidade estimulante abre espaço para o crime sexual – no caso deste *Mez*, a cidade vazia tal qual num filme de horror; no do outro material, o escuro da sala de exibição de filmes. Pensando a página cronotopicamente, e à luz dessa presença de existência poética e subjetiva, pode-se imaginar uma relação entre essa existência fruidora e receptiva de estímulos com uma, por assim dizer, “organização formal” da vida urbana de certo período (os anos 1910, caso se queira uma data específica, consideração que provavelmente seja um pouco reducionista).

O tempo tornado perceptível por sua relação com o espaço transparece no uso dos recortes, fragmentos entrevistados no contexto da noção sincrônica de historicidade que se configura. Não é exagero pensar na presença do *topos* para além das instâncias descritivas (“Paranaguá”, “cidade sem gente”, a notícia que vem de “Washington”), mas também no percurso composicional entre os signos – as letras graficamente desenhadas e as figuras da página – que dão forma e espacialidade a determinado tempo. Nessa página específica, há certa hierarquia – de cima para baixo: o jornal, o relatório, o indivíduo ordinário. Porém, ao longo do livro mesmo os recortes de jornal ganharão certa “subjetividade”, e não serão eles a delinear o cronos na grande temporalidade organizada cronotopicamente, mas sim as demarcações na forma de intertítulos gráficos, que contam com os desenhos de calendários, e mesmo a página final, que traz o número de mortos pela gripe mês a mês, na forma de um balanço dos estragos.

Figura 40 – Página gráfica de *O mez da gripe*

Fonte: Xavier (1998, p. 13).

Nota: Nesta página promove-se convivência entre vozes: do jornalismo, do relatório oficial e do indivíduo anônimo. Sobre este, trata-se de uma das vozes mais significativas da obra – um personagem sem nome, mas com rosto, que se expressa por meio de versos. Na edição de 1981, sua face estampou a capa do livro. Sua presença possui grande semelhança com a do protagonista de *Maciste no Inferno* (ambos são abusadores sexuais anônimos) e, por sua movimentação espacial, também com o “corvo” gótico que passeia pelo Centro Histórico curitibano do curta-metragem homônimo. Seus versos ao longo do livro denotam a dimensão estética do transeunte pela cidade vazia, uma vez que o personagem frui os signos do espaço. Ante o todo e a demarcação diacrônica, seu tempo é o da vivência.

Cerca de cinquenta páginas adiante (Figura 41) – e aqui o grande salto é proposital – vê-se uma página que demonstra de modo muito significativo a relação de dilatação entre fragmento e andamento. Em outras palavras, o modo como nessa obra a grande temporalidade depende do fragmento, é construída por ele. Por mais que o cronológico demarcado se faça presente, o retilíneo depende da soma fragmentária; o instante compõe o todo temporal, mas tem uma vida própria, que por sua vez está integrada nesse todo. Na página, a organização fanopaica se espalha pela superfície bidimensional, deixando vários espaços em branco. Trabalha-se com reiterações – “um grito lancinante foi ouvido” – e com a ideia da finitude da existência – a outra frase reiterada vai sendo diminuída gradativamente até resultar na palavra “não”, subjugada pelo grande “M” de “mez” e de “morte” com uma cruz em cima, signo do macabro que perpassa o livro, fazendo parte inclusive de convites para missas de sétimo dia. Não apenas cada uma dessas instâncias tem “vida” própria, como a página, como desenho passível de um passear dos olhos, também possui. Assim, a página isolada permite uma leitura individual – como quem abra um livro de poemas a esmo –, possui uma vida singular, tais quais suas instâncias, ainda que possua essa ligação com a totalidade.

Figura 41 – Página gráfica de *O mez da gripe*

Fonte: Xavier (1998, p. 64).

Nota: Esta página é exemplar quanto à utilização das variações das fontes tipográficas como procedimento que opera em distinções visuais das vozes. É exemplar também no que diz respeito à vida singular do fragmento ante a construção do todo que rege a obra. Sua organização fanopaica utiliza os espaços em branco e os espaços preenchidos, acarretando em carga semântica: trabalha-se com reiterações (“um grito lancinante foi ouvido”; “como um verme, igual a um verme” e com recortes (a perda gradativa da “razão” até o ponto do “não”) que se associam ao “M” acompanhado pela cruz, o signo da morte em *O mez da gripe*.

Note-se, nessa página, a presença das fontes em negrito: uma delas centralizada, outra delas com as margens justificadas. Ambos os trechos referem-se ao mesmo espaço físico, naquele que é provavelmente o segmento mais caótico da obra, capaz de promover uma dúvida resolvida apenas no mês final: o leitor é levado a perguntar “de que se trata?” quando de seu aparecimento. Seu surgimento é no segundo segmento, mas já ao final do primeiro, um dos personagens a que essa fonte pode se referir é objeto de uma nota do *Commercio do Paraná*. Não se trata de um discurso homogêneo. Ora ele possui concatenação lógica de ideias e se apresenta num foco narrativo em terceira pessoa – **“A freira, na lidadeira daqueles dias, deixou a porta aberta. O louco entrou, viu a coifa da freira, em cima da cama. Deve ter achado bonito, colocou na cabeça e saiu daquele jeito pelos corredores: camisolão branco e coifa na cabeça cantando:”** (XAVIER, 1998, p. 40) – ora se trata de discurso por parte de doentes mentais – **“Kirie Eleisson, Kriste Eleisson/ Buxeta, Buxeta, Allamão / Allamão Te pego Allamão AhhhhhAaaaaaah Ghhaaaaaaaaaa.”** (XAVIER, 1998, p. 42).

Nessa altura, já é possível intuir o que se confirmará apenas ao final: trata-se de um fragmento que gira em torno do hospital psiquiátrico – possivelmente relacionado ao alemão Rodolfo André Damn, que no mês anterior havia praticado “uma necessidade fisiologica na porta da redacção do ‘Diário da Tarde’ e em seguida veio escarrar na porta da nossa redacção” (XAVIER, 1998, p. 34; Figura 42). A referência ao “Allamão” reflete a posição de tensão dos imigrantes germânicos no contexto da Guerra. Na página dessa notícia, a relação entre a fotografia e a escrita simbólica é de correspondência: a imagem vem antes e situa a redacção do *Diário* na arquitetônica do Centro Histórico, semelhante a edificações que viriam a ser preservadas, aproximando a diegese a datas posteriores.

Figura 42 – Página gráfica de *O mez da grippe*

Fonte: Xavier (1998, p. 34).

Nota: Nesta página, há uma remissão direta entre o excerto do nível inferior e a fotografia acima dele. A voz do *Commercio do Paraná* fala sobre o alemão Damn e inclui entre suas ações fato ocorrido em frente ao *Diario da Tarde*. A foto não apenas ilustra o diário, mas também remete visualmente ao espaço da Curitiba ficcional valenciana – em sua tensão com o documento apropriado. Note-se que a página não possui o cabeçalho com demarcação cronológica – o dia 30 de setembro (quarta-feira), da qual faz parte, é iniciado na página anterior e ocupa ainda o topo da seguinte.

Já adiante, o mesmo negrito ganha tom poético: “**As abas da coifa, asas sinistras sibilantes, corvo branco da morte, o louco homicida.**” Os negritos avançam pela *novella*, mas será apenas ao final que será revelado com alguma nitidez do que se trata. No capítulo

destinado a dezembro, Xavier exercita um contraponto entre *Diário* e *Commercio*. A vida social, naquele contexto, já começava a voltar a uma normalidade, uma vez que os cinemas estavam programados a abrir na primeira semana do mês. Quatro pessoas foram assassinadas pelo paciente Manoel de Campos, que além de cuidados mentais estava enfermo pela *grippe*. As notícias sobre o incidente podem ser lidas na íntegra, no dia 2 aparecendo a do jornal popular e no dia 3 a do concorrente. Tal procedimento, num primeiro momento ou numa leitura superficial, pareceria indicar uma resolução baseada na causalidade – que não se confirma, na medida em que há conflitos de informações entre as matérias. Trata-se de uma “Scena Macabra”, conforme o *Diário*, e de uma “proeza macabra”, de acordo com o *Commercio*. Para além das distinções editoriais – ou das perspectivas distintas de narrar um mesmo fato –, chama atenção o aparecimento dos períodos “um grito lancinante foi ouvido”, por parte do *Commercio do Paraná*, e “agora está mesmo morrendo muita gente”, como declaração de Campos em interrogatório transcrita na mesma notícia. Ambas já haviam aparecido no contexto dos negritos, pairando pelo texto e situadas diacronicamente em momentos distintos que não correspondem à data dos assassinatos. Nesse sentido, os discursos em negrito, sozinhos, comportam uma polifonia inerente ao crime no “Hospício de Alienados” (XAVIER, 1998, p. 72) e se situam aquém e além do tempo, no movimento do eterno. Em outras palavras, numa dinâmica que não é comportada pelo causal resolutivo.

A mesma ordem de relações se encontra em outros dois personagens: Dona Lúcia e o transeunte anônimo. Ambos se encontram soltos, pairando pelos acontecimentos; ainda que cada página se refira a um dia do calendário, o discurso de ambos não cabe nas datas. No caso do transeunte, sua característica é a da vivência das situações, em movimento de perambulação pela cidade em seus meses macabros. No caso de Dona Lúcia – seu nome sempre aparece digitado em caixa alta, seguido pelo ano do depoimento que lembra o formato entrevista (DONA LÚCIA – 1976) –, seu movimento diz respeito às próprias lembranças. Há uma possível ligação entre esses dois personagens, mais insinuada do que dita com todas as letras. Enquanto um vive e frui o espaço urbano em contexto da gripe espanhola, cometendo um crime sexual, talvez vários⁴⁹, vitimando enfermas, a outra, contando suas memórias, a certa altura começa a falar de uma moça de cabelos louros – ou de algumas moças, já que por vezes as descrições apresentam variações ou contradições – que nunca mais recuperaria seu juízo após o trauma dos tempos de *grippe*.

⁴⁹ Aparentemente, se trata de um único crime. O trânsito desse personagem entre os dias, contudo, gera certa insistência no tema capaz de pôr em xeque esse acontecimento único.

De certa forma, o movimento dos dois, embora distinto – movimento de vivência e movimento de memória – possui uma consonância muito grande, não apenas entre si, e não apenas pela possível conexão, mas também com relação ao fato ocorrido no hospício no que se refere à temporalidade das simultaneidades em suspensão. Note-se, em Dona Lúcia, que seu depoimento foge à diacronia. Em 15 de outubro ela diz: “ ‘Não sei bem no que o marido trabalhava, acho que era dono de alguma coisa. Eles quase não falavam com os vizinhos. O marido passava fora o dia inteiro’ ” (XAVIER, 1998, p. 52). Duas páginas e dois dias adiante, seu depoimento prossegue seguindo o mesmo fio: “ ‘O que a gente via era a mulher, no quintal, cuidando de alguma coisa. Muito branca, alta, o cabelo bem comprido brilhando mesmo quando não tinha sol. Loiro’ ” (XAVIER, 1998, p. 54). Já em suas últimas incursões, todas em 3 de dezembro, as lembranças da idosa, falíveis, se embaralham: “ ‘... até que, um dia, tomou o veneno na rua, morreu, acharam ela já morta. Foi muito tempo depois, acho que lá por 30.’ ”; adiante: “ ‘Moça bonita, solteira. Morreu na gripe. Não resistiu a febre forte. Muito branca, alta, cabelo loiro bem comprido. Morreu na gripe’ ”; na sequência: “ ‘ 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’ ”; por fim, “ ‘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’ ” (XAVIER, 1998, p. 75-76).

Quanto ao abusador, para além de certa relação de sua própria atividade desvirtuada como resposta ao emergir urbano como encontro de pessoas – ou das oportunidades escusas surgidas da falta delas –, sua relação com os meses de gripe, sua percepção e vaguear pelo tempo, é altamente responsiva a uma relação com o espaço, como se lê logo ao começo, em fonte tipográfica idêntica à da obra: “Um homem eu caminho sozinho / nesta cidade sem gente / as gentes estão nas casas / a gripe” (XAVIER, 1998, p. 13). “Não sei porque / entro entrei / nesta casa onde nunca entrei / Pássaro em água estranha / Vagueio pela penumbra do corredor / pela porta entreaberta vejo” (XAVIER, 1998, p. 18). O durante contido nesse “entro entrei” do vaguear é sempre acompanhado, nesse personagem, por percepções espaciais e suas correspondências sensoriais, como se lê (XAVIER, 1998, p. 30): “buço parco louro / encima lábios rubros do calor da febre / ao levantar o branco lençol / encontrarei outros pelos louros / cercando rubros lábios”. Seu vaguear, tal qual a memória de Dona Lúcia, orbita pelos dias demarcados pelo calendário, conforme se vê claramente na composição de um raciocínio iniciado em 3 de novembro e

completado em 6 de novembro, acerca de outras mulheres que não a loira: “Nas outras mulheres / que conheci na cama [...] / Ou então, / as de pouco pelo (negro) (XAVIER, 1998, p. 41-43). Em tese, a indicação do estupro termina na descrição do orgasmo na página 61; porém, tal qual a senhora nos anos 1970, também o verzejador torna sua jornada rediviva pela via das lembranças (XAVIER, 1998, p. 66): “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”.

A *novella* termina com o signo macabro da cruz sobre a letra M, impresso em cima da palavra “FIM” (Figura 88). Na página anterior, há uma tabela oriunda de um relatório onde consta, mês a mês, um comparativo entre os nascimentos, os casamentos, os mortos e, desses, especificamente os óbitos pela gripe. O final, mais do que conclusivo, é indicativo da consideração valenciana do tempo como instância organizadora das situações ocorridas no espaço da diegese polifônica. O tempo, mas não o da cronologia, e sim o das sincronias, dilatador das instâncias em movimento – o eterno em processo de transformação. O mistério da vida, afinal, é o mistério da morte.

Figura 43 – Página gráfica de *O mez da gripe*

Fonte: Xavier (1998, p. 79).

Nota: A demarcação gráfica desse “Fim” delineia um recorte temporal que é tornado complexo pelas dinâmicas operadas no interior da obra. O “M” sob a cruz, que tanto remete a mês quanto às mortes, enfatiza a convivência entre palavra e figuração, bem como o alfabeto por sua visualidade. Esse “fim” diz menos ao encerramento da

narrativa ou ao final da sequência de páginas da obra do que pontua uma consideração acerca da finitude da existência humana, em sua breve passagem pela Terra.

O mez da gripe não apenas se relaciona em larga medida com as outras produções de Xavier examinadas neste capítulo, como abre veredas para o que virá na sequência: a dimensão fantasmagórica do “eu” entre textos e tempos, cristalizada na figura do próprio artista. A *novella* segue a tendência valenciana de produzir artisticamente uma investigação acerca da vida humana entre meios mediante uso de uma metalinguagem dos códigos assim configurados e, em especial, das vozes que emergem em relações com a urbanidade. Na articulação dos fragmentos textuais e das vozes nas vivências, o trabalho relaciona as percepções do sensorio (em um contexto urbano sensorialmente estimulante) com a História (compreendida como sincronia).

3.4 MINHA MÃE MORRENDO: “EU”, ARQUIVO E LEMBRANÇAS

No contexto da emergência polifônica de *O mez da gripe*, a voz da personagem Dona Júlia, cujo depoimento datava dos anos 1970, foi a única construída a partir de uma perspectiva rememorada. Trata-se de horizonte complementar à dimensão da vivência dos personagens em trânsito pelo espaço diegético, no contexto maior da construção valenciana da temporalidade sincrônica. Nesse direcionamento, uma obra como *Minha mãe morrendo* (2001) apresenta inegável contribuição para o exame de tal tendência.

Publicada em conjunto com a obra *O menino mentido* – com a qual apresenta grande semelhança temática e mesmo formal –, *Minha mãe* reconstrói criativamente a relação do próprio Xavier com sua figura materna, partindo de fotografias de seu acervo particular, de ilustrações apropriadas e de uma voz poética que se pronuncia em versos. A voz, no caso, se refere à do próprio Valêncio, num duplo personagem e autor. Mesclando poema narrativo com o arquivo apropriado, têm-se uma narrativa gráfica de formação que se desenvolve a partir da lembrança do avistamento do corpo nu de sua mãe.

Antes de *Minha mãe* e de *O menino mentido*, a primeira pessoa de Xavier já havia aparecido em *Meu 7º dia* (1999); depois, em textos de *Rremembranças da menina de rua morta nua* (2006), em especial no microconto gráfico “Coisas da noite escura” – o derradeiro material redigido e publicado pelo artista. Em comum, as três obras tratam do imaginário da morte; contudo, se na obra 2001 quem morrerá será, como indica o título, a mãe de Valêncio,

nas outras duas – fantasmagorias do “eu” – o falecido é o próprio artista. Nas dinâmicas desse uso da primeira pessoa valenciana, texto e instâncias da memória, bem como texto e representação, são elementos tomados como questões de primeira ordem.

A menção a essas outras obras que destacam esse “eu” entre arquivos materiais e a memória individual evidencia tratar-se de tendência significativa do sistema criativo valenciano. No livro de 1999, que parte de um convite para a missa de sétimo dia do protagonista Xavier, há uma notória desordem de ilustrações numeradas apropriadas – de modo similar ao operado graficamente na ordenação dos capítulos do livro *O Minotauro* (1985), espécie de *O jogo da amarelinha* valenciano que se passa num hotel de alta rotatividade localizado no centro de uma metrópole. Por meio desse procedimento, trabalha-se com um jogo contemplativo imagético que implica a consideração do tempo de fruição das imagens, que no livro remetem à leitura cristã da criação, numa dialogia do receptor que rompe com um ordenamento linear à maneira da lógica do códice. Já no microconto, o “eu” homônimo ao autor é problematizado como representação por meio do duplo “Valério” (conforme o personagem se apresenta ao padre da cidade interiorana que visitava) e “Valêncio” (como, após sua morte, ele se revela).

As colocações do parágrafo anterior funcionam como um norte para a análise de elementos fundamentais de *Minha mãe morrendo*. O presente exame se concentra principalmente em quatro duplas de páginas, considerando nelas seus procedimentos de tradução intersemiótica, além da dinâmica responsiva entre fotografias e versos. Nelas, imagens fotográficas são trabalhadas de modo a traduzir o *close* e o corte filmicos, de maneira a operarem com intuítos similares aos de uma concatenação harmônica de planos. Ao mesmo tempo, o contato dessas imagens com os versos implica uma problematização dessa relação sutil de sucessão, haja vista que trabalham em cima de uma relação de temporalidade fundada na contemplação pictórica ante o virar das páginas. Há tanto diálogo entre versos e fotos quanto com o leitor, em sua interação dinâmica a partir das provocações sugeridas pela voz poética em seus passeios memorialísticos.

Logo ao início, lê-se, em grafia árabe, uma espécie de epígrafe gigante que indica uma problematização temporal na obra: *Maktub*, que em português teria como sentido aproximado “estava escrito”. Em outras palavras, destino, eternidade. A palavra fica localizada à esquerda, onde, ao longo da obra, serão reproduzidas a maioria das fotografias e desenhos apropriados. À direita, majoritariamente ficam os versos redigidos por Xavier. Uma lembrança é evocada pelos versos: o menino Valêncio avista a própria mãe nua. Há uma

interlocução rememorada entre mãe e menino promovida a partir desse avistamento e, nela, a consideração implícita de um imaginário sexual associado à perversão. Para essa voz versejadora, sua mãe não gosta muito dele: “minha mãe nunca me amou”. Duas colocações, em especial, chamam atenção: primeiro, “o que você está vendo?/ dois olhos se juntando / [...] depois um olho só [...] / tomando toda a tela”; depois, “o tempo que fiquei olhando / pela porta aberta? / o tempo de uma foto” (XAVIER, 2001, p. 9-11). Visão, “tela” e imaginário; “o tempo de uma foto”, em sua capacidade de congelar a brevidade do instante da mecânica do clique legando memória. Note-se o diálogo entre menino e mãe a partir das imagens – primeiro aquelas das lembranças, descritas em versos; e de todo o arquivo íntimo reproduzido ao longo da obra. Técnica e biologia andam lado a lado na consideração da dimensão íntima do indivíduo em sua tradução do passado.

Figura 44 – Páginas de *Minha mãe morrendo*

(A)

(B)

(C)

(D)

Nota: Nessa sequência de páginas, parte-se do detalhe ao geral. Há mudanças sutis entre as imagens postas em continuidade, o que remete a procedimento de tradução intersemiótica a partir dos códigos cinematográficos. Observa-se, contudo, que os versos – em seus passeios pelas lembranças, que se chocam com a memória reproduzida pelo arquivo – remetem às imagens. Tais remissões levam o leitor a passear novamente pelas fotografias, na esteira da própria dinâmica fruidora sugerida pela forma poema, o que promove um exame fundado na fruição da pictorialidade.

Nas próximas quatro duplas de páginas vê-se uma sequência (Figura 44) significativa para a compreensão da dimensão valenciana do tempo memorialístico a partir da tensão promovida entre arquivo e lembranças. Nela, o documento é gerador de poética fundada na refração dos objetos representados. Cabe ser perguntado: não ocorreria o mesmo com as lembranças, em sua tendência ficcionalizante? No primeiro par de páginas vê-se, à esquerda do leitor, um borrão misterioso: trata-se de uma imagem recortada. Já no verso da página à direita, lê-se de imediato que “o cachorro mexeu a cabeça / quando a foto foi tomada”. Tal colocação é muito significativa, pois não apenas dá pistas acerca da foto, mas também implica ao leitor a disposição de movimentar seu olhar novamente à figura borrada. O poema prosseguirá falando de cães, mencionando o mitológico cão Cérbero, mas seguindo seus intuitos próprios para além do cão registrado indicialmente pela fotografia. Na página seguinte, o leitor percebe tratar-se de uma sequência: a mesma foto é repetida, agora em sua totalidade, num procedimento que lembra muito um movimento de câmera, ainda que no contexto da página impressa e estática. Um movimento composicional que transita pelos limiares dos códigos, nesse momento, é sugerido. Andamento e fragmento são, portanto, questões que aqui emergem; o todo temporal relacionado à complexidade de suas instâncias aparece nesse livro de modo bastante distinto com relação ao *O mez da grippe*.

Outras duas fotografias distintas serão vistas nas duplas de páginas seguintes, de maneira similar a fotogramas de uma cena; como momentos de uma temporalidade vivida, registrada tecnicamente. Na última dupla de páginas da sequência, pode-se ler: “minha mãe / é aquela à direita”. Novamente, a sugestão, pela via da indicação para o encaminhamento do olhar, se faz presente. A sucessão das imagens e das palavras implica, como numa obra fílmica, uma continuidade temporal; contudo, cabe pensar no quanto esse momento também trabalha com relações de imbricamentos de temporalidades: o andamento retilíneo proposto pela continuidade ante o tempo de contemplação da imagem. Ou, conforme escrito por Vilém Flusser (2001, p. 21-27), o tempo do escaneamento contemplativo, com sua “magia” do “eterno retorno”. Em sua formulação, *scanning* é o nome desse vaguear contemplativo pela superfície de uma imagem: “o vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos” (2001, p. 22) – não parece uma descrição desse procedimento valenciano

fundado na relação entre palavra e imagem visual? Ele prossegue: “O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno” (2001, p. 22). Essa relação, ele defende, apresenta diferenças em relação às temporalidades da escrita em contexto de linearidade, sustentadas por meio de relações de causa e efeito. Assim, há em seu pensamento uma oposição entre o imaginar (pensar o mundo pela via da criação) e o conceituar (pensar o mundo logocentricamente): maneiras distintas de organizar o mundo. No material valenciano, o verso livre aparece como oposição ao logocentrismo na triangulação proposta entre palavras, imagens técnicas e lembranças. A dimensão contemplativa evoca um passeio pelas imagens que não é comportado pela promoção de uma sucessão sutil. No exame valenciano da existência entre meios, a cronologia se choca com a memória revivida, o que torna complexa a dimensão do passado a partir do indivíduo em relação com o arquivo íntimo. Se essa sequência de páginas considera um encaminhamento retilíneo, ela ao mesmo tempo acarreta numa dinâmica de retorno fundada na contemplação.

Como forma de confrontar as colocações do parágrafo anterior será observada agora uma argumentação valenciana na forma de texto escrito – uma resenha jornalística sobre dois livros que estudam a obra pictórica de Francisco de Goya (1746-1828). Publicada em 2002, um ano após o lançamento do livro *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, Valêncio Xavier organiza seu pensamento num direcionamento muito similar ao que se levantou na análise da sequência de imagens. Já na gravata, que pode ter sido escrita pelo editor do caderno de cultura em cima da leitura da matéria jornalística, pode-se antever uma argumentação proponente da aproximação entre temporalidades criadoras: “artistas contemporâneos têm muito a aprender com o mestre de Saragoza (sic)”.

Além da composição do quadro, a cor é elemento usado *a fim de levar o olhar do espectador para onde Goya quer que ele vá* – ele também consegue essa atração com o jogo que faz com o preto e o vermelho. O artista sempre deixa de detalhar o fundo de seus quadros, que mais parece um esboço do que uma pintura completa. Prevalece o vermelho em primeiro plano, *o que faz com que o olhar vá direto ao centro do quadro*, e depois *se afaste vagarosamente para enquadrar o total da imagem*, mas continuando a não perder a visão do quadro como o pintor quer que ele seja visto. Um bom exemplo disso é “Retrato do Conde de Floriblanca”: a vermelhidão luminosa da vestimenta do conde, tendo em volta de si cores neutras, *atrai o olhar do espectador para o centro*.

Observando-se atentamente e estudando todas essas coisas nas obras de Goya, percebe-se que *a visão de seus quadros pode dar verdadeiras lições de enquadramento* e uso inteligente da cor a todos aqueles que são ou pretendem ser pintores, artistas gráficos e fotógrafos, *sem falar de diretores de fotografia em cinema, profissão essa que certamente Goya, se vivesse hoje, iria abraçar*, trabalhando num bom estúdio de Hollywood, filmando para grandes diretores. (XAVIER, 2002, p. 3, grifo nosso).

A ideia de “levar o olhar do espectador” para onde o criador quer que ele vá reforça a ideia da tradução intersemiótica como procedimento valenciano em sua proposta de aproximação entre cinema e pintura. O olhar, em sua leitura, já aos tempos de Goya, seja o do artista ou o do receptor da obra, teria o poder de “se afastar vagarosamente para enquadrar”, como uma câmera, “o total da imagem” – tanto câmera quanto o jogo de cores se relacionam a processos semânticos propostos pela criação para a dinâmica da fruição. A interação entre espectador e obra, no excerto, implica num movimento de dialogia: a atividade fruidora participa da continuidade da obra. E o comentário final sobre o artista basco, à frente de seu tempo na leitura do brasileiro, sugere a ideia de que o andamento histórico artístico, pela via do advento tecnológico, de certa forma funciona como a revelar, ou melhor, desenvolver possibilidades já existentes, ainda que de modo latente. A ideia de que Goya trabalharia “hoje” (em 2002) em *Hollywood* – repare-se na aproximação com o passado mesmo no que se refere ao tensionamento entre arte e mercado – vai além da consideração do cinema por seu aspecto sincrético, situando-o num contexto passível de continuidade, abrindo caminho para o vídeo e também para além dele.

Após essa sequência central para a presente análise, o livro prossegue seu desenvolvimento a partir desse núcleo elementar: fotografias, ilustrações e versos, com suas respectivas remissões. Isto é, o tempo do poema operando como vaguear da memória, despida de linearidade em seu diálogo com arquivos de mídia. Seu encerramento possui ainda dois elementos significativos. Há uma fotografia tomada pelo fotógrafo Júlio Covello onde se vê uma rua vazia; nela, ao chão, pode-se ler num cartaz escrito à mão: “Senhor / liberta-me / das imagens” (XAVIER, 2001, p. 35). As imagens – produzidas à mão, impressas ou criadas pela mente – são assim consideradas como recriação obsessiva do passado. A escrita no interior da foto – a técnica como síntese entre códigos – vai de encontro à dedicatória impressa na página derradeira: “este livro é dedicado ao menino que morreu” (XAVIER, 2001, p. 37). A consideração desse “menino que morreu” remete à memória como fabulação, além de ir de encontro à utilização das primeiras pessoas fúnebres das obras valencianas mencionadas ao início desta análise. Se a morte, em sentido literal, é a da mãe, o menino morto é o do passado que, entre lembranças e mídias, é recriado na obra.

Se ao início deste capítulo investiu-se no “movimento de vivência” dos personagens pelo espaço diegético das obras, é importante que se observe o quanto, na construção valenciana do tempo como rememoração em contato com o arquivo midiático íntimo, o passado também é construído como vivência entre meios. Essas vivências dos indivíduos se

dão, em Xavier, na esteira das considerações acerca da visada sincrônica do coletivo. Para o artista, vivência fruidora, presente e memória se relacionam, conforme se lê em entrevista concedida ao escritor Joca Reiners Terron:

Você está numa rua, mesmo num bairro distante como o Solitude, na periferia de Curitiba. Você vê cartazes, placas, com desenhos, cores, símbolos e palavras. Letras imóveis formando palavras, que se movimentam andando no ônibus, na rua vazia. Ouve sons, do motor, do silêncio depois que o ônibus passa. Um cão caminha apressado, grita (ou late) suas palavras para a velha na janela, que retruca: 'Passa, guapeca!'. A menina sai pela porta verde, a velha procura prever: 'Vá com Deus!'. Palavras, imagens e sons, que podemos pôr no papel. Para mim, as imagens têm o mesmo peso que as palavras. Eu não vivo no passado, mas o passado vive em mim. E no futuro eu não penso, não posso prevê-lo. Talvez isso que eu ponho no papel, escrevo, talvez isso seja o meu passado e talvez seja o meu futuro, em que não penso. (XAVIER in TERRON, 1999, p. 54)

No âmbito individual, o passado das lembranças provocadas pelo arquivo é vivência estimulante análoga aos signos do movimento da urbanidade. O texto, por sua vez, voz tornada arquivo quando posta no papel, traduz ao mesmo tempo, conforme o artista, “passado” e “futuro” em sua sincronia dilatadora. No exame em forma artística da existência humana entre meios, a poética valenciana relaciona a vivência como movimento pelo espaço e o passeio memorialístico a partir do arquivo; as duas tendências, por sua vez, de inserem no todo coletivo como movimento perpétuo em simultaneidade.

4 VULGAR INVULGAR: TENSIONAMENTOS ENTRE NÍVEIS DE CULTURA

Nos materiais até aqui examinados é notável um desnivelamento entre os elementos apropriados por Xavier para a composição de seus livros e produções audiovisuais – quer isso se refira aos repertórios envolvidos, quer se refira à carga semântica. De Edgar Allan Poe ao anúncio publicitário, de um fotograma profissional a uma fotografia amadora. O mesmo vale para a escolha de seus temas: de uma sofisticada noção de História entre tecnologias em *Pinturas rupestres* a perversões criminosas no escuro de uma sala de cinema em *Maciste no Inferno*, a título de exemplo.

Partindo dessas colocações, é possível considerar como uma das características da centralidade das mídias na construção de sua poética uma dimensão estética – não necessariamente atrelada à arte, mas sem dúvida resvalando nela – que se alimenta da pluralidade da inequivalência de repertórios que se chocam no contexto de uma sociedade cuja vida se configura entre meios. Como forma de investigar esse debate estético promovido pela arte de Xavier, este capítulo reúne produções literárias e audiovisuais dos anos 1970 aos 2000 que tomam o jornalismo e a literatura policiais, o cinema e a televisão ou como entrada temática ou como pano de fundo fabulatório e formal gerador de conflito discursivo na composição, primeiro, de narrativas criminais e, a seguir, de ensaios poéticos audiovisuais.

Criativamente, o artista não se posiciona como figura produtora de julgamentos críticos entre níveis díspares, mas como promotor de tensionamentos que evidenciam riquezas e atestam complexidades no processo social de produção de linguagem em códigos e suportes diversos. Nos materiais elencados para este roteiro de exames, busca-se perceber tendências e contrapontos que impliquem, por sua insistência, a construção de um pensamento que orbite em torno dessas questões no contexto da arte reproduzível em larga escala. Em outras palavras, trata-se de uma leitura valenciana que, ao mesmo tempo em que considera irrefreável a vulgarização dos textos em contexto midiático, de inspiração “sub”, trata a arte como possibilidade tensionadora de tal barateamento, haja vista que se alimenta dele, pensando-o e tematizando-o.

Mais que meramente uma questão valorativa, o ponto aqui é observar a complexidade operada pelos tensionamentos entre níveis culturais, tomando esse procedimento por seu papel vital na dimensão do pensamento valenciano construído em seus materiais artísticos. Na amplitude de suas escolhas, na articulação entre imaginários e forma,

isto é, entre os diferentes locais e perspectivas da cultura em que sua produção mergulha, Xavier se alimenta deles e os torna linguagem-objeto. O valor como tensão, e não como julgamento crítico promotor de hierarquias, é um elemento inserido no cerne de sua dinâmica criadora. Alto, médio, baixo – parafraseando a preocupação de um ensaísta como Umberto Eco (2011), que buscou sintetizar e redimensionar embates estéticos em voga na grande emergência das tecnologias comunicacionais que surgiram ao longo do século XX – são como locais da cultura humana tecnologicamente mediada para Valêncio Xavier que merecem ser pensados e tensionados.

O artista, desse modo, trabalha transitando entre esses locais, nos eixos temáticos e de conteúdo, bem como na arquitetônica da forma. A menção sutil ao semiólogo italiano não é à toa: examina-se o modo como a produção do multiartista se insere ideologicamente em todo um corpo de ideias que tem os *media* como problema de investigação e examina uma dimensão valorativa que equaciona a difusão e o acesso promovidos pela emergência tecnológica. Cabe, todavia, a ressalva de que essa correspondência ideológica não implica a construção de uma persona de teórico: prossegue-se na coerência de um discurso implícito em forma estética, fator aqui sempre predominante.

Nesse sentido, o exame dos tensionamentos contribui para observar algumas tendências e repensar os lócus concedidos pelo artista no que diz respeito, de um lado, ao audiovisual e, de outro, à literatura. Tendências que, não sendo estanques, evidenciam em suas eventuais dissonâncias a riqueza de um sistema artístico no qual uma arte é tornada território fértil para pensar e dialogar com as demais. Considerando o que foi analisado até aqui, no âmbito literário percebe-se uma atuação valenciana de intuits veementemente dessacralizadores na composição de seu universo fabulatório, que elege como temas constantes a morte em perspectiva fantasmagórica; o crime em perspectiva policialesca; a pulsão sexual e a vazão pervertida do desejo; a memória como prisão ao passado em contraste com o futuro iminente entrevisto no transcorrer de uma modernidade emergente.

Sexo, crime e morte são, sem pudores, em algum grau apresentados, no âmbito do tema, à maneira de textos culturais massificados, utilizando, seja como monólogo interior, seja como apropriação, composições de ideias que remetem a um imaginário de certa imprensa marrom. Na riqueza das articulações formais de Xavier, manifesta-se a metalinguagem dos códigos presentes nesses locais, por assim dizer, menos “nobres” da cultura – no conflito desse alto *versus* baixo reside, no âmbito literário, um exercício de síntese que aponta para um olhar que, ao mesmo tempo em que toma como irrefreável um

processo de barateamento dos textos, estressa tal assertiva, na medida em que torna seu imaginário, construído por materiais próprios ou apropriados e modificados, em objeto complexo.

Se a literatura valenciana tem intuítos dessacralizadores de uma suposta “elevação” da criação fundada no verbo, seu audiovisual tem relação direta com uma formação de repertório brotada em torno da experiência da cinefilia – consequentemente, notam-se ecos da ideia do cinema como arte, que é oriunda da técnica e dotada de uma história e linguagem singulares, isto é, percebida como experiência estética de alta valência que merece e deve ser respeitada como tal. De modo bastante sutil, os elementos tensionadores desse “intuíto sacro” destinado à audiovisualidade são também apresentados em sua produção.

Em termos gerais, com base nas análises empreendidas até aqui, pode-se observar a tendência valenciana de pensar audiovisual e literatura inicialmente nesses lócus distintos – a literatura predominantemente dessacralizada no âmbito temático e de grandes pretensões na articulação da forma, e as imagens em movimento predominantemente com pretensões elevadas ou sacras – ressaltando sua notável consciência de seu local histórico, visto que o artista se coloca em posição de proximidade por meio da afinidade sincrônica com os realizadores de invenção que toma como precursores. Vale lembrar que é sempre importante considerar tais predominâncias como promotoras de estresse na questão estética original do valor e do gosto. Falando nesses termos, é pertinente pensar em como Xavier adentra no supracitado corpo ideológico de discussão – desta vez, traz-se ao presente debate uma contribuição de Roland Barthes. Isso porque o artista se alimenta daquilo que o ensaísta francês chamou de “obra dessacralizada”, isto é, de massa, que “mistura códigos diferentes” e é feita para ser “consumida”; que demanda que, para sua análise, “os problemas de valor” exijam outros paradigmas para além de um filtro cultural e histórico (ou canônico) na consideração crítica de sua “‘pertinência’ estética”, que não escapa de uma dimensão ética na consideração de possíveis aspectos alienantes e reificantes (BARTHES, 2004, p. 52-55). Ao longo do capítulo, os materiais examinados partem de um arcabouço analítico que não se furta a tais problematizações.

Se o presente capítulo investiga a centralidade das mídias na produção artística valenciana a partir dos tensionamentos entre níveis culturais, é necessário lembrar como a questão que agora ganha luz não está ausente nos materiais do *corpus* que já foram aqui objeto de exame. No capítulo inicial os elementos tensionadores já puderam ser entrevistados, uma vez que, no contexto daquelas videografias, caminhos distintos foram percorridos. Em

Pinturas e Pão negro, por exemplo, pôde-se ver audiovisuais de invenção e investigação de linguagem que examinam as técnicas de registro associados a um olhar de cineasta que se apropria da fita magnética, pensando-a ontologicamente e dialogando com outras linguagens: há, nos materiais, a predominância da tendência elevada, ainda que se encontre elementos dissonantes, como o recurso melodramático em *O pão negro*. Já no capítulo seguinte, a radicalidade da forma literária dos indivíduos fruidores entre os tempos de vivência e de memória evidencia certo alto e baixo que, para Xavier, parecem características inerentes à existência – para além da própria existência midiática, mesmo que evidenciados por ela. Algo que também se faz presente no exercício poético de traduzir Poe para forma fílmica no material cinematográfico que compõe aquele momento da pesquisa, em especial no que se refere a certo retrato da população, haja vista que mescla o grotesco com um humor sutil. Em cada elemento desses está presente o problema que se ilumina neste capítulo. Em contrapartida, a coerência de uma investigação que toma a memória histórica e as temporalidades dos indivíduos ante as diversas tecnologias de registro permanece, neste capítulo, como característica dos constructos valencianos (ainda que esses elementos não sejam, agora, os objetos principais de atenção).

No roteiro de exames a seguir, parte-se das discussões sobre os meios de comunicação e os desdobramentos do gênero policial e da narrativa jornalística em três contos: *Os estranguladores da Fé em Deus*, *A mala sinistra* e *Um mistério no trem-fantasma*. Na sequência, é examinada a crítica à cultura da espetacularização da morte criminosa em *Rremembranças da menina de rua morta nua*. Adiante, é feita uma análise do curta *Caro signore Fellini* e, depois, do vídeo *Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo*: trata-se de, primeiro, um olhar imaculado (ao menos aparentemente) para a arte fílmica em um curta-metragem encomendado, e, a seguir, de um olhar dessacralizante e, em alguns momentos, humorístico, para uma paixão cristã curitibana.

4.1 VERDADES, ENIGMAS E MISTÉRIOS: JORNALISMO E LITERATURA POLICIAIS

O título e o subtítulo da obra *Crimes à moda antiga: contos verdade* (2004) trazem consigo algumas provocações que apontam diretamente para o dispositivo da escrita, seja ela a jornalística ou a literária, e indicam um retorno do autor à relação entre textualidades e historicidades – relação uma vez mais tomada como elemento de problematização gerador de

poética. *À moda antiga* diz respeito à tradução em forma literária de narrativas criminais que povoaram a crônica policial jornalística e cinematográfica dos primeiros anos do século XX, mais especificamente crimes que se tornaram midiáticos entre 1903 e 1930 e fizeram parte do imaginário de uma época determinada e foram trazidos novamente à tona em uma temporalidade cronologicamente posterior. Inicialmente, é importante pontuar que os textos que compõem o livro, publicado em 2004, foram veiculados nas revistas curitibanas *Atenção* e *Panorama* entre 1978 e 1979.

A despeito das publicações esparsas, é notável o intuito de um projeto cujos elementos têm uma unidade no que se refere ao trabalho com a linguagem, com suas frases curtas e narração distanciada, que lembram uma tentativa de pretensa isenção do jornalismo. Tratava-se, portanto, de um exercício de metalinguagem dos códigos dos discursos jornalístico e ficcional policial, publicado inicialmente no próprio contexto da perenidade da imprensa – a característica de pensamento sobre a linguagem e o meio, contudo, não foi amainada em sua transposição para o meio livresco. Publicados no formato livro, os contos esparsos ganham a coerência de uma produção cuja unidade revela um mesmo impacto criador. Quanto ao subtítulo *contos verdade*, trata-se de uma provocação ao próprio dispositivo da escrita (ou do signo), cuja existência diz respeito a seu objeto, mas que independe dele. Os dois contos deste livro que são objetos de análise deste capítulo dão conta de investigar essa questão original, confrontando a pluralidade de pontos de vista no contexto de uma reconstrução discursiva de um tecido de informações factuais. Em outras palavras, os *contos verdade* atuam no limiar que embaralha, separando e aproximando, o ficcional e o noticioso-documental.

É necessário, de início, que se note o papel promovido pelo imaginário (midiático e literário, na fabulação coletiva da cultura) em torno da criminalidade como maneira valenciana de propor tensionamentos entre níveis culturais, de modo tão incisivo quanto sutil. É importante lembrar que historicamente coube à imprensa um papel dessacralizador do texto verbalmente construído, numa equação que conjuga acesso e diluição (ou barateamento, vulgarização). Na literatura, o gênero policial tem ligação vital com o jornalismo desde sua gênese folhetinesca – e, como tal, é trabalhado por Xavier como instrumento de um profundo mergulho no universo dos níveis culturais. Não à toa, um precursor valenciano por excelência, Edgar Allan Poe, cujo *Corvo* foi objeto de interlocução por parte de Xavier conforme visto no Capítulo 3, é autor de um marco demarcatório do chamado romance policial construído nas

páginas de folhetins – seu *Assassinatos na Rua Morgue* veio a público em 1841, na esteira do noticiário criminal, cuja fecundidade se relaciona à urbanidade emergente.

Oriundo do século XIX, o imaginário fabulatório do gênero policial é trazido por Xavier, em momentos variados de sua produção, ao início do século XX. Além de relacionar a temática criminal à emergência das grandes cidades e à imprensa diária, o artista costumeiramente também o articula ao cinema, uma vez que muitos de seus textos se relacionam ao período histórico no qual essa forma de comunicação começava a se desenvolver, haja vista uma obra já examinada aqui como *Maciste no Inferno*. Jornalismo policial, romance policial: tanto em uma quanto em outra tratam-se de narrativas costumeiramente associadas a uma rígida arquitetura da causalidade. No caso jornalístico, importam a descrição e a explicação factual. No caso literário, importa a resolução do enigma criminal – este o fator que conjuga o sentido mais clássico que identifica e configura o gênero conhecido pela ocorrência da dedução detetivesca. Nesse paralelo, cabe ainda pensar na existência da notícia como produto do universo jornalístico e no livro como produto que visa ao entretenimento – conceito compreendido aqui por seu sentido mais simplório, ou seja, divertimento fácil, ainda que se possa tratar por entretenimento qualquer objeto artístico pelo qual se estabeleça uma relação de prazer, por mais radical na linguagem e distinto de padrões tipológicos facilmente identificáveis esse material possa ser.

É no quesito “enigma” que a proposta criadora valenciana se configura como oposta ao sentido mais pontual da narrativa policial como gênero, mesmo que ela se alimente profundamente dele. O aspecto detetivesco do gênero policial é apresentado com outras roupagens em Xavier, visto que o enigma acaba sendo transmutado na figura do grande *mistério*. Apesar das similaridades, ao contrário da dedução do enigma, que busca pelo causal, o mistério valenciano opera como elemento questionador das respostas ou dos limites da lógica entre causa e efeito – quer essa lógica se refira aos textos literários, quer às construções noticiosas. Não se trata, assim, de literatura policial num sentido estrito, ainda que o autor efetivamente se relacione com ela. Essa constatação acerca de Xavier vai de encontro à tendência da literatura policial brasileira de não se prender ao enigma, conforme formula Sandra Reimão (2014), cujo estudo em torno de dificuldades e especificidades do gênero no país aponta como particularidades nacionais a presença da precariedade e da violência:

Muitas das narrativas em que o contraventor é o narrador induzem-nos, do ponto de vista de uma teoria dos gêneros, à questão da impossibilidade de se limitar claramente o gênero policial. Nas narrativas deste formato, a descrição da violência

se torna central, e não o desvendar do crime, como seria mais característico da literatura policial. (REIMÃO, 2014, p. 22)

Pensar nas especificidades do contexto brasileiro evidencia a riqueza construída ao redor do gênero pela vida que dele se desprende, na medida em que ganha novas roupagens e problematizações. No caso particular de Xavier, isso acontece na apropriação do imaginário policial e na transformação do enigma em mistério: eis a vereda que promove o tensionamento de locais culturais aparentemente opostos. Some-se a isso a produção de um pensamento sobre linguagem e mídias. Esses fatores, somados, promovem a contribuição valenciana à narrativa policial, bem como seu ponto de contato com outros eixos do panorama literário diacrônico que lhe era contemporâneo. Do eixo mais notório e evidente – pensamento sobre a existência ante os meios, tornado explícito pela forma e pela recusa sistemática ao modelo código –, Valêncio também se relaciona ao cenário brasileiro por seus desdobramentos policialescos: a violência e o pano de fundo do imaginário de submundos.

De certa forma, a figura da imprensa funciona como esse ponto de contato. Afinal, do núcleo duro do gênero até suas zonas limítrofes, escritores tão distintos como Marcos Rey (1925-1999), cristalizado no gênero, e João Antonio (1937-1996), distante dele ainda que com seus malandros e botequins, a emergência criminal estabelece contato imaginístico com o jornalismo impresso, que acaba por se relacionar à própria atividade profissional de seus autores. Por outras veredas, literatos que atingiram o cânone em vida, como Rubem Fonseca (1925-2020), que se alimentou de um cotidiano urbano em ebulição; Nelson Rodrigues (1912-1980), que atuou na reportagem policial e trabalhou em delegacia; e Dalton Trevisan (1925), com suas prostitutas e crimes passionais, também fabulam pelos submundos da sociedade. No caso deste, um conto como “Debaixo da ponte preta”, presente em *O vampiro de Curitiba* (1991; primeira edição em 1965), constrói polifonicamente uma ficção em torno de um estupro no qual a pluralidade das vozes simula a construção de um relatório de polícia e de um texto noticioso, similarmente a um dos materiais valencianos examinados na sequência.

4.1.1 Discursos sobre jornalismo impresso e cinema no contexto do imaginário policialesco: dois contos de *Crimes à moda antiga* e “Um mistério no trem-fantasma”

O primeiro conto a ser objeto de análise neste segmento é “Os estranguladores da Fé em Deus: os crimes de Rocca e Carletto”. A história trata de um assalto a uma joalheria, de propriedade de Jacob Fuoco, “na manhã de 15 de outubro de 1906” (XAVIER, 2004, p. 7). Já na primeira linha, a demarcação diacrônica se apresenta com intuitos indicativos de uma visada valenciana que problematize o tempo. No local, trabalham dois sobrinhos de Jacob: Paulino e Carlo Fuoco, que, “por dormirem ali, serviam como vigias noturnos” (XAVIER, 2004, p. 7). O conto, em livro, ocupa 20 páginas e, à primeira vista, parece uma incursão do artista em uma estética mais convencional da escrita linear. Ainda que, de fato, a utilização de desenhos seja muito distinta das obras analisadas até aqui – na paginação, há três incursões (figuras 45 e 46) –, é importante perceber o quanto seu surgimento não se dá exclusivamente com intuitos “meramente ilustrativos”. Mesmo que, talvez, como um elogio da dinâmica de diálogo entre a escrita verbal e a imagem que ilustra e dialoga o narrado com palavras – sobretudo no que se refere à primeira imagem, que se encontra abaixo do título, num padrão que se mantém em cada história do livro –, os desenhos mesclados no andamento do narrado trabalham de modo a irromper a dinâmica da escrita linear, inseridos no meio dos parágrafos de maneira a confirmar as quebras do causal que se processarão adiante. Nos dois textos do livro analisados neste segmento, as ilustrações são do artista plástico Sergio Niculitcheff⁵⁰ – logo, não se trata de apropriações de arquivo, mas de material produzido especialmente para utilização de Xavier. Outro elemento que aponta para essa direção é a utilização dos intertítulos, de maneira quase jornalística: quebrando a sequência, inserindo novas informações que, quase sempre, contradizem o panorama lógico que vinha se apresentando.

⁵⁰ Nascido em 1960, é artista plástico, professor e pesquisador do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e sobrinho de Valêncio Xavier Niculitcheff.

Figura 45 – Ilustração de *Os estranguladores da Fé em Deus*

Fonte: Xavier (2004, p. 6).

Nota: A imagem de abertura de *Os estranguladores da Fé em Deus* (2004, p. 6), com sua feição rígida, parece indicar se tratar de um dos criminosos, ainda que não haja uma legenda explicativa que indique ser de Rocca ou de Carletto. Ou essa figura de olhos arregalados se trataria daquele que indaga acerca dos crimes, de prontidão para a descoberta e inquirição dos culpados? Ela inicia a padronização, no projeto criativo inicialmente veiculado em revistas e depois reeditado em livro, de se iniciar cada material com um desenho abaixo do título e antes da incursão dos parágrafos iniciais, numa consideração valenciana da convivência entre palavras e material figurativo.

Figura 46 – Ilustrações de *Os estranguladores da Fé em Deus*

Fonte: Xavier (2004, p. 16-17).

Nota: Os desenhos das páginas 14, 16 e 17 remetem à corda utilizada no assassinato de um dos sobrinhos de Fuoco e às joias roubadas e escondidas na casa da noiva de um dos criminosos. Mais que a simples inclusão de um material com intuito ilustrativo, ou de seu uso no cerne da dinâmica da narração (tal como foi visto em *O mez da gripe*, *Maciste no Inferno* ou *Minha mãe morrendo*), os desenhos se alimentam dessas duas tendências possíveis e irrompem a dinâmica dos parágrafos, cortando as frases em sua diagramação e funcionando como insertos que operam como lembretes da importância do convívio entre códigos na poética valenciana.

Quando o joalheiro Jacob chega a seu estabelecimento, encontra um dos sobrinhos, Paulino, estrangulado. Descobre-se que houve um assalto e, partir desse fato, o vórtice de informações torna-se gerador de conflito. O primeiro suspeito é Carlo Fuoco, mas logo a investigação leva aos nomes de Rocca e Carletto, os ditos criminosos assassinos que teriam executado o então desaparecido Carlo no barco *Fé em Deus*. Na tomada de depoimentos e em sua divulgação, bem como na descrição dos fatos posteriores ao julgamento, as reviravoltas do caso, com novas camadas de supostas “verdades” vindo à tona por meio dos conflitos e contradições discursivas, delineiam a narrativa. Em vários dos intertítulos inseridos, o nexo da causa é rompido – ainda que, em cada uma dessas incursões, a pretensão do excerto seja a de servir como uma nova e melhorada reformulação dos fatos, sempre almejando uma lógica e um *status* de veracidade que não se atingirá. A respeito do aspecto contraditório, alguns momentos são exemplares. O criminoso Eugênio Rocca é preso e acaba confessando o roubo e o assassinato de Carlo, tratado agora como “rapaz honesto” (XAVIER, 2004, p. 10). Contudo, em sua confissão, Rocca conta que o jovem honesto assassinado iria avaliar um estoque de joias contrabandeadas para os criminosos, mas nos momentos finais havia sido passado para trás e eliminado por ele e seu parceiro criminal, Justino Carlo, o Carletto. Este, adiante, conta o motivo pelo qual não se entregara à polícia:

– O senhor não podia esperar que eu me apresentasse espontaneamente à prisão. Isso é coisa de homem honrado e eu sou um bandido, um ladrão, um assassino. Meu interesse seria sempre escapar da polícia. Porque eu mato um homem com a mesma tranquilidade com que o senhor lê, nesse jornal, a notícia de minha prisão (XAVIER, 2004, p. 19).

Note-se a alusão direta, na declaração, à imprensa – numa referência que não é homogênea ao longo do conto. O andamento indicava que o interlocutor de Carletto seria um policial. Na menção à notícia da prisão, há uma percepção implícita de que declarações aos jornais e depoimentos aos policiais funcionam de modo similar na descrição dos pontos de vista em conflito. Ao mesmo tempo, a interlocução se reporta ao leitor do material literário, bem como à consciência da presença do texto no meio de comunicação em que a narrativa fora veiculada pela primeira vez.

Na “resolução” do roubo, descobre-se que as joias teriam ficado escondidas com a amante de Carletto. Trata-se, diz um dos intertítulos, de uma “trama sinistra” (XAVIER, 2004, p. 13) que, graças à condução da investigação, teria sido bem explicada. Porém, já perto do julgamento, novos fatos vêm à tona. Enquanto “Carletto demonstra estar sofrendo das

faculdades mentais e [...] é suspenso seu julgamento” (XAVIER, 2004, p. 22), Rocca defende-se, buscando uma nova perspectiva da história que os une:

Com sua voz rouca, Rocca inicia sua defesa, que duraria a noite inteira. Diz-se inocente, afirma que sua confissão foi arrancada sob tortura e narra os suplícios a que foi submetido: amordaçado, amarrado, surrado barbaramente aos gritos de “confessa ou morre”, tendo de ceder quando seus algozes ameaçaram pôr fogo em seus pés. (XAVIER, 2004, p. 22-23)

A essa altura já é notável no conto a problematização da verdade e do relativo por meio dos pontos de vista em conflito. A condução dos fatos que se contradizem é tornada peculiar pela instância narradora. Será apenas no último intertítulo que ela se revelará em primeira pessoa, ainda que, anteriormente, o painel dos acontecimentos viesse sendo conduzido com eventuais demonstrações impressionistas de gosto, a despeito de uma predominância de pretenso distanciamento informativo. Em sua narração predominantemente distanciada, há desde espaço para efeitos sonoros – “*Triiim... Triiim... Triiimtriiimm...*” (XAVIER, 2004, p. 7) – até adjetivos – Carletto seria um “pústula social” (XAVIER, 2004, p. 18) –, além dos eventuais arcaísmos – “comer qüilo” (XAVIER, 2004, p. 18) – e demarcações diacrônicas – “na manhã de 15 de outubro de 1906” (XAVIER, 2004, p. 7), “eis a cotação de câmbio, em 14 de outubro de 1906:” (XAVIER, 2004, p. 12). A supracitada menção à “trama sinistra”, também adjetivada, por sua vez remete a um imaginário narrativo cultural comum a um jornalismo “b” e ao policialesco.

O segmento final, “O filme do fim”, não somente dá detalhes sobre essa primeira pessoa escondida por detrás das informações, mas também apresenta notável coerência com o pensamento construído nos materiais analisados no Capítulo 2 quanto à edição e às traduções da História a partir do advento de cada nova tecnologia de registro. No trecho, que conta sobre a obra filmica *Os estranguladores*, que documenta o assalto e os assassinatos, lê-se:

Enfrentei filas e o assisti várias vezes, sempre com interesse, pois o sr. Alberto Leal, vez ou outra, retira-o de cartaz para *suprimir cenas que lhe pareçam imperfeitas e acrescentar outras*, conforme novas verdades que vão surgindo sobre os crimes de Rocca e Carleto.

Atualmente, o filme não está em exibição. Acredito que esperam a sentença final do júri para nele *incluir as cenas* do julgamento. Considero muito interessante essa idéia do sr. Alberto Leal de ir acompanhando em filme este fato real que tanto comoveu a opinião pública, *acrescentando a ele os acontecimentos e idéias que vão surgindo com o desenrolar do tempo e suprimindo as cenas que perderam o*

interesse. Sendo assim, o filme nunca estará terminado e se tornará cada vez tão real quanto a própria vida.

A primeira vez que assisti, o filme tinha uns trinta minutos de duração; atualmente tem mais de quarenta. Se o sr. Alberto Leal persistir em sua empreitada, daqui a uns 96 ou mais anos teremos um filme com várias horas de duração, onde estarão registradas as imagens, depuradas pela sabedoria do tempo, destes filmes que tanto marcaram nossas vidas e que, por certo, marcarão as vidas daqueles que irão nos suceder. (XAVIER, 2004, p. 24-25, grifos nossos).

Na perspectiva da fruição do narrador, é perceptível a atenção dada por ele para a figura da edição como capacidade de atualização da memória no que ela tem de abertura para o novo, para o futuro – o contínuo na sobreposição ou mesmo na supressão de camadas mediante reviravoltas que surgem a partir de novas perspectivas. A figura da edição é percebida como a atualização de certa “sabedoria do tempo” promovida pelo texto fílmico quase “tão real” (ou verdadeiro) “quanto a própria vida”, que, contudo, não se encerra, passível de ser continuada nas “vidas daqueles que irão nos suceder”.

As implicações dessas considerações devem ser colocadas em relação à sua investigação dos gêneros policial e narrativa noticiosa. Na ruptura da causalidade que o texto promove (já entrevista nos insertos dos desenhos que, a despeito de raros, irrompem a linearidade dos parágrafos, bem como nas atualizações promovidas à lógica de uma suposta veracidade dos fatos apresentada de um ponto de vista inicialmente com pretensões de distanciamento), encontra-se uma abertura para o “mistério”, insolúvel. Algo que também está presente nos contos examinados na sequência, que mantêm a coerência na apresentação de uma tensão entre alto e baixo, entre o vulgar informativo tornado invulgar, na construção de uma metalinguagem que disso emerge.

Na mesma publicação, outros contos são significativos quanto ao enfrentamento da questão da convivência entre níveis culturais distintos, colocada em relação ao advento de uma sociedade midiaticizada e escrutinada a partir da perspectiva criminal. Destes, “A mala sinistra” traz algumas distinções sutis com relação aos “Estranguladores” e, portanto, é agora objeto de análise.

O texto possui em seu título a presença do adjetivo sinistra; no entanto, ao contrário do conto anterior, não há grande espaço para subjetividades por parte da instância narradora, a despeito de momentos como as elucubrações especulativas das páginas 81 – “seriam amantes os dois?” (XAVIER, 2004, p. 81) – e 85 – “sobre o que teriam conversado Carolina e Miguel durante aqueles cinco minutos?” (XAVIER, 2004, p. 85). A eventualidade da escrita adjetivada do título funciona, contudo, atrelada a certo imaginário coletivo em torno da

repercussão de crimes bizarros – coletividade que transparece ao final, na segunda pessoa do plural – “o que concluímos de tudo isso?” (XAVIER, 2004, p. 88). Mesmo que a obra invista numa narração distanciada, pretensamente isenta tal qual o discurso jornalístico, há uma primeira pessoa entrevista na brevidade de um período – “esquecia-me de anotar” (XAVIER, 2004, p. 74).

A demarcação cronológica está presente novamente na primeira linha – a prisão do protagonista acontece no dia 3 de setembro de 1908. O aspecto grotesco é apresentado logo no primeiro segmento: o jovem Miguel Trad embarca em um navio atracado no porto de Santos portando uma mala fétida que, algumas páginas adiante será revelado, contém o cadáver de um “amigo” mais velho e patrão, o industrial Elias, de 38 anos. Miguel será preso tentando jogar a valise ao mar. O mistério, dessa forma, não está em caçar o criminoso, mas em compreender suas motivações – ainda que Miguel tenha, primeiro, declarado a execução ter sido feita por “dois italianos”, algo que excertos de seu diário íntimo já haviam contradito na forma de confissão. O andamento do conto apresenta contrapontos entre a narração distanciada, predominante, e a escrita íntima do réu, impressa na fonte em itálico e que alterna versos e parágrafos.

A grande questão em aberto apresentada diz respeito a uma conversa de cinco minutos entre Miguel e Carolina – a jovem viúva de Elias que, em tese, seria a “*carne nova e sadia*” (XAVIER, 2004, p. 76; grifos do original) dos versos de Trad – que o convenceu a confessar o assassinato. Dá-se a entender que o falecido não seria o melhor dos esposos para uma esposa “bem mais moça que o marido” (XAVIER, 2004, p. 70). Teria Miguel confessado após a conversa para livrar a viúva de suspeitas? Teriam realizado juntos o crime? A morte ocorrera por amor, por ciúme ou pela herança? Tais respostas não serão dadas verbalmente, ainda que o último desenho mostre claramente o enforcamento de Elias (Figura 48, B). Pode-se perceber que são Miguel e Elias na imagem: neste material, ao contrário do anterior, a dinâmica dos desenhos de figuras humanas opera com intuitos de apresentação dos personagens. Sem irromper na dinâmica dos parágrafos; ora inseridos numa mesma dinâmica de diagramação (figuras e frases na mesma página, situando e complementando o escrito; Figuras 47, A e B), ora isolados (Figura 48, A), trazendo sutilmente informações novas: por exemplo, o estado de decomposição do cadáver (Figura 47, C) e detalhes da execução (Elias morto pelas costas enquanto lia, distraído).

Figura 47 – Ilustrações de *A mala sinistra*

Fonte: Xavier (2004, p. 70-72).

Nota: Nas figuras vê-se Miguel (A), Elias vivo (B) e Elias morto (C). Nas duas primeiras, sua inserção se dá logo abaixo da primeira menção a cada personagem, de modo a apresentá-los fisicamente. Os desenhos de Sergio Nicolitcheff acrescentam informações que não constam na escrita, visto que dão detalhes como o uso de bigodes por parte dos personagens masculinos, e a vestimenta e o estado putrefato do cadáver após ser removido da mala sinistra. Os retratos, de modo distinto em relação a *Os estranguladores*, não quebram os parágrafos; ao contrário, os complementam. Já a imagem do corpo ganha uma página inteira só para ela. Se em algum momento há um reconhecimento da ilustração por seus mecanismos mais tradicionais, há a também tradicional e singular composição valenciana de um pensamento em torno da presença (ou da convivência) entre texto escrito e desenhado em sua busca por dinâmicas diversas de uso na mesma produção literária. Também é notória, na apropriação encomendada, a abertura à linguagem do outro artista em sua incorporação.

Três trechos são fundamentais para o exame da dimensão que tensiona alto e baixo no conto. Neles, a figura da imprensa se faz presente na reflexão proposta pelo autor. No primeiro, lê-se um embate entre pontos de vista:

– Não lhe adianta estar inventando uma história fantástica. Por que não conta a verdade? – diz energeticamente o delegado.

Sou interrogado pelo chefe de polícia, que usa óculos duplos... decerto para ler melhor a consciência dos réus. Com as suas fisionomias superexcitadas, os repórteres também me inquiram.

O acusado responde: é verdadeira a história que eu conto. (XAVIER, 2004, p. 76, grifos do original).

Em se tratando de imprensa e polícia, atividades fundadas numa dinâmica declaratória e de comprovações de teses em cima de fatos, a relação entre pluralidade de depoimentos ou pontos de vista ante a “verdade” é apresentada como mecanismo de conflito no âmbito discursivo. Adiante, é dito que a imprensa seria “ávida de novidades”, o que, na escrita íntima de Miguel, resultaria em uma reflexão acerca do embate entre o verídico e a crença de verdade; ou, mesmo, num conceito de verdade cuja fundação é, em si, vulgar:

Os jornais das duas cidades [Rio de Janeiro e São Paulo] dedicavam páginas inteiras ao monstruoso crime.

Os jornais noticiaram o meu crime. Amanhã, se retificarem a notícia, se disserem que sou eu o estrangulado e Elias o estrangulador, o público acreditará do mesmo modo. (XAVIER, 2004, p. 77, grifos do original).

O intertítulo “A nota final” cumpre, no texto, certa função que também coube ao “Filme do fim” no conto anterior, uma vez que problematiza a história em relação à conclusividade lógica. A morte sinistra é relacionada à complexidade do tempo e de suas percepções.

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 concluímos de tudo isso? Tarefa dolorosa, na verdade, porque não estamos aqui para defender, nem para confortar, mas para buscar a verdade, para podermos buscar 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. 88-89, grifos do original).

Nessa “nota final”, a busca por conclusividade por parte do narrador associa verdade à convicção. Todavia, no âmbito de seu próprio discurso, a inquietação com o “desenrolar do tempo” ante os registros dos acontecimentos denota uma percepção num grau de complexidade mais elevado que sua formulação (fundada num nível que associa o verídico ao âmbito da crença) é capaz de chegar. Quanto a certezas, os versos em itálico são mais pontuais do que a narração: na existência humana, sentimos e estamos destinados a um dia morrer.

Figura 48 – Ilustrações de *A mala sinistra*

Fonte: Xavier (2004, p. 78-89).

Nota: Carolina, que já fora apresentada na imagem inicial, em ilustração do casal abaixo do título, é exibida em retrato, no mesmo modelo dos demais personagens, porém ocupando página inteira. Caso se acredite no desenho da página final, tem-se uma grande informação que não é descrita pela narrativa com palavras: o executor seria de fato apenas Elias, o que tornaria seus cinco minutos de conversa com Carolina e posterior confissão um permanente mistério. A imagem, entretanto, não acarreta numa comprovação; antes, trata-se de fabulação em torno do passado. Essa fabulação faz referência a uma página recortada de uma revista francesa encontrada na casa de Miguel logo ao início da investigação, “com uma gravura mostrando a seguinte cena: um homem se lança sobre outro, agarrando-o de surpresa e estrangulando-o” (XAVIER, 2004, p. 79). Na fabulação perceptível a partir da ilustração, porém, a figura feminina não se faz presente como na gravura apreendida: “no fundo do quadro, aparece a silhueta elegante de uma figura feminina: a mulher fatal que ocasionava a terrível tragédia” (XAVIER, 2004, p. 79).

O conto que finaliza este segmento, “Um mistério no trem-fantasma”, narra a história do desaparecimento, em 1969, da jovem Jucélia Ramos em Curitiba – “na mesma noite em que o homem chegou na Lua [sic], 19 de Julho” (XAVIER, 1998, p. 295) – num parque de diversões. O texto tem grande consonância com os materiais anteriores, ainda que as narrativas sejam ambientadas numa distância aproximada de meio século. Prossegue-se com a coerência de um olhar para o suposto crime que se alimenta da tomada de depoimentos, à maneira da investigação policial e de sua ronda jornalística, na construção do mistério insolúvel – que, neste caso, ganha tons fantasistas.

O livro do qual o conto faz parte, *13 mistérios + O mistério da porta aberta*, foi editado no volume *O mez da gripe e outros livros* em 1998, mas seus textos também foram veiculados por revistas e jornais paranaenses entre 1983 e 1986. “Um mistério no trem-fantasma” veio a público na revista *Quem* em sua edição de número 94, lançada em agosto de 1983. A distância que separa os projetos criativos é, dessa maneira, pequena. Isso significa que, se nas análises precedentes já se falou acerca do “mistério” – a utilização de um final

“aberto” que se opõe à resolução dos enigmas, rompendo com as tentativas de explicações causais –, no projeto dos *13 mistérios* tais características são não apenas esmiuçadas pelo autor, como operam na forma de um sustentáculo conceitual que propositivamente une as narrativas. Desse modo, a ruptura da causalidade, a metalinguagem dos códigos configurados entre meios e os gêneros tomados como elementos tensionadores da estética de inspiração nos submundos criminais são características que correspondem ao conto em questão.

O desaparecimento de Jucélia Santos acontece de modo bastante peculiar – algo que, por si só, já lança o mistério insolúvel em torno do qual a narração colherá depoimentos que o expliquem, sem sucesso. A jovem, de 16 anos, havia embarcado com Astolfo Dagoda, “padeirinho” (XAVIER, 1998, p. 297), de 17 anos, que a conhecera na mesma tarde, num trem-fantasma localizado em frente ao Passeio Público de Curitiba. Quando o trajeto é concluído, percebe-se que a moça não está mais lá e ela passa a ser dada por desaparecida. Não apenas a demarcação diacrônica é notória, como também a própria delimitação do espaço. Ao contrário dos desenhos dos *Crimes à moda antiga*, a proximidade temporal com a data de publicação e o auxílio das imagens fotográficas (em preto e branco, mas as vestimentas evidenciam se tratar da segunda metade do século XX) dão ao conto um aspecto documental que não se furta a se alimentar de fantasia na invenção fabulatória.

O trem-fantasma é assim descrito:

Os carrinhos circulam num monotrilho preso ao chão. Em seu trajeto, vão acionando as diversas figuras fantasmagóricas e ligando, por instantes, umas pequenas luzes que iluminam essas cenas macabras, nas quais aparecem bonecos de cera em forma de caveira, enforcados, múmias e monstros de vários tipos, dando a impressão de que o trem vai se espatifar contra eles (XAVIER, 1998, p. 296-297).

Por meio da descrição da atmosfera do espaço lúdico opera-se um contraste: na oposição entre o imaginário social macabro e a crueza do desaparecimento inexplicável, a grande figura fantasmagórica é a própria desaparecida Jucélia, de quem apenas se tem um retrato falado – única ilustração desenhada no material – e depoimentos de terceiros, que são desconstruídos. Na colheita de falas, há maior ênfase no relato de Astolfo. Ele conta que Jucélia havia dito que teria um namorado e ali o esperava após ter vindo direto de um programa de auditório. O rapaz também relata que a certa altura do passeio eles teriam se sentido perseguidos por um homem, a quem ele teria mandado se afastar. Ambos teriam tirado um retrato num lambe-lambe, mas acabaram se esquecendo de conferir o resultado da

fotografia, de maneira que não se tem de registro efetivo acerca da existência da moça, apenas seu retrato falado confeccionado a partir de depoimentos. Há, como em outros momentos valencianos, uma vez mais o uso do recurso gráfico do itálico na transcrição de momentos longos de seu discurso, o que evidencia a distinção de sua voz ante a da instância narradora. Astolfo jura que, entretido com os sustos durante o percurso do trem, não notou o desaparecimento da adolescente.

Outras testemunhas são levadas em consideração. Uma delas é Angenor de Oliveira, o encarregado pelo brinquedo. Para ele, seria impossível que Jucélia tivesse pulado ou caído do trem em movimento, pois “ela fatalmente teria sido atropelada pelo carrinho seguinte e haveria manchas de sangue pelo chão, além do cadáver, é claro” (XAVIER, 1998, p. 299). Ele garante, portanto, que não viu nada e conta que a procurou junto com Dagoda e “outras pessoas alarmadas pelo mistério” (XAVIER, 1998, p. 299); e diz, detalhe importante, não crer em coisas místicas como fantasmas e almas penadas. Já “Cremilda Gomes, parda, 20 anos, solteira, doméstica”, afirmou que “quando o carrinho com o casal saiu para o claro, ela viu nitidamente o rapaz abraçado com a moça e que, de repente, ela sumiu, como se tivesse evaporado” (XAVIER, 1998, p. 300).

Considerando a tomada de depoimentos como procedimentos do relatório policial e da ronda de imprensa, é apenas próximo ao final do conto que se pode ler um painel das visões especulatórias das páginas dos jornais. Enquanto *O Estado do Paraná*, “do então governador Paulo Pimentel” [1928] (XAVIER, 1998, p. 302) – note-se o dado informativo tensionador do dispositivo ficcional – trouxe ufólogos que associam o desaparecimento à chegada do homem à Lua, *O Diário do Paraná* descobriu que o “padeirinho” havia sido preso e torturado num pau-de-arara, recebendo choques elétricos para que confessasse. Ao mesmo tempo, o narrador comenta que, naqueles tempos de Ditadura Militar no Brasil, o grupo guerrilheiro MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro), organização comunista que em setembro do mesmo ano viria a sequestrar o embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, estaria atuando no Paraná e que, a despeito dos jornais não o falarem por causa da censura, talvez o sumiço de Jucélia pudesse ter relação com isso. Ao contrário do *Diário*, que culpabiliza a opressão policial, a narração demonstra se opor ao grupo revolucionário. Tanto Dagoda quanto o fotógrafo lambe-lambe que havia tirado o retrato do casal saem de Curitiba com medo e para não voltar mais, sem explicações: sumiços repentinos que situam o pano de fundo histórico ditatorial e que, com o auxílio das especulações da imprensa, evidenciam a insolubilidade do mistério.

O final do texto não ganha um intertítulo como nos materiais anteriores. Contudo, há um notável exercício de síntese que é análogo aos demais: separados do resto do texto por uma fotografia do parque, lê-se oito parágrafos que se distinguem dos demais por sua brevidade e que dão um panorama do mistério e da busca pela verdade que o envolve:

Quanto a Jucélia Ramos, nunca mais foi encontrada. Por mais que se procurasse alguém que trouxesse alguma luz capaz de aclarar o desaparecimento, ninguém apareceu: nem familiares, nem patrões, nem amigos ou conhecidos. Era como se ela nunca tivesse existido, ou como se sua existência nunca tivesse sido percebida pelos habitantes de Curitiba.

[Insero da imagem do parque].

Hoje, passado tanto tempo, permanece o mistério do desaparecimento de Jucélia Ramos. O que aconteceu naquela noite no trem-fantasma?

O sequestro de uma bela jovem para fins inconfessáveis, provavelmente um crime sexual?

A ação nefasta da guerrilha do MR-8, bastante atuante no Paraná naqueles tempos?

A vingança de seres extraterrestres irritados com a chegada do homem na Lua?

Seria o trem-fantasma um lugar assombrado e almas do outro mundo carregaram Jucélia Ramos?

Foi tudo uma trama da própria polícia, armada sabe-se lá por quê?

Ou tudo não passou de uma farsa hedionda do padeirinho?

Perguntas até hoje sem resposta. São muitas as teorias e certamente o leitor terá criado a sua. Talvez um dia, num futuro que esperamos não esteja muito longe, a verdade apareça. A verdade sempre aparece. (XAVIER, 1998, p. 303, 304)

No excerto, sete perguntas no total: quanto mais se investiga e se agregam informações e hipóteses, mais distantes de uma verdade (ou de uma ideia de verdade monoliticamente construída) se fica. A emergência do fantasmagórico nesse conto não está associada a um imaginário relacionado às grandes guerras, como no caso de *O mez da gripe* em sua dinâmica de mortes ante os registros materiais de vida, mas a algo que já se prenunciava nesse livro desde sua epígrafe – “*Uma mentira minha vale por dez verdades tuas. Dito por um criminoso no programa do Algaci Túlio*⁵¹” (XAVIER, 1998, p. 207; grifo do original). Ou seja, a fantasmagoria diz respeito às existências tecnologicamente mediadas, cujos rastros se grafam em meios diversos – no caso de Jucélia Ramos, a inexistência desses rastros é geradora de fabulação. Na ausência de uma teia explicativa, o discurso jornalístico, fundado na tomada de depoimentos, ganha caráter ficcionalizante.

⁵¹ Político e comunicador paranaense (1940-2021).

Figura 49 – Página gráfica e fotografias do conto “Um mistério no trem-fantasma”

Fonte: Xavier (1998, p. 293-303).

Nota: Acima: retrato falado de Jucélia Ramos (A) e imagem abaixo do título que abre o conto (B). Na segunda linha, imagens que, como a do Frankenstein, situam o espaço do parque (C e D). As imagens (E) e (F), que na edição do livro estão em sequência numa mesma página, além de situarem o espaço, dão uma noção temporal que vai de encontro com a data descrita na primeira linha – julho de 1969 – pelas vestimentas das figuras humanas ali exibidas. Nesse espaço-tempo, o grande fantasma acaba sendo a própria adolescente, cuja feição só vira imagem por meio da descrição memorialística.

Em comum, nos três contos percebe-se a tendência em evidenciar a fragilidade dos discursos na dinâmica declaratória da investigação criminal e nos registros da imprensa, fundados na pluralidade de pontos de vista. O debate implícito no trânsito entre alto e baixo se dá no profundo mergulho nesse imaginário social do sinistro cotidiano, por um lado, e na abertura ao inexplicável que com ele se relaciona, por outro. Tal colocação se torna perceptível na comparação dos encerramentos que, a despeito de buscarem uma causalidade explicativa, jamais conseguem se encerrar nela.

Na sequência, é objeto de análise o livro *Rremembranças da menina de rua morta nua*, em que Xavier propõe criativamente uma leitura crítica em torno da imprensa marrom, saindo do universo do conto e retornando ao trânsito das apropriações.

4.1.2 *Rremembranças da menina de rua morta nua* contra o gozo do espetáculo televisual e impresso

Pôde-se notar, no segmento anterior, que os exercícios valencianos na forma conto guardam leituras em torno do encontro dos universos policialesco e da imprensa, que se encaminham para uma investigação do problema da relação entre verdade e discurso. Em *Os estranguladores*, isso desemboca num enfrentamento acerca da percepção humana da temporalidade. É possível perceber, nos materiais examinados, uma leitura de dois meios – jornal impresso e cinema – por parte do autor desde as propostas temáticas. Porém, no âmbito de uma crítica das mídias, nenhum desses materiais traz um exercício que olhe para facetas da experiência midiática por seus contornos mais negativos quanto *Rremembranças da menina de rua morta nua* (2006). Se o olhar para o fascínio contido nos “mistérios” direciona o exercício de evidenciar a complexidade inerente à existência entre meios, *Rremembranças* inicia uma leitura crítica do universo da imprensa televisual, sobretudo da chamada imprensa marrom, sensacionalista, fechando certa aresta que ainda estava por ser cerrada, uma vez que a alimentação criativa por parte do artista do universo temático construído em torno da morte

criminal poderia indicar, em algum grau, certa isenção a julgamentos. A dimensão ética, aqui, ganha protagonismo e está no cerne do debate estético proposto.

A trajetória de Xavier como funcionário de empresas de comunicação passa diretamente pelo escopo de programação televisiva e conteúdo jornalístico escrutinados no livro agora examinado:

Casei em 66, fui pra São Paulo e fiquei até 1969. Lá trabalhei como produtor para o Silvio Santos e daí fui pra Globo, onde fiz com o Túlio de Lemos (já falecido) o *Processo 68*. Era um programa que misturava ficção e documentário rememorando crimes insolúveis, com a assessoria da Secretaria de Segurança Pública. Eu recebia aqueles inquéritos policiais cheios de fotos dos assassinados, degolados, mulheres estupradas e mortas, envelopes com balas manchadas de sangue, coisas assim. Eu chegava em casa de noite, ficava com medo de entrar e ver as paredes cheias de sangue e minha mulher estirada, morta. Não sei se esses inquéritos influenciaram a minha maneira de escrever. Talvez. (XAVIER in TERRON, 1999, p. 50).

O “talvez” é significativo. Fotografias, relatórios e materiais diversos recebidos em envelopes; documento e ficção na construção midiática de “crimes insolúveis”; um imaginário em torno do crime sangrento. Tanto formal quanto tematicamente, a experiência de Xavier em *Processo 68* corresponde a momentos diversos do sistema produtivo valenciano – entretanto, em nenhum desses momentos a consonância será tão grande quanto em *Rrememбранças*, vide a contemporaneidade das trajetórias do artista e da situação abordada. Ao contrário das outras obras analisadas neste capítulo, o “mistério” aberto como leitura original valenciana do imaginário policial, originalmente detetivesco, somado à consideração do papel da imprensa nessa dinâmica, dá lugar à posição de examinar a construção do espetáculo em torno da crônica – impressa e, em especial, televisual – dos crimes. A ênfase se dá principalmente, mas não exclusivamente, à cobertura do assassinato de uma criança – após a mesma ter ido a um trem-fantasma – proposta pelo clássico programa *Aqui agora*, exibido pelo SBT nos anos 1990, propriedade do mesmo Silvio Santos dos tempos de Valêncio produtor.

A página inicial guarda um recorte de jornal – uma notícia, no formato “variedades”, acerca do “programa mais ‘cult’ da elite” (XAVIER, 2006, p. 40; Figura 50), de acordo com o título. Do texto noticioso, pode-se ler apenas o parágrafo inicial e a primeira linha do segundo. Há duas fotografias e, na de cima, vê-se o trio de apresentadores; abaixo, segundo a legenda, “o exótico Gil Gomes, uma das razões para o ‘*Aqui Agora*’ virar Cult” (XAVIER, 2006, p. 40). Na imagem, o repórter executa os gestos com a mão enquanto narra algum crime – é possível notar, na feição, uma careta que remete ao seu estilo particular de embalar a

narração por meio do alongamento das sílabas, garantindo o tom peculiar e tétrico que lhe gerou fama. Na página seguinte, já se pode ler trechos do roteiro do programa que trata especificamente do assassinato da menor de idade, encontrada nua em Diadema, na grande São Paulo, de acordo com notícias publicadas a partir de 8 de abril de 1993. Na fala de Gomes, crianças de rua são apresentadas como “um problema brasileiro. [...] Como é que uma menininha se transforma em menina de rua?” (XAVIER, 2006, p. 41). Ao centro da página, cortando o roteiro, há a reprodução de um bilhete escrito à mão no qual uma jovem pede ajuda para comprar mantimentos para seus irmãos menores. A legenda é significativa: “bilhete entregue a Valêncio Xavier, no semáforo da avenida Sepetuba com Francisco Morato na quinta-feira 15/04/1993 – SP” (XAVIER, 2006, p. 41). Xavier coloca a si próprio, no livro, nesse momento no estado de São Paulo, uma semana após o assassinato. Se o “cult” no título da matéria evidencia o fetiche da glamourização contida no entretenimento policial, a presença de VX no texto o situa como um misto de curador e editor do mosaico visual ao longo das vinte páginas da obra. É, dessa maneira, uma presença distinta da que foi examinada em *Minha mãe morrendo*, já que suas memórias não são o foco desse material publicado em 2006.

Figura 50 – Página gráfica de *Rememorações da menina de rua morta nua*

Fonte: Xavier (2006, p. 40).

Nota: Na imagem inicial de *Rememorações*, Xavier recorta página de jornal que apresenta os comandantes do *Aqui agora* e cujo texto destaca o repórter Gil Gomes. O programa é apresentado como objeto de culto e por certa “elite”. Portanto, de imediato evidencia-se a fetichização da morte vulnerável; isto é, mostra-se a vida humana sendo tratada como “coisa” no contexto de uma estética do grotesco – perceptível na entonação e na gestualidade de Gomes – fruída por aqueles que possuem o valor simbólico do dinheiro. A discussão em torno de

um objeto de culto – que, nesse caso, não se funda como obra de arte, mas adentra numa dimensão estética da difusão em larga escala – inicia no livro um debate em torno de níveis de cultura que se configura na composição de recortes editados pela figura curatorial da fruição crítica do artista.

Como figura editora entrevista no recebimento do bilhete, Xavier opera sobre a pluralidade dos materiais em um escrutínio que disseca a cultura de exploração da morte de uma menor de idade de baixa renda. O mistério como abertura ao inexplicável aparece implícito nas perguntas dos monólogos ao microfone e nas entrevistas de Gil Gomes, cuja articulação tenta buscar algum culpado entre os funcionários do parque, bem como em suas motivações; mas, diferentemente dos contos, o enfoque no mistério não possui a importância de um sustentáculo da obra. Aqui, o fato está dado – a morte da menina de rua, encontrada nua num caixão de um brinquedo fantasmagórico em Diadema – e a especulação em torno dele não se dá pela instância narradora. Antes, Xavier se ocupa de organizar um mosaico, uma espécie de entrada de leituras, que examina, disseca, a produção de linguagem em mídias diversas acerca do ocorrido; extraindo delas, em sua organização casada com insertos como o bilhete, suas conclusões. Assim, em maior ou menor grau, a ordenação da paginação poderia sofrer mudanças sem necessariamente perder a coerência proposta pelo artista; muitas das páginas podem funcionar isoladamente, ainda que a contextualização do todo esteja presente e a duração cronológica do noticiário (brevidade que vai de 8 a 10 de abril, daí a ênfase ao longo do texto do lembrar e de seu arcaísmo “rrememorar”) seja um elemento gerador da reflexão crítica operada no material.

O primeiro grande fator de consideração de um sensacionalismo em torno da morte da criança invisível socialmente por parte da mídia se dá pelo uso dos borrões – trinta e quatro no total, dos quais dois encobrem os olhos da menina, e trinta e dois encobrem seu nome no corpo dos textos – nas apropriações de recortes de jornais e na transcrição do roteiro do *Aqui agora*. Mesmo a imprensa considerada como mais “séria” – são utilizados recortes da *Folha de S. Paulo*, de *O Estado de S. Paulo*, além materiais cuja fonte não é revelada, mas que respeitam a tipologia textual da pirâmide invertida⁵² e que são redigidos em tom meramente informativo, sem a adjetivação de Gomes – não escapa desse julgamento.

Outro contraponto entre a figura editora, VX, e os recortes de apropriações da imprensa se dá no seguinte excerto:

⁵² Na lógica do texto informativo jornalístico, pirâmide invertida diz respeito à hierarquia de informações, em formato de funil, em que o que for mais importante se encontra mais próximo ao topo. Essa tipologia textual é adotada para favorecer os cortes por falta de espaço, no jornalismo impresso.

[Borrão no nome] *foi vista no parque, ao lado do parque, dentro do parque. Também, depois ninguém mais a viu. Terça-feira, quatro dias haviam se passado e nesse local, a denominada Casa do Terror, teve um mau cheiro muito grande.*

Trem-fantasma coisa nenhuma. O mundo do terror é um barracão bem vagabundinho, de tábuas desencontradas, coberto de lona e dentro dele não tem nenhum trem-fantasma. V.X. (XAVIER, 2006, p. 52, grifos do original).

Considerando a oposição evidente promovida na obra, que tenta olhar para o fato para além do espetáculo e extrair dele uma perspectiva que considere a personagem morta como humana, e não como produto a ser explorado pelos meios, é necessário fazer um paralelo entre esta abordagem com a do conto “Um mistério no trem-fantasma”. Neste, vale lembrar, a personagem Jucélia Ramos, adolescente, presença quase paranormal ou esotérica no texto, tinha seu nome revelado, da mesma forma que nos materiais da imprensa incorporados e criticados em *Rremembranças*.

Um detalhe específico em *Rremembranças* merece ser considerado: na página 57 há uma legenda redigida pelo próprio Xavier e nela há um borrão sobre o nome da menina assassinada. A legenda indica a última notícia redigida pela imprensa, enfatizando o aspecto desumano do devir noticioso, que torna trivial o absurdo quando este se configura como velho, logo indigno de ter um apelo informativo. Em algum grau, possivelmente a legenda traz uma sutil autocrítica valenciana. Nesse sentido, cabe reiterar a diferença de fundação entre esse livro e os projetos criativos examinados no segmento anterior. Nos conjuntos dos mistérios e dos crimes à maneira antiga, a inconclusividade opera como ruptura do causal explicativo, fundando uma poética que problematiza a temporalidade e a discursividade no contexto da existência entre meios. Já no contexto de *Rremembranças*, isto é, da curadoria de leituras, os fatos, mesmo que se atualizem, já estão dados, de maneira que nenhuma informação nova é significativa, ao contrário de ocorre no conto *Os estranguladores da Fé em Deus*. Antes, aqui, o absurdo não está no mistério, mas no nível do conteúdo dos discursos construídos midiaticamente. Não é outro fator que não o absurdo o que Valêncio promove na transcrição das entrevistas com a mãe da criança e com um funcionário do parque, nas quais, por diversas vezes, o repórter, ao lançar uma pergunta, já insinua sua resposta: “*Você tinha doze anos. Doze anos? Doze anos. Você arrumou o Toninho como namorado? Como namorado*” (XAVIER, 2006, p. 47, grifos do original); “*E fica muita menina por aqui? / É fica muita. / Quer dizer que você não deve nada Nelo? / Não devo nada graças a Deus*” (2006, p. 55, grifos do original).

Além dos dois momentos em que Xavier se coloca no texto, há um terceiro: nota-se sua presença implícita como um telespectador (2006, p. 50) que assiste à abordagem do programa do SBT. Essa presença é entrevista na descrição de um intervalo comercial que remete a um interprograma no qual o governador do Paraná, Roberto Requião, fala à população. Como dublê de editor-curador dos recortes e insertos, Xavier, residente no Paraná, na figura de espectador interagente, acentua a característica de uma dimensão dialógica que se configura entre vozes que se pronunciam entre meios.

No mesmo sentido de receptor em diálogo, a página 43 (Figura 51) guarda um momento significativo. Nela, pode-se observar a gradação visual da manchete do caderno “Cidades” de *O Estado de S. Paulo*: “Menina é achada morta em trem-fantasma”. Na reiteração do absurdo da situação noticiada, o verbal é enfatizado pela perspectiva de sua visualidade. O problema do valor, nessa página, é colocado como questão: há, ao lado do nome da editoria, a exibição de um anúncio publicitário, sustentáculo econômico da existência desse meio de comunicação. Ao mesmo tempo, além de utilizar o aspecto repetitivo como ênfase na crueldade do crime, a imagem guarda similaridade com a perspectiva de um observador na banca de jornal – a notícia colocada para venda sendo lida na exibição dos jornais sobrepostos. Portanto, aqui os valores (do jornal e de seu conteúdo) promovem um debate na tensão entre alto e baixo na metalinguagem do vulgar. Algo que se repete na dupla de páginas seguintes. Se na página 44 os textos de imprensa apropriados (alguns períodos soltos e uma chamada de capa) têm, acima e abaixo, informações sobre os preços da *Folha* e do *Estadão* no dia 10 de abril, e do pão de 50 gramas na mesma data, a página seguinte entremeia títulos em torno do crime com a apropriação de uma fotografia creditada à *Folha Imagem* (Figura 52). Dela, extrai-se riqueza semântica, uma vez que dez menores de idade são registrados na parte traseira do trem-fantasma, cuja porta de saída possui um sugestivo letreiro em que está escrito “saída dos sobreviventes”.

Figura 51 – Página gráfica de *Rememorações da menina de rua morta nua*

Fonte: Xavier (2006, p. 43).

Nota: Na imagem é possível observar a reiteração e o diálogo na experiência da fruição. Se por um lado o aspecto repetitivo acentua o absurdo da natureza do crime, a presença do anúncio publicitário ao lado do nome do caderno e sobre a manchete opera de maneira a entrar no tópico do valor – não apenas num nível estético, mas em especial num grau da vida humana reificada a ponto de ser objeto de interesse na troca simbólica da informação grotesca por um preço; o grotesco possui valor de mercado. A disposição repetitiva também diz respeito à dimensão do diálogo na experiência da recepção. Se ver transforma quem olha, Xavier transforma a mirada a jornais dispostos numa banca de revistas em mais linguagem: artística.

Figura 52 – Página gráfica de *Rememorações da menina de rua morta nua*

Fonte: Xavier (2006, p. 45).

Nota: Riqueza semântica da imagem apropriada: se até então *Rememбранças* trabalhava enfatizando o aspecto mais vil das coberturas televisual e impressa do assassinato da menor de idade, a fotografia da *Folha Imagem*, inserida entre títulos soltos e uma legenda, tensiona o material jornalístico, iluminando uma dimensão estética em um texto que não se pretende artístico. Na foto, menores de idade, todos de aparência humilde, ficam no entorno da “saída dos sobreviventes” do qual a criança assassinada que dá título ao texto não saiu com vida. Qualquer um deles poderia ter sido o alvo.

No encerramento do livro, Xavier opera uma espécie de síntese do apresentado. Na penúltima página, a foto da criança, com tarja nos olhos, é mostrada seguida por versos em torno do “rremembrar”, contrastando com a já citada menção à última notícia, veiculada pela *Folha de S. Paulo* em 10 de abril (dois dias após a morte, lembre-se). Trata-se de um olhar incisivo contra o sensacionalismo barato e contra a invisibilidade social em materiais noticiosos consensualmente considerados como mais sérios. Já na derradeira página, apresenta-se ao leitor o sentido dicionarizado e etimológico da palavra menor, seguido pela pergunta “¿8 ou 9?” (XAVIER, 2006, p. 59), num claro questionamento em torno da disparidade informativa, uma vez que as idades da menina de rua divergem de acordo com a fonte.

Se nos contos a dinâmica da discussão dos níveis culturais em tensão se deu na complexidade temporal e na batalha discursiva em torno da verdade na polifonia declaratória, em contraste com a temática que se alimenta de um imaginário criminal massificado, em *Rememбранças*, Valêncio Xavier dissecar os mecanismos que tornam a vida humana em espetáculo para ser consumido como uma coisa barata, com valor de mercado. De modos distintos, o artista circunda o problema da relação entre obra e mercadoria, que, ao longo principalmente do século XX, ganha terreno fecundo na discussão estética a partir da emergência dos meios e dos desdobramentos artísticos advindos deles. Televisão e jornal são escrutinados em *Rememбранças* – do sensacionalismo mais escancarado do programa *Aqui agora* aos discursos velados do jornalismo padrão. Compondo um mosaico de mídias a partir do arquivo cultural que envolve a menina de rua morta nua, o artista torna complexa a existência dessa personagem anônima – complexidade erigida da vulgaridade como sua morte foi retratada e tornada objeto de consumo pelos veículos comunicacionais.

Na sequência do capítulo, questiona-se a dimensão dos níveis culturais dada por VX ao locus da audiovisualidade com base na análise comparativa entre *Caro Signore Fellini e Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo*.

4.2 DE FELLINI À PAIXÃO DE CRISTO: TRÂNSITO ENTRE NÍVEIS DE CULTURA NA CONSTRUÇÃO AUDIOVISUAL DA MEMÓRIA LOCAL

De toda a produção valenciana, poucas obras podem parecer, a um primeiro olhar, tão distantes quanto o curta-metragem em película *Caro Signore Fellini* (1979) e o vídeo de média-metragem *Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo* (1997). A proposta de examiná-los em um mesmo momento de pesquisa procura seguir um caminho oposto: mais que analisar as diferenças, o enfoque tem por objetivo evidenciar as semelhanças entre produções aparentemente tão díspares (tanto do ponto de vista temático quanto do formal), focando, em seus trânsitos entre níveis de cultura, os procedimentos que vão ao encontro do que se pôde constatar nas análises da criação valenciana impressa feitas neste capítulo, ou seja, considerando nas produções o que nelas existe de consonância com sua proposta estética mais ampla. Ademais, espera-se, por meio da discussão aqui levantada, iluminar a tensão entre níveis de cultura com base nas particularidades de seu sistema audiovisual.

A união pouco óbvia entre essas obras reside naquilo que têm de discurso em torno da atividade de realização audiovisual na localidade específica de seu diretor, na época específica de sua atuação, sempre partindo de uma apresentação da cidade, de seus viventes e de suas particularidades. Nesse sentido, há de se notar o intuito valenciano de enfatizar a importância da existência de certa “memória sensível da cultura”, por assim dizer, em texto audiovisual num contexto local até então composto por intermitências. Para além de suas temáticas mais amplas ou imediatas, as realizações valencianas guardam essa mesma preocupação que vai ao encontro da figura do gestor cultural: perceber e abordar na escrita audiovisual o universal particular de seu tempo e espaço. Na esteira dessa consonância, ambos os trabalhos sintetizam as criações de Xavier em meios audiovisuais no que se refere ao tensionamento de níveis de cultura, numa aproximação que permite dimensionar o cinema e o vídeo do artista a partir dessa perspectiva.

Ao início deste capítulo, foram feitas algumas colocações em torno de distinções fundamentais entre as bases que sustentam seu pensamento sobre os meios a partir dos diferentes níveis temáticos e formais e da audiovisualidade, de um lado, e, de outro, da cultura impressa. Sobre o audiovisual, examinou-se que, ao trabalhar com elementos dissonantes, o cinema e o vídeo de Xavier operam predominantemente em cima de um repertório consonante

com a historiografia cinematográfica e suas discussões e conquistas formais brotadas em torno da cinefilia dos anos 1960 – vide uma análise como a de *O corvo* (1983) –, em seus exercícios de síntese formal e temática de um cinema pregresso, em direção a um cinema de radicalidade inventiva – vide uma análise como a de *Pinturas rupestres* (1992). Essa consonância ideológica com a cinefilia esbarra, em algumas das facetas da criação de Xavier, em algum grau, ainda que não exatamente cristalizado, com a ideia de certo “cinema de arte”, que bem poderia ser personificada na figura de realizadores como Federico Fellini (1920-1993), a quem um crítico-criador brasileiro como Rogério Sganzerla (2001) associou a uma pretensão intelectualizante do fazer cinematográfico pelos aspectos de sua estética no que se refere à fala e à ruminação interior.

Em tese, o filme que traz o nome do realizador italiano em seu título poderia carregar consigo uma pretensão de associação a uma ideia de “cinema de arte” – algo que não se confirmará, ainda que a articulação dos elementos da obra evidencie a demonstração de repertório que com ele se relaciona. A paixão cristã valenciana, por sua vez, não poderia se portar de maneira mais dessacralizada, o que por si só vai de imediato ao encontro do choque de níveis culturais configurado por Xavier. Isto é, adota-se a figura de Inri Cristo⁵³ como protagonista, notório tipo popular então radicado em Curitiba que se autointitula a reencarnação de Jesus Cristo. Contudo, se a premissa que rege a gênese de *Caro Signore* for considerada, é notável como a simples existência do filme tanto confirma quanto estressa um possível intuito sacro dessa produção artística: trata-se de obra realizada sob encomenda da prefeitura curitibana, comandada à época por Jaime Lerner (1937), com o intuito de convidar o realizador italiano para uma visita à cidade na data de inauguração de uma praça que levaria seu nome – possivelmente com o objetivo de promovê-la publicitariamente como locação para alguma película, poderia-se especular.

É pelo exame desta produção que se inicia a presente argumentação. Antes, porém, cabe salientar uma pergunta que perpassa as duas produções de décadas distintas: na memória da cultura paranaense, o que está implicado na posição de um realizador de materiais audiovisuais com intuítos artísticos? O próprio artista anuncia em outro momento uma entrada para esse questionamento implícito nessas duas obras, numa produção de 1991 na qual, imbuído do duplo papel pesquisador-gestor cultural da Cinemateca do Museu Guido Viaro,

⁵³ Álvaro Thais (1948) é um catarinense de Indaial que vive vestido como a imagem de Jesus Cristo popularizada pelo imaginário pictórico católico. Inri é reconhecido por sua feição de ascendência europeia e batas imaculadamente brancas e bem passadas e ficou nacionalmente conhecido após aparecer na televisão em programas como *Jô Soares onze e meia* (SBT), em 1998. Desde 2010, atua como YouTuber.

disserta acerca da trajetória histórica do cinema do Paraná, defendendo sua importância e dando diretrizes para um caminho de leitura de seus materiais audiovisuais. O depoimento fez parte do projeto institucional *Cineamericanidad*, que, vale lembrar, rendeu materiais como *Pinturas rupestres*, que abre o roteiro de exames desta tese. Nele, o cineasta defende:

Na história do cinema do Paraná, vocês não vão encontrar *Cidadão Kane*, *E o vento levou*, *O ano passado em Marienbad* ou os musicais da Metro. A conjuntura econômica, política, sociocultural paranaense vai produzir, isso sim, um cinema bastante forte e muito importante no panorama geral do cinema brasileiro. (HISTÓRIA..., 1991, grifo nosso)

As colocações anteriores podem contribuir para iluminar o exame amplo do audiovisual valenciano no que diz respeito a seus intuitos como realizador a partir de sua autoimagem como tal e da cultura onde sua produção se insere. Nesse registro, Valêncio faz uma apresentação oral do cinema do Paraná em perspectiva diacrônica, mesclado com cenas de filmes antigos, fotografias e recortes de jornais, na qual fala sobre os pioneiros Annibal Requião (1875-1929) e João Baptista Groff (1897-1970). Há em seu discurso uma ênfase na relação entre cinema e história, com destaque para sua explanação sobre os registros de Requião perdidos no primeiro incêndio da Cinemateca Brasileira: nos anos 1950, trezentas de suas filmagens foram incineradas no local onde eram objeto de preservação. Considerando a História do cinema brasileiro de um ponto de vista que reconhece nas intermitências um de seus elementos característicos ao longo do século XX, Xavier destaca em sua fala as explorações dos pioneiros – e, pode-se postular, reside aí uma consideração de seu papel, como gestor da cultura e mesmo como realizador, como continuidade diacrônica no estímulo da formação de uma cultura cinematográfica, situando o cinema do Paraná no contexto amplo de uma “arte fílmica” – lugar de direito da localidade numa perspectiva de historicidade diacrônica, que teve apenas em 1968, com o *Lance maior* (1968), de Sylvio Back, sua primeira ficção de longa-metragem.

Se no capítulo inicial abordou-se a importância da historicidade sincrônica no pensamento valenciano, neste momento cabe notar a autopercepção diacrônica contida na tarefa de contribuir para a promoção da construção do imaginário poético de um povo a partir do registro de sensibilidades em forma audiovisual. Nesse sentido, a figura do duplo gestor-criador foi bastante significativa, haja vista o já examinado *Pinturas rupestres do Paraná* (1991); o outrora citado curta de Ozualdo Candeias, co-dirigido por Xavier e produzido pela Cinemateca do Museu Guido Viaro, *A visita do velho senhor* (1976); e o *Caro Signore*

Fellini, objeto de análise a seguir. Sobre este, Xavier é enfático ao declarar que, sendo uma obra encomendada pela prefeitura, teria oferecido o projeto a outros realizadores, chegando até a ter pesadelos com o prefeito da cidade; a encomenda, contudo, seria algo que, em sua leitura, não tornaria a produção menos autoral (XAVIER in ARAUJO, 2012, p. 51-54).

Já com relação à paixão de Cristo valenciana, produzida em vídeo, é interessante pensar em uma colocação de Celina Alvetti (2005, p. 7) segundo a qual “muitos realizadores [do Paraná, alguns dos quais formados pelos cursos da Cinemateca nos anos 1970] amadureceram justamente com este suporte, que lhes permitiu experimentar mais”. Nesse direcionamento, o notório baixo custo das produções vai ao encontro das facetas de uma trajetória possível no contexto do subdesenvolvimento – Xavier, afinal, não é exatamente um videoartista, mas um cineasta que se apropria da fita magnética, partindo de um repertório cinematográfico, sem contudo se furtar a pensar nas especificidades do território eletrônico. Isso porque é notório, no VX realizador, o baixo orçamento sendo equacionado com a liberdade criadora, característica tão presente em *Nascimento, vida, paixão e morte...*, e ao mesmo tempo já entrevista em *Caro Signore*, a despeito de toda a tensão que envolveu sua realização de cunho “oficial”. O vídeo, afinal, acaba sendo a bitola mais recorrente do cineasta Valêncio – que demonstrou no conto *Mistério sapho* (XAVIER, 1998, p. 307), publicado em livro na edição de 1998 de *O mez da gripe e outros livros*, uma preocupação política e estética recorrente: “o cinema paranaense continua um insólito desconhecido”. Essa afirmação sucinta é um norte para se pensar no audiovisual valenciano. É na construção dessa liberdade em forma audiovisual que Xavier promove os tensionamentos entre níveis culturais.

4.2.1 *Caro Signore* como diálogo do local com o universal

*Caro Signore Fellini*⁵⁴ (1979) é um curta-metragem em 16mm de 11 minutos cuja existência possui premissa exterior à vontade de seu realizador. No ano de sua realização, a faceta cinematográfica de Xavier era associada à gestão cultural e, nesse contexto, à pesquisa e ao ensino (não acadêmicos) da arte fílmica. *Arte fílmica* – importante pontuar, nesse trabalho em película, a relação proposta, pelo artista, com elementos de linguagem que remetem a uma conversa com a história cinematográfica, na qual está implicado um pensamento não somente sobre a cultura local, como também sobre o fazer fílmico nesse

⁵⁴ A presente análise reproduz o título que consta no material; a obra, entretanto, é reconhecida, de acordo com a fonte, como *Carta a Fellini* ou *Carta ao caro Signore Fellini*.

contexto. Conforme mencionado anteriormente, a premissa de uma “carta a Fellini” em forma de escrita audiovisual surgiu da administração local, comandada pelo então prefeito Jaime Lerner. Portanto, ao mesmo tempo em que a figura felliniana como interlocução se presta para investigar a cultura da cidade de Curitiba, a existência do filme representa, em algum grau, uma tentativa de fomentar uma produção regional mais sistemática em torno à cultura de cinemateca. Esta notadamente está associada a uma noção de historicidade mais “clássica”, que considera em sua abordagem períodos, movimentos e escolas em perspectiva linear e como disciplina do conhecimento artístico.

Por outro lado, a gênese da ideia – não de sua concepção – remete, por seu caráter de “encomenda”, a uma relação com a publicidade. Essa consideração ganha ainda mais relevo ao se pensar na autoimagem curitibana, embebida na esteira de elementos de sua História, porém intensificada nas gestões contemporâneas ao curta, associadas ao lernismo: tons de autoafirmação a partir da construção de certo “ufanismo” do micro a partir da propaganda oficial. Nessa construção pública, são consideradas a inovação urbanística do transporte coletivo por meio das canaletas expressas, a limpeza da capital e a educação e civilidade de seu povo – cuja autoimagem, erigida ou evidenciada pelas gestões públicas, vai ao encontro do imaginário de uma “cidade europeia” no Sul do Brasil, isto é, sem grandes características de subdesenvolvimento. Nesse direcionamento, é tarefa da película, concordando ou discordando de tais predicados, apresentar a cidade, seu povo e algumas de suas particularidades que, em tese, a tornariam tão distinta quanto universal. Nesse processo, o cineasta Valêncio não se furta a entender esse jogo de trânsito entre obra de arte e intuito publicitário; a cidade, dessa forma, é de fato “promovida”, mas isso não diminui o trabalho como peça artística, em seu jogo de dialogar com um cineasta “central” nos contextos europeu e mundial.

Do ponto de vista de seu conteúdo, conforme mencionado anteriormente, o filme se desenvolve a partir da ideia mestre de convidar Fellini, que receberia uma praça com seu nome, a visitar Curitiba e, quem sabe, usar a cidade como possível locação para uma de suas obras. Não se trata de obra de ficção, a despeito de sua cena inicial trazer a presença de uma menina que, em tom solene, escreve à mão uma carta que seria destinada ao cineasta europeu. A cena é ambientada numa espécie de coxia repleta de adereços cênicos, manequins, figurinos – bastidores que evidenciam a encenação de um discurso epistolar que se processará por meio de sons e fotogramas. Na cena da escrita da carta, o tom solene na ingenuidade da redação infantil é intensificado pela música melodramática – nessa interlocução inicial, o realizador

estrangeiro é tratado à maneira de um Papai Noel. A ambientação é significativa: sabe-se a respeito de algum procedimento de construção algo “mágica”, fabulatória, o que por si só torna a realização da obra um objeto a ser examinado. Em outras palavras, isso se refere à conversa filmica entre um cinema então periférico (mesmo no contexto nacional), que busca florescer, com o cinema consagrado de uma cultura fecunda de reconhecida importância internacional. A presença da atriz infante será sutil e recorrente ao longo do filme, que contará, por meio de imagens quase sempre externas, com o uso de atores e de populares. No decorrer da obra, há dois tons de abordagem: construções que ora se pretendem lúdicas, ora engraçadas. Na composição dessa mensagem a Fellini, Xavier acaba por redigir, por tabela, uma missiva também à cidade onde é radicado e à sua cultura cinematográfica, do passado e do futuro.

Caro Signore, assim, é um ensaio poético fundado num diálogo do local com o estrangeiro, em que o primeiro busca registrar sua universalidade, constituída por elementos pitorescos. Nas investigações do espaço, os registros filmicos constroem uma atmosfera onírica, que, ao mesmo tempo em que visa retratar certa inocência da cultura curitibana, pretende subvertê-la. Ao longo de seus 11 minutos, letreiros escritos à mão, em italiano, indicarão didaticamente as transições entre as sequências. Na primeira delas, lê-se, em italiano, “Um filme para você” (Figura 53, B); depois, “totalmente filmado na mais bela cidade do mundo”. Há uma referência a *Os palhaços* (1970), dirigido pelo italiano: entre “um filme...” e “totalmente filmado...” mostra-se um palhaço num picadeiro recebendo aplausos, como se estivesse em nome da cidade saudando o estrangeiro, insinuando que a interlocução prosseguirá pela correspondência de abordagens lúdicas.

Já na primeira sequência do filme após a introdução com a garota que redige a mensagem (Figura 53, A), exibem-se imagens da cidade a partir de um ponto de vista notadamente turístico. Adiante⁵⁵, a câmera se encontra nas ruas, registrando peculiaridades da população do espaço central da cidade. Nessa primeira cena nas ruas, são registrados dois atores próximos ao marco zero da cidade – proximidades das praças Tiradentes e Generoso Marques. Lá, há uma mulher, atriz, sendo entrevistada por uma equipe de televisão, em meio ao movimento dos transeuntes populares. Note-se a similaridade com o procedimento da sequência final de *O pão negro*, quando os anarquistas foram entrevistados em pleno calçadão

⁵⁵ Do ponto de vista da análise filmica, esse ponto poderia ser considerado como uma nova sequência, distinta das imagens que beiram o lúdico e o turístico, mas prefiro tratar por sequência o conjunto de cenas entre cada segmento inserido pelos letreiros devido à sua unidade temática e organizacional no andamento da obra.

da Rua XV de Novembro, com suas vestes que evidenciavam o deslocamento de temporalidades operado, bem como o procedimento da encenação.

No caso de *Caro Signore*, o “ruído” se realiza de outra maneira: a entrevistada fala orgulhosamente sobre Curitiba, num tom eufórico. Ela é poliglota e mistura diversos idiomas – alguns deles, como o alemão e o italiano, remetem à imigração europeia que contribuiu para a formação da cidade. Sua atuação chama atenção não apenas pela voz (ela repete o letreiro que dá nome à sequência, “*la città più bella del mondo*”), mas especialmente pelo que ela mostra. Munida com um álbum vendido em bancas de revista composto por fotografias dos pontos mais visitados da localidade – lembrança que se parece com um conjunto de cartões postais –, ela promove a cidade se direcionando para o aparato. Contudo, ao redor dela orbita uma figura masculina, para a qual ela não esboça dar atenção, que tenta convencê-la, pervertido e insistente, a “fazer um programinha”. Na dimensão onírica que até então se propunha, isto é, de um diálogo com uma História do cinema por seu viés com pretensões notadamente artísticas, o curta “desce” a um imaginário de marginalidade em torno da prostituição em seu exercício de encenar um depoimento televisual no meio do povo. Dinamita-se, desse modo, a ideia de uma publicidade pura e simples, em sua tentativa de “vender” a cidade, na medida em que se dá espaço aos dois “tipos”: a “curitibana europeia” e o “assedeador, cliente da prostituição”.

A ideia de “tipos” de Curitiba, tão presentes na identidade da aldeia ficcional criada em contos por um Dalton Trevisan, é também tornada um objeto a ser explorado filmicamente por VX. A região da filmagem é reconhecidamente um reduto de prostituição – ainda que, décadas depois, uma das ruas das proximidades tenha sofrido notório processo de gentrificação⁵⁶. Assim, rompe-se uma camada mais óbvia da superfície da obra, a de uma suposta “elevação”, e adentra-se numa modernidade algo tardia que possui, mesmo que em algum grau não tão próximo, consonância com o cinema paulista de fins dos anos 1960, ou seja, com Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla e companhia. Uma relação bastante sutil, mais de afinidade que de proposta declarada de diálogo, operada num nível ideológico e que imediatamente vai ao encontro com algumas das principais características que viriam a ser desenvolvidas pela produção literária valenciana: a fabulação em torno de um submundo e do sexo, bem como a relação entre a cidade, seus signos e estímulos sensoriais (pense-se aqui,

⁵⁶ Refere-se, aqui, em especial, à rua Riachuelo, que, partindo da Praça Generoso Marques, desemboca no Passeio Público. O local, que possuía grande incidência de prostituição e uso de drogas, sofreu diversas modificações, tanto públicas quanto privadas. Uma delas, inclusive, é um espaço cultural – o Cine Passeio. Inaugurado em 2019, uma de suas salas recebe o nome de Valêncio Xavier, em homenagem póstuma.

sobretudo, numa associação com o Sganzerla dos longas pré-Belair Filmes). Nessa entrevista esquisita da fã poliglota e defensora ardorosa da cidade, orbitada por seu assediador (Figura 54, A), se encontra a ênfase valenciana no diálogo – neste filme, além do depoimento da personagem ela está presente também na proposta epistolar e nos contatos entre equipe de filmagem e a população que serão executados.

Considerando essa cena nas cercanias do marco zero, cabe considerar uma proposta dúbia presente no material: deveria-se levar a sério o mecanismo do lúdico, que pode por vezes beirar o cafona, ou encarar essa dimensão da autoimagem com humor? Na dinâmica das ruas nos segmentos seguintes, o aspecto lúdico e pitoresco da população será considerado com grande relevância. Nessa sequência, há tanto concordância com quanto discordância da ideia de uma “promoção” da cidade: vê-se, ao mesmo tempo, elementos de mensagem com intuito turístico, bem como facetas do território que não se encontram nos informes oficiais. No exercício desse contraponto, a tensão entre níveis de cultura do alto (o cinema como arte, faceta evocada pela interlocução com Fellini) e do baixo (a perversão e a prostituição evidenciando sua natureza de diversão popular) ganha também a companhia da consideração da construção midiática da autoimagem municipal – o verniz oficial “para inglês ver”. Não à toa, um dos planos (Figura 53, C) mostra discreta e brevemente numa banca de revistas um material impresso que leva o nome da cidade ao lado de revistas eróticas com mulheres nuas nas capas.

Figura 53 – *Caro Signore Fellini* (0'47'', 1'30'' e 2')

Fonte: Xavier (1979).

Nota: Em (A) e (B) é possível notar a ingenuidade aparente que permeia o curta. A escrita à mão da criança possui consonância com os letreros redigidos com canetas hidrográficas da produção periférica de baixo orçamento que vê no fomento público via Cinemateca uma forma de promoção da cultura fílmica de um povo. Em (C), há uma transgressão sutil. Na imagem, exibida muito brevemente, os materiais turísticos que dariam a tônica de um filme oficialesco convivem com a nudez exposta em revistas eróticas à venda.

Encerrando a sequência, ao som da entrevistada ufanista, vê-se um plano que utiliza os movimentos *zoom in* e *out* para mostrar um primeiro tipo popular pitoresco da Rua XV de Novembro. Trata-se de homem vestido de Lampião (Figura 54, B), o mito nordestino, nesse reduto de tez europeia. Ele aponta sua espingarda para o equipamento de registro, modificando a dinâmica do encontro entre equipe e população: não apenas esse homem olha para a câmera, mas também as pessoas que estão dispostas atrás dele; já não se trata de atores interpretando em meio a populares, mas de populares entrando no dispositivo cênico. Tem-se aí uma distinção com relação ao *modus operandi* da entrevista. Lampião pode não ser um ator, mas é sem dúvida um personagem de caráter duplo, ficcional e documental, que emerge da dimensão do acaso que rege o aspecto documental do curta. Em outras palavras, o próprio popular se coloca como personagem na construção de seu tipo.

Figura 54 – *Caro Signore Fellini* (2'13 e 3'05'')

Fonte: Xavier (1979).

Nota: No percurso inicial promovido pela obra pelo Centro Histórico e pela Rua XV de Novembro, há algumas diferenças fundamentais nas relações entre personagens “atuados”, populares e câmera. Em (A), que registra uma entrevista fictícia para uma equipe de televisão (procedimento valenciano recorrente em livro e vídeo, como se viu até aqui), a filmagem opera como acontecimento inesperado no andamento da cidade, com o aparato sendo ignorado pela população em trânsito ou sendo percebido como corpo estranho. Já em (B) a relação é completamente diferente: tanto o popular tipificado interpreta o personagem de si mesmo – um Lampião, dentro de todo um rol possível de tipos pitorescos da Rua XV – quantos os demais já não se resumem a transeuntes pacíficos, na medida em que se dispõem organizadamente, posando para a câmera. Nesses fragmentos, há um prosseguimento da tensão entre o discurso oficialesco e a obra artística que emerge da encomenda.

O intertítulo que abre a próxima sequência recebe o nome de “Elenco milionário”. Há nele um duplo sentido: as imagens aprofundam a proposta de retratar a população; assim, ao mesmo tempo em que a colocação ironiza a ausência de elenco famoso, evidenciando um filme com poucos recursos, enfatiza-se a riqueza da população pelo que ela possui de singularidade. Logo no início, vê-se uma banda de sopro tocando uma marchinha – o som da canção se faz presente ao longo das cenas que compõem o segmento. Em linhas gerais, são vistas imagens de adultos, crianças e idosos felizes pelo centro da cidade. Algumas das pessoas cumprimentam a câmera sorrindo. A primeira pessoa, uma mulher adulta, é exibida conversando com Valêncio (Figura 55, A). É ele quem sugere a ela, algo pudica com seus gestos pacificadores, que mande beijos para a câmera. A presença de Xavier tanto evidencia a dimensão do diálogo como procedimento valenciano quanto traz consigo as suas especificidades na audiovisualidade, que conjuga acaso e controle pela figura da direção – dinâmica, ou luta, que um teórico como Noel Burch (2011, p. 131-135) aponta estar presente desde a gênese do cinematógrafo – na tensão erigida pela interlocução. Em VX, não se trata de controlar a liberdade do objeto poético documental, mas de provocá-lo por meio do contato e, assim, dirigi-lo e editá-lo.

Nessa sequência cuja ênfase se dá no registro dos personagens populares, majoritariamente são utilizados closes (Figura 55, B), retratos de rostos em movimento.

Todavia, há imagens de corpo inteiro, além de notável atenção a detalhes pitorescos, como a imagem de um chinelo extravagante em pleno Centro movimentado de uma cidade conservadora (Figura 55, C). Nos costumes da população, portanto, há espaço para dicotomias contraditórias: há tanto excentricidade (chinelo) quanto pudor (gesto pacificador), tanto ufanismo do micro (entrevistada) quanto perversão (assediador), numa atmosfera de inocência aparente que, em tese, teria consonância com o universo de magia felliniano.

A certa altura, nota-se a presença da menina que havia redigido a carta ao italiano em meio aos populares, quase oculta, sem destaque: o uso de atores, no curta, será sutil, mas ainda se trata de encenação. No plano de seu reaparecimento, percebe-se uma ocasião de festejo popular. Outros planos remetem a festas – são exibidas imagens circenses, transeuntes fantasiados, um palco, dança. O som da banda de sopro cadencia a articulação das imagens, fazendo com que o movimento do Centro da cidade se pareça com uma celebração. A costumeira experiência urbana valenciana de fruição do espaço acontece neste filme, uma vez que a relação entre câmera e ruas ganha um primeiro plano; entretanto, ao contrário de outros materiais já examinados, o aparecimento dos signos da cidade – cartazes, letreiros luminosos, publicidade etc. – ocorre de modo altamente implícito, como num plano em que se mede uma mulher dos pés à cabeça (Figura 55, D).

Figura 55 – *Caro Signore Fellini* (3'18, 3'24, 3'34 e 3'40)

Fonte: Xavier (1979).

Nota: As imagens mostram o “elenco milionário”. Em (A), o diretor aparece defronte a câmera, sugerindo que a mulher registrada mande beijos para o aparato. Xavier não aparece no fotograma seguinte, mas fica evidente a sequência do procedimento, pois a senhora filmada acena sorridente para a câmera. Essa aparição sinaliza a

aproximação da equipe aos populares, revelando a proposta de retratar uma população alegre, ainda que a alegria se dê como sugestão da realização do filme, ou mesmo da tensão entre povo e aparato – não sendo, portanto, necessariamente espontânea. Em (C), no registro da felicidade popular, vê-se o *close* de pés dançantes, munidos de chinelos pitorescos no calçadão da Rua XV. Uma outra mulher é captada dos pés à cabeça numa panorâmica vertical – nesse fotograma (D), há a presença da publicidade no espaço objeto de registro; trata-se de rara aparição em *Caro Signore*, neste que é um procedimento valenciano por excelência em vários de seus livros, como *O mez da gripe*, *Maciste no Inferno* e *O menino mentido*, além do vídeo *O pão negro*.

Se inicialmente o mergulho nesse dispositivo da encenação popular que parte do real aparente registrado no trânsito da filmagem pelo espaço numa determinada época se dá a partir da perspectiva do humano, na sequência seguinte, “Cenários grandiosos”, é dada ênfase à espacialidade. O primeiro plano é a imagem de um imitador de passarinhos assoviando e batendo os braços como se quisesse voar. No registro desse tipo pitoresco, ao contrário das pessoas gravadas anteriormente, a câmera se encontra na posição baixa, o que destaca a arquitetura do centro da cidade: vê-se um prédio antigo ao fundo. Planos adiante esse personagem é objeto de humor, visto que a banda sonora substitui sua imitação pelos sons de um boi. O imitador aparece intercaladamente com imagens do Templo das Musas, imóvel de inspiração helênica integrante do Instituto Neo-Pitagórico criado pelo poeta simbolista Dario Vellozo (1869-1937). Nessa intercalação, aparece um plano do prédio histórico do Paço da Liberdade, pequeno casarão próximo ao marco zero da capital paranaense. No entanto, é no Templo das Musas o foco principal de atenção do segmento. Lá, além da breve presença da redatora da carta, pulando corda, encontram-se atores e atrizes em vestes que remetem ao helenismo evocado pelo local (Figura 56, A). Suas presenças encenam o poema *Versos de ouro*, de autoria do francês Antoine Fabre d’Olivet (1767-1825), que recebeu tradução de Vellozo. Declamam-se, com adaptações, os versos “Que não se passe um dia, amigo, sem buscares / Saber: Que eu fiz hoje? E, hoje, que olvidei? / Se foi o mal, abstém-te; e, se o bem, persevera. / [...] / E [eles] te conduzirão às divinas virtudes” – este último, com repetições exclamadas.

Mais que o poema em si, a consideração do dispositivo da encenação chama atenção por pelo menos dois aspectos. O primeiro é a maquiagem intensa que torna notória a teatralidade, o que evidencia na cena cinco instâncias de temporalidade: a ocasião da filmagem, a tradução brasileira de Vellozo, a ambientação no Templo por ele criado, a escrita do europeu e o retrato cênico do helenismo que tematiza o poema. O outro é o aparecimento de um ator e de uma atriz mascando chicletes. No caso dele, a banda sonora traz um efeito sonoro que pode ser descrito com a onomatopeia “ploc” enquanto mastiga; no caso dela, efetivamente há o estouro de uma “bola” de chiclete (Figura 56, B), que fecha a sequência. O

estouro da goma de mascar remove, na cena, qualquer pretensão de suposta elevação que poderia estar contida na solenidade da ocasião, em seu classicismo.

Em relação especificamente ao Templo, “cenário grandioso” com sua arquitetura neoclássica promovido para o interlocutor Fellini, a realização valenciana evidencia uma leitura (ou consideração) de seu realizador acerca da busca cultural por recriar (ou reviver) a história, bem como da arte cinematográfica por suas dinâmicas de tradução do passado na geração do novo em forma estética.

Figura 56 – *Caro Signore Fellini* (4’55’’ e 5’32’’)

Fonte: Xavier (1979).

Nota: Na encenação em cenário neoclássico, as maquiagens, entonações, gestualidades e a onomatopeia do estourar da goma de mascar evidenciam a tradução cultural do imaginário helênico na cidade de Curitiba. Se, como sugeriu Xavier (HISTÓRIA..., 1991) em citação deste capítulo, no cinema do Paraná não se encontrará “*Cidadão Kane*, *E o Vento Levou*, *O Ano Passado em Marienbad* ou os musicais da Metro”, potencial não faltaria desde seus cenários e paisagens. O filme, assim, afirma um discurso poético e político em prol da importância da construção de uma memória sensível em texto audiovisual.

A sequência intitulada “Molta musica” – “um musical ao seu gosto”, diz a inserção de um locutor – ganha início com versos cantados por um idoso ao microfone, envolto pela população. Ele lê versos inocentes que demonstram um “ufanismo” do micro: “salve cidade sorriso,/ capital do Paraná. / Aqui nesta rua das flores / tudo vive a brilhar. / Desfilam moças e rapazes / na maior simplicidade. / Tudo vive com alegria / sem demonstrar contrariedade.” Os populares da Rua XV estão atrás do homem idoso, numa contemplação ativa cuja disposição é notadamente proposta pela gravação. Xavier não julga, pelo menos nesse ponto do filme, a inocência da autoimagem curitibana por ele retratada. Nos últimos versos da canção, a menina reaparece pulando corda pelas ruas – sua presença reitera um olhar infantil, que em tese delineia o discurso e se confunde com a enunciação da direção, ou com o jogo da direção em produzir material artístico sob encomenda oficial. Os planos que fecham a sequência dão

conta de mostrar uma apresentação de chorinho na feirinha dominical do Largo da Ordem, lotada – espaço tão tradicional quanto turístico, que no cinema valenciano também aparece quatro anos depois em *O corvo* (1983).

Na sequência “Um filme social”, o curta-metragem produz seu momento mais anárquico na linguagem a partir da montagem (Figura 57, A a D). As imagens saem do roteiro turístico e se direcionam a uma favela, onde a menina retorna a aparecer brevemente. Lá acontecerá um jogo de futebol. Possivelmente, esse trecho do filme talvez seja aquele em que há maior consonância com vertentes do cinema brasileiro moderno – não se trata apenas de interlocução com a cultura europeia, tampouco de um legado para o microcosmo local, mas de uma declaração de pertencimento ao cinema do Brasil pelo que ele possui de invenção em sua natureza periférica. A banda sonora traz uma narração de inspiração radiofônica que disserta acerca da Segunda Guerra Mundial enquanto a partida ocorre – um contraponto entre traumas culturais, sendo o curitibano uma vida paupérrima, *à margem*. Novamente, nomes como Candeias e Sganzerla podem ser mencionados como interlocuções possíveis, sempre com a ressalva de que Xavier não trabalha com citações mais óbvias – essas o artista deixa para fazer com Fellini, como no caso dos palhaços.

Adiante, trabalha-se em cima de outro contraponto: não mais entre as bandas som e imagem, mas entre planos da favela e da Rua XV, onde um homem discursa verborragicamente. Se imagens da Rua XV como espaço para palanque de ideias são mostradas, o filme desconsidera as palavras de seu objeto de registro: gritos em *off* caçoam, dublando a pessoa verborrágica sobre um pequeno obelisco. Enquanto seu discurso é invalidado, mostra-se no jogo que a bola é na verdade uma caveira que, mesmo sintética, denota uma validação dessa problemática, ante a uma reprovação daquela do homem ao microfone. Na Rua XV, a banda sonora permite que se ouça com som direto apenas o depoimento de uma mulher, vendedora de um barquinho, que custa trezentos cruzeiros, feito pelo marido presidiário. Nessa relação proposta de contraponto entre elementos díspares, elenca-se a questão de uma validação entre problemáticas sociais, com a avaliação do curta pendendo para os mais humildes. Como não se pode escutar o discurso do obelisco, a motivação da oposição não fica clara, apenas sua ocorrência.

Figura 57 – *Caro Signore Fellini* (5'53, 6'50'', 7'18'' e 7'28'')

Fonte: Xavier (1979).

Nota: Desde a transição de “Molta música” para “Um filme social”, o curta-metragem trabalha em cima de contrapontos. No fotograma (A), um idoso canta canção inocente que vai ao encontro do imaginário da cidade modelo, padrão de primeiro mundo; em (B), certa “vida real” que se opõe ao “padrão europeu” sonhado pela administração e por parte de seu povo, é considerada como objeto passível de fabulação. O registro desses arrabaldes em algum grau remete ao *A margem*, de Candeias, e a alguns planos de *O bandido da luz vermelha*, de Sganzerla: trata-se de consonância ideológica em perspectiva histórica de uma “contemporaneidade quase tardia”, proposital ou inerente, haja vista a relação valenciana com Candeias desde a metade dos anos 1970. Em (C) e (D), o contraponto implica uma valorização na escolha dos discursos: a fala da vendedora de artesanato, esposa de presidiário, é validada, enquanto a verborragia de um homem é reprovada. Revoltado, não se conhece suas reivindicações, uma vez que virou objeto de escárnio pela banda sonora.

A próxima sequência não tem um, mas três intertítulos escritos em italiano, com suas respectivas traduções em língua portuguesa pela voz de um locutor: “amore” (sexo, erotismo), “rito” (ritos bárbaros) e “magia” (mágica e magia). Essa parte da obra se propõe a retratar a diversidade de crença espiritual e mesmo certo sincretismo à maneira local. O primeiro plano exhibe um *show* de forró, no qual um mágico pula em frente à câmera, iniciando uma *performance* que funciona como transição a planos internos de uma gira de umbanda. A banda sonora prossegue com o que seria a apresentação do grupo de forró – ainda que a canção, de fato, se pareça mais com a sonoridade da religião. Há certa consideração da relação entre o culto afro-brasileiro e a presença da cultura nordestina na capital pretensamente europeia.

Quanto ao mágico, não se trata exatamente de um contraponto que insinue uma encenação na atividade catártica coletiva; antes, o momento remete a uma consideração sobre

o processo mágico e imaginístico contido na experiência mística. São exibidos também planos de uma casa de umbanda e artigos religiosos, numa primeira consideração acerca do mercantilismo religioso. Nos planos seguintes, agora do centro histórico da cidade, são vistas imagens à venda de Maria Bueno (1854-1893) – são pequenas esculturas de seu busto (Figura 58, A). Dublê de mártir e santa extraoficial da cidade, Bueno foi uma jovem assassinada no Centro curitibano. Segundo a crença popular, ela atenderia aos pedidos de seus devotos. Ao mesmo tempo em que a fé é observada por seu aspecto de “objeto de culto”, o filme mostra a humildade da vendedora das imagens, acompanhada por uma criança no colo. O túmulo da mártir como local de peregrinação também é abordado: nele, uma atriz interpreta uma jovem implorando por um marido (Figura 58, B).

Figura 58 – *Caro Signore Fellini* (8’52’’ e 9’24’’)

Fonte: Xavier (1979).

Nota: Em “Amore, rito, magia”, o curta apresenta uma consideração sobre a importância dos ritos como elemento de uma cultura, tanto em nível de costumes e comportamento quanto fabulatório. A sequência aborda várias possibilidades de crença, indo da umbanda ao cristianismo em suas vertentes extraoficiais. O foco vai além do sincretismo e busca mostrar a riqueza da variedade de credos como um processo vivo. A imagem de Maria Bueno ao chão (A), à venda, denota um mercantilismo em torno da fé – ainda que haja, na cena, um respeito à vendedora humilde. A “fiel” (B), por sua vez, implora por um marido, pedido mundano para a figura mítica da mártir da cidade de Curitiba.

Passado o momento religioso, o filme se encaminha para seu encerramento. Registram-se imagens do povo dançando novamente ao som de forró; o beijo de um casal; palhaços e circo: há aqui nova menção direta aos palhaços fellinianos. Corta-se para uma pedreira – que em 1990 viria a ser batizada com o nome do poeta Paulo Leminski –, onde a menina do início retorna a pular corda. Ao som de música incidental melodramática, um ator interpreta o realizador europeu (Figura 59, A). Ele apenas diz “*laboratori cinematografare*” (oficina cinematográfica, destaque para a realização ter tido um *staff* composto por alunos da

Cinemateca) e, tal qual um *clown*, faz um som com a boca que se pretende hilário, numa tentativa de promover certa consonância entre atmosferas lúdicas. A mensagem de viés turístico retorna: lê-se “Venite a Curitiba” e escuta-se “conheça Curitiba”. Um palhaço, num picadeiro, saúda os espectadores (Figura 59, B); então o filme termina com a repetição escrita e falada de um “tchau”.

Figura 59 – *Caro Signore Fellini* (11’ e 11’04’)

Fonte: Xavier (1979).

Nota: Em seu encerramento, o filme associa humor e magia, trazendo a figura de um sócia do realizador Federico Fellini que, executando brincadeira sonora juvenil, anuncia produção por parte da equipe que compõe a Cinemateca do Museu Guido Viaro. Um palhaço num picadeiro, por sua vez (citação direta ao interlocutor oficial, entre outras talvez menos evidentes) executa uma saudação aos espectadores. Se a presença felliniana encerra a obra e evidencia o intuito da administração pública como premissa à sua existência, não será exagero constatar que, nesse diálogo por encomenda, o artista brasileiro acabou por falar mais com a própria cultura, em sua busca por uma universalidade que se deu pelos elementos distintivos e pitorescos da capital paranaense, bem como pelos seus tipos populares.

Do caráter ensaístico do material emerge um corpo de ideias que disseca a cultura curitibana, fundado em suas contradições. O cinema com pretensões elevadas encontra os “tipos” locais; o onírico é situado numa zona de liminaridade com o pitoresco, o peculiar; a propaganda municipal na realização por encomenda esbarra em um olhar que esmiúça um povo por seus aspectos que destoam da visão oficial. Mesmo que o encerramento tenha enfatizado a interlocução com Fellini, é notável como o interlocutor principal da obra é a própria cultura local, pela proposta de evidenciar o potencial cinematográfico da geolocalização, por meio de seus personagens, cenários e incongruências. Xavier, assim, transita entre níveis de cultura. O trabalho, enfim, opera em vias de apresentar todo um potencial cinematográfico de uma região cujo primeiro longa-metragem de ficção havia sido lançado apenas onze anos antes de *Caro Signore* e que tinha na Cinemateca idealizada e então

comandada por Xavier a possibilidade da formação de uma cultura de cinefilia solidamente constituída, inserida no contexto mais amplo do cinema nacional e de suas intermitências.

4.2.2 Uma Paixão de Cristo dessacralizada em vídeo

O vídeo *Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo* (1997; adiante, NVPM)⁵⁷ deve ser examinado à luz das conclusões expostas no parágrafo anterior. Diferentemente de *Caro Signore*, na obra em vídeo produzida nos anos 1990, às vésperas dos holofotes literários que seu autor viria ganhar com o relançamento de *O mez da gripe*, Xavier exercita um olhar audiovisual de grande liberdade que, se por um lado remete tardiamente a elementos de cinema moderno na dinâmica entre câmera e populares, por outro não tenta forçar um diálogo histórico com um ou outro interlocutor específico do campo da arte cinematográfica. Além da herança formal da liberdade dos cinemas novos dos anos 1960, interessa ao videasta dialogar não apenas com primitivas Paixões de Cristo realizadas em película, mas inserir (repare-se, nesse quesito, na consonância ideológica entre os materiais deste momento de pesquisa) as particularidades do local na dinâmica universal de traduções da vida de Jesus Cristo com base em textos bíblicos. Desse modo, como semelhança as duas produções trabalham em cima dos tipos do povo e em cima de considerações sobre o pitoresco-cafona – com a ressalva de que, em NVPM, o diretor leva essas características a outro nível de exploração, na proposta de produzir uma Paixão de Cristo altamente dessacralizada, até mesmo escrachada, sem pretensões elevadas, a começar pela escolha de seu protagonista, o autoproclamado Inri Cristo.

Note-se, portanto, a reconfiguração valenciana, com relação ao exame do segmento anterior, da proposta de enfatizar um tensionamento entre níveis culturais – aqui o cineasta parte da própria temática culturalmente tomada por sagrada. A singularidade do pitoresco apresentado não necessita prestar contas a uma visão oficial e não é, dessa forma, apresentada detrás das camadas mais óbvias de leitura, dotadas de uma ingenuidade apenas aparente em seu jogo com a ideologia publicitária municipal. Desse modo, o vídeo dos anos 1990 se alimenta das ruas em sua modernidade temporã sem os filtros lernistas da produção de 1979. Previamente, simbologias do cristianismo já estavam presentes na obra valenciana,

⁵⁷ Para a consideração da minutagem, considera-se cópia do vídeo, cuja realização teve apoio da TV Educativa, que conta com vinhetas de intervalos comerciais.

principalmente nas narrativas literárias sobre morte – na onipresente cruz de *O mez da gripe*, ou mesmo no convite fúnebre de *Meu 7º dia* – e no tema da partilha do pão no vídeo *O pão negro*. Ou seja, o ideário cristão aparece reiteradamente em seus materiais.

É importante pontuar que NVPM, em seu despojamento, é um trabalho de maturidade de Xavier como realizador. Contextualizando sua obra em cinema e vídeo, trata-se de um artista cuja preocupação jamais foi atingir um *mainstream*, mas tão somente contribuir para a formação histórica, pedagógica e poética de uma cultura cinematográfica – algo que, no contexto curitibano e mesmo nacional, era muito mais urgente. Ecos dessa consideração estão presentes no vídeo; contudo, pode-se somar a ela a constatação de que o multiartista teve no vídeo – numa apropriação sob a perspectiva de um cineasta que investiga os códigos da arte produzida em fita magnética, e não de um videoartista *stricto sensu* – a possibilidade de prosseguir sua obra iniciada em película e desenvolver uma poética particular, construída num contexto periférico, emprestando sua sensibilidade para o registro de sua cultura.

Nesse contexto, o filme se alimenta de um despojamento bastante distinto com relação a suas obras audiovisuais predecessoras. Partindo do supracitado imaginário cultural que seria mais “alto” e com pretensões notadamente “elevadas”, a fita é a produção que mais se aproxima de seus materiais literários no que concerne à liberdade de se alimentar do “baixo”. Não à toa, a emancipação financeira e de linguagem concedida pelo suporte vídeo acarretou em um de seus materiais mais longos, que sozinho ultrapassa a duração em minutos de toda sua obra em película na função de diretor que compõem aqui o *corpus* analisado.

O enredo é bastante simples: o vídeo de 40 minutos apresenta uma Paixão de Cristo protagonizada por Inri, em sua interação com a equipe de filmagem – que ora o entrevista, ora assiste passivamente a seu depoimento monológico (Figura 60) – e com os tipos populares, ou as “gentes de Curitiba”, conforme se lê nos créditos. Na condução da Paixão curitibana, em que um tipo é alçado a protagonista, o enredo é dividido em dez tópicos – de “O anúncio feito a Maria” até “A ressurreição de Cristo”, seguindo o roteiro bíblico na escolha dos “capítulos” para dialogar com Inri. Na composição desse enredo, trabalha-se com a apropriação de cenas de pelo menos duas “paixões antigas”, não creditadas, o que resulta num destaque ao retorno da dinâmica sincrônica na tradução de uma matriz cultural das mais traduzidas pela humanidade. Entre “O anúncio...” e “A ressurreição” estão as seções “Nascimento do Nosso Senhor Jesus Cristo”, “O Sermão da Montanha/Multiplicação dos pães”, “Cristo no Horto das Oliveiras”, “Cristo tentado pelo demônio”, “A Santa Ceia”, “Entrada de Cristo em Jerusalém”, “Batismo de Cristo” e “A dança de Salomé”. No presente exame, são

privilegiados dois pontos nevrálgicos da produção: 1) a relação local-universal fundada no corpo de ideias do protagonista tipificado; e 2) a consciência da representação midiática por parte de Inri.

Figura 60 – *Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo* (13'43'')

Fonte: Xavier (1997).

Nota: *Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo*. Neste *frame* é registrado o discurso de Inri Cristo que, do topo de uma colina, executa o “Sermão da Montanha” na tradução curitibana da Paixão de Cristo. Ao contrário de outros momentos do vídeo, nos quais a interação entre sua fala é articulada com outros elementos (população, filmes antigos, insertos sonoros) que operam em contrapontos ou analogias, neste ouve-se atentamente o protagonista, sem necessariamente julgar seu corpo de ideias que, por sua vez, são bastante distintas do cristianismo convencional.

As narrativas em torno da Paixão de Cristo são objeto de fascínio por parte de VX, para quem, de acordo com seu já mencionado depoimento audiovisual acerca da História do cinema paranaense, no campo fílmico seriam as produções mais ambiciosas das cinematografias dos primórdios (HISTÓRIA..., 1991). Em sua tradução particular, há uma subversão dessa assertiva, uma vez que em sua obra a ambição se dá estritamente no âmbito estético, e não na grandiosidade da produção – a simplicidade é aqui elemento gerador de linguagem.

Outra singularidade da Paixão valenciana é a existência de espaço para tentativas de reescrita dos textos bíblicos originais por parte de seu protagonista, em depoimentos atentamente escutados pela equipe de produção, ainda que não necessariamente corroborados. Uma dessas tentativas se encontra logo ao início: Inri defende que teria havido relação sexual entre Maria e José a partir de um sonambulismo provocado pelo divino; ao longo do discurso, organiza-se um contraponto por meio do depoimento de uma freira, que atesta a versão

reconhecida como oficial por diferentes vertentes do cristianismo, segundo a qual não teria havido coito entre os pais do Messias. “O espírito santo introduziu o sêmen no órgão genital de Maria”, declara Inri. Em outro momento, prosseguindo na construção de um corpo de ideias do personagem em sua versão particular da história que advoga ser sua, o catarinense defende que o demônio de fato existe, porém como uma espécie de “corpo sutil” que afeta os neurônios e o espírito. Em outras palavras, ele seria “uma energia”, “criada por Deus” como “instrumento para a evolução humana” por meio de suas tentações e seria o responsável por levar as pessoas a fumarem e a “praticar homossexualismo”.

Durante momentos da fala do personagem, ou após seu discurso, há a inclusão de insertos sonoros, como cacarejos ou gemidos que remetem ao ato sexual. Esses insertos aparecem sutilmente, denotando ora uma oposição de ideias entre personagem e direção (o cacarejo aparecendo como escárnio), ora indo de encontro à fala (os gemidos, em volume baixo, preenchem a banda sonora das Paixões antigas quando se fala nas tentações do Diabo; Figuras 61, A e B).

Figura 61 – *Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo* (16’35’’ e 16’25’’)

Fonte: Xavier (1997).

Nota: Nos fotogramas da Paixão primitiva apropriada, coloridos à mão, vê-se um encontro do discurso de Inri com a matriz universal. Se IC teoriza acerca das tentações diabólicas, as imagens seguintes – cuja banda sonora, discreta, traz o som de gemidos sexuais provavelmente recolhido de algum material audiovisual pornográfico – mostram uma dança demoníaca de intuitos sedutores, que resulta numa vitória da tentação dos corpos pelos pecados da carne.

Mais que provenientes da figura diretora, a grande demonstração de reprovação das ideias proferidas ocorre pela parte dos populares, que a certa altura assistem impassíveis a um discurso do profeta, ameaçando-o e xingando-o em coros de “bicha”, “catarina vagabundo” e “porrada”. A relação conflituosa entre o protagonista e a população é captada pelo passeio da câmera, que registra a interação em seu durante (Figura 62, A a F): trata-se de um dos

momentos de maior liberdade da produção, cristalizado pelo *input* não intencional de *Chorando se foi*, canção brasileira dos anos 1980 lançada pelo grupo Kaoma⁵⁸, que emerge do espaço público. O próprio título da canção se encaixa com a dinâmica proposta pela articulação das imagens: o Cristo do Paraná, que do alto olha os populares, não é reconhecido como filho do Senhor pelo seu povo. No momento desse linchamento verbal que melindra o Cristo curitibano, a obra advoga por uma humanidade por parte de Inri, ao mesmo tempo em que registra a geografia da Rua XV, na altura do Palácio Avenida. Em Xavier, a memória da cultura local (o espaço), sua relação com o universal (Cristo sendo linchado) e os pontos de vista em conflito (população versus Inri) são questões de primeira ordem. Posteriormente, IC revela que cogitou chamar a polícia na ocasião, o que vai ao encontro do retrato proposto pela fita, na tentativa de despir o personagem das pretensões erigidas detrás de suas vestes de aparência sacra.

Figura 62 – *Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo* (7'07'', 9'42'', 10'04'', 10'07'' e 10'23'')

Fonte: Xavier (1997).

⁵⁸ Mundialmente lembrada como “Lambada”, ela recebeu versões internacionais e viria a servir como *sample* musical de artistas *pop*, como Jennifer Lopes (1969) décadas depois.

Nota: Nos *frames* vê-se uma das sequências mais significativas do encontro do local com o universal na Paixão valenciana. Nela, Inri prega defronte ao Palácio Avenida, na Rua XV de Novembro, em meio a centenas de populares. Note-se a hierarquia dos níveis – acima do povo, Inri; acima de Inri, Deus. Sequências adiante, quando o vídeo entrevista IC em seu templo, a mesma relação espacial de superioridade será estabelecida: ele fica num palco, com suas assistentes à altura de seus pés. Essa hierarquia, contudo, não é reconhecida pelos populares, que lincham gestual e verbalmente o pretenso profeta. Há evidente analogia com a inexistência de uma unanimidade na aceitação de Jesus como profeta por parte de seus contemporâneos. A articulação do acaso nessa sequência é notável, uma vez que a emergência diegética de *Chorando se foi* é representativa dos fatos que se dão na dinâmica de liberdade ocorrida no espaço, externo e público. Essa dimensão do acaso é reverberada pela mudança no semblante de IC após receber os gritos de “catarina vagabundo!”, “bicha!” e “porrada!”.

Alguns capítulos adiante – em “A Santa Ceia”, marcado por uma grande emergência dos tipos da província para além do protagonista – há outra demonstração significativa de humanidade desse personagem de pretensões sacras que se hidrata com garrafas d’água de plástico. Nesse momento do vídeo, escuta-se a voz rouca de Valêncio Xavier interagindo com o entrevistado, no que parece ser um momento que ou antecede uma conversa de temática bíblica, ou funciona como uma espécie de intervalo entre os assuntos que seriam, em tese, os “principais” da obra – a narrativa cristã pelo próprio Cristo reencarnado, quase 2 mil anos depois. Xavier pergunta a Inri como manter a saúde de suas cordas vocais: “óleo de oliva ou girassol?”. Mais que dar uma resposta simples, IC associa seu corpo humano a uma espécie de máquina biológica, perecível, que necessita de cuidados e cuja função é transmitir a mensagem eterna de seu Pai: “minha máquina precisa ser lubrificada”, diz. Inri, em sua humanidade, é mostrado enxugando a boca após beber um gole de água, numa analogia com imagens exteriores de populares se alimentando vorazmente de sanduíches de cachorro-quente (Figura 63, A e B). Demasiada humana, a Paixão valenciana mostra Inri como um tipo entre tipos da província.

Figura 63 – Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo (19’30” e 19’36)

Fonte: Xavier (1997).

Nota: Nos *frames* percebe-se uma analogia que remove de um pedestal a persona crística de Álvaro Thais – de certa forma, corroborando com sua própria argumentação, segundo a qual o corpo humano seria uma espécie de

máquina biológica, logo perecível. Se o povo, em sua simplicidade, engole com voracidade um *hot dog*, IC é similar a eles fisiologicamente. O vídeo, ao advogar pela humanidade de seu protagonista, o aproxima muito mais da figura de Cristo que a construção (fundada na fala com sotaque forçoso, nas vestimentas imaculadas e na solenidade ritualística de seu cotidiano público registrado pela obra) que sua persona propõe. O próximo conjunto de figuras aprofunda a ideia de que uma visão fiel ao cristianismo necessita estar próxima aos mais humildes.

As imagens do Centro da cidade, a partir da barraca de *hot dogs*, prosseguem investindo sua atenção nas pessoas (Figura 64, A a F), com ênfase ora nos mais humildes, ora nos mais pitorescos. Uma senhora canta inocentemente a canção *Noite feliz*. Promotores comerciais vestidos como Papais Noéis são exibidos, um deles dançando, numa consideração do mercantilismo inerente à data na tradução capitalista da Paixão. Há um palco onde se pode subir e dançar ao som de música eletrônica. Um tipo adulto faz caretas para a câmera – há em sua breve presença uma consideração dos outros personagens folclóricos para além de IC que também dão cara para a região⁵⁹. À margem, um morador de rua é entrevistado pela equipe de filmagem. A câmera baixa segue a lógica de hierarquização proposta por IC, mas desta vez é o homem humilde que é alçado a uma posição superior pela angulação, que capta seu discurso sobre a existência em um contexto paupérrimo. Ele diz “eu falo a verdade”, e há nisso tanto uma referência, garimpada no acaso, ao famoso versículo bíblico de João 14:6 – “eu sou o caminho, a verdade e a vida” – quanto uma oposição ao mercantilismo da data e mesmo uma crítica velada à posição de Inri em sua pretensão de estar acima do povo.

Sem grandes pudores, após convite da equipe, o morador também balança o corpo ao som da música eletrônica das lojas, operando como um contraponto aos Noéis que vulgarizam a ocasião sagrada. Uma menina de vestes humildes é registrada no palco: mesmo mercantilista, o Natal ainda é uma festa popular, o vídeo insinua. Enquanto ela dança, o volume da fala de IC é mais baixo que o som musical das ruas: trata-se de nova hierarquização de importância que vai ao encontro do posicionamento crítico sutil anterior. A seguir, algumas relações de analogia são executadas: uma das Paixões apropriadas mostra a cena da prisão de Jesus no Templo de Jerusalém; nas ruas de Curitiba, policiais militares patrulham a Rua XV. Menores de idade carentes são registrados, estabelecendo uma relação semântica de oposição ao militarismo que deveria proteger a população: os menores funcionam como representações da mensagem de Jesus, despidas de vestimentas sacras. As

⁵⁹ A região da Rua XV, em Curitiba, é notoriamente frequentada por populares que chamam atenção por serem diferentes, como a vendedora de jogos do bicho que grita com sua voz rouca “Borboleta 13, Cobra 33”; como o Oil Man, ciclista vestido apenas de sunga com o corpo besuntado de óleo; e como o próprio Inri fora um dia, quando residente da cidade.

analogias e os contrapontos funcionam como procedimento de encontro do local, fundado nos personagens tipificados, com o universal.

Figura 64 – *Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo* (20'38'' a 24'58'')

Fonte: Xavier (1997).

Nota: No conjunto de *frames* observa-se uma dinâmica exploratória do espaço da Rua XV de Novembro. Retrata-se a visão do Natal do ponto de vista do comércio, com seus Papais Noéis, e da população, desde seus tipos pitorescos – como o homem que faz mímicas e caretas para a câmera – até as pessoas mais carentes. Nessa sequência, importa ao vídeo retratar fielmente o que seria e para quem seria a mensagem cristã – daí a atenção especial dada aos mais humildes, à margem do movimento do comércio. Trata-se de notar também as contradições da data. É dada grande atenção ao depoimento de um morador de rua acerca da dificuldade de uma existência paupérrima e à margem. Sua presença funciona como contraponto em relação ao lado comercial da ocasião. Curiosamente, há certa amálgama nas tendências opostas – ponto de vista dos populares à margem ante a ocorrência de festejo fundado no mercado – na figura da menina que sobe ao palco e dança. O próprio morador de rua é convidado por Xavier para dar alguns passos. De certa forma, ambos ocupam o espaço que instantes antes era dominado pela simbologia do capital. Não necessariamente a figura de Noel foi expulsa; antes, trata-se de uma convivência.

A certa altura, o vídeo se apropria de uma cópia caseira de um episódio midiático que viria a ser lembrado como “o chute na santa” (Figura 65, A e B). Em 12 de outubro de 1995, no feriado de Nossa Senhora Aparecida, um ex-bispo da Igreja Universal do Reino de Deus chutou em rede nacional uma imagem da santa homenageada pela data. O chute foi exibido pela TV Record. É importante considerar essa apropriação pelo que ela traz à obra de

debate em torno das relações entre cristianismo e divulgação midiática, dessacralização e vulgarização, fé e charlatanismo. Os meios de comunicação: trata-se de tópico que a condução do trabalho provoca ao protagonista conforme o vídeo se encaminha para o terço final e que acaba por gerar um grande discurso monológico.

O aparecimento da mídia como tema a ser problematizado é condizente com momentos variados do sistema de criação valenciano, como o atestam os exames deste estudo desde o capítulo inicial. Inri teoriza sobre a mídia defronte a uma antena parabólica (Figura 65, B), numa cena que guarda clara simbologia da antena como cruz – algo sobre o qual IC demonstra consciência. Ele diz: “Naquele tempo não havia televisão, jornais. Neste século, eles tentaram me crucificar através da mídia, simbolizada por esta antena. Por meio dos meios de comunicação, impondo-me um rigoroso boicote, um rigorosíssimo boicote”. Na fala do personagem é possível perceber o sujeito oculto “eles”. Não fica claro quem seriam esses inimigos apontados pelo pretense Cristo brasileiro; em todo caso, é notável a ideologia barata, consonante com certo senso comum, segundo a qual os meios se relacionam a manipulação de informações.

Se em 1997 Inri Cristo não poderia ser pregado numa cruz, então esse sujeito oculto, sem forma definida, e coletivo (posto que plural) faria algo análogo “com a caneta”, o rádio e a televisão. IC, contudo, também entende o potencial comunicativo da relação de sua mensagem com os meios: de acordo com ele, seu “Pai” [Deus] vai “abrir as portas da comunicação, vai romper, esfacelar esta barreira que impuseram-me de boicote, e vai deixar com que (sic) toda a humanidade veja meu rosto [...] [e ouça] a minha voz”. Transmitir sua mensagem por meio da comunicação midiática diria respeito, para ele, a certo “poder sobre a carne e os espíritos”. Um poder que, promete, teria em breve, uma vez que, por meio de conversa premonitória com seu “Pai”, teria a oportunidade de falar para a humanidade em escala mundial por 3 horas em uma cadeia de televisão: “quem viver, verá”. Ao mesmo tempo, Inri garante não ter uma relação mercenária com o sucesso vindouro: “Sou o filho de Deus, e não um artista”.

Figura 65 – *Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo* (25'37'' e 32'31'')

Fonte: Xavier (1997).

Nota: Os meios – aqui, com ênfase na televisão – ganham centralidade na discussão proposta pela obra. Em (A), a dessacralização da imagem da Nossa Senhora católica por parte de um Bispo da Igreja Universal é exibida em *videotape* amador apropriado. Verdade e discurso são tensionados pela violência da cena, na busca do religioso em fundar a sua visão particular da verdade destruindo a simbologia e execrando a ritualística alheia. A presença desse material apropriado abre o caminho para uma problematização dos meios que emerge na parte final da obra. Nela, IC expõe suas ideias defronte a uma antena parabólica (B); há, de sua parte, uma notória consciência de sua existência como um “homem entre meios”. De imediato, isso transparece em sua analogia da antena como forma contemporânea de “cruz”; posteriormente, em seu reconhecimento da possibilidade de divulgação de sua mensagem ao redor do mundo. Sua própria presença no material valenciano ganha tons arrivistas, equacionando a quantidade de divulgação com a possibilidade do recebimento de bênçãos divinas. Se IC reconhece a importância dos meios por suas características políticas e por sua capacidade de difusão, o aparecimento do tópico evidencia o reconhecimento por parte de Xavier da centralidade dos meios na existência humana ao longo do século XX.

Em relação à obra para a qual é personagem, e em especial para a figura de Valêncio Xavier – a quem chama de “comunicólogo” que vai colocá-lo perante o mundo –, Inri estabelece uma relação de valores simbólicos a partir da divulgação de seu trabalho: “quanto mais divulgares, mais meu Pai te abençoará”. “Ninguém é obrigado a crer, mas essa é a verdade irrefutável”. É importante notar nessa declaração a consonância presente no sistema artístico valenciano, principalmente no roteiro de exames promovidos neste capítulo, no que se refere à problematização da verdade, notadamente tanto mais complexa quanto mais vulgarizada, como é o caso dessa pretensa irrefutabilidade do tipo curitibano.

Nesse sentido, chama atenção na Paixão de Cristo valenciana o uso feito pelo realizador de seu personagem principal como instrumento para destacar o direcionamento do humano para o prenúncio de um homem-mídia, cuja comunicação cotidiana se daria entre meios e códigos diversos. O Cristo multimídia do filme de 1997, período que diacronicamente assistia ao início da popularização da internet discada, viria a se confirmar décadas depois, visto que Inri começaria uma carreira como youtuber. Após esse discurso em torno das mídias, o vídeo é encerrado com o renascimento de Cristo apropriado de Paixão antiga.

Após a análise, é possível pensar na tensão entre níveis culturais díspares não mais apenas na temática sacra ante o escracho, mas também na relação entre a pretensão do discurso do protagonista ante a diluição do cristianismo que sua própria fala produz – algo observado inclusive em seu discurso em torno da divulgação midiática da mensagem que pretende passar.

Ao longo deste capítulo, observou-se um ponto crucial capaz de trabalhar promovendo uma trama entre os materiais examinados: viu-se, na permanência da coerência de um sistema artístico fundado em discursos sobre os meios e em metalinguagens dos códigos em ambiente midiático, a emergência na poética valenciana da tensão entre níveis culturais variados como um corolário de uma existência tecnologicamente mediada, especialmente quanto aos desdobramentos da comunicação de massa ao longo do século XX. Não seria incorreto afirmar a presença da tensão examinada neste capítulo como um componente essencial da produção artística valenciana em sentido amplo – vide sua presença em elementos contrastantes, como o uso do melodrama na tradução da História em *O pão negro* ou a morbidez ante a tradução local do clássico universal em *O corvo*.

Em relação a NVPM, cabe reiterar seu lócus na arte valenciana como obra iluminadora do tecido que une as distinções aparentes entre os imaginários literário e audiovisual, operando como um elo que contribui para solidificar as considerações em torno da dinâmica alto e baixo de uma obra como *Caro Signore*. Partindo dessa ideia, e tendo concluído o roteiro de exames proposto, é cabível pensar na figura valenciana de realizador audiovisual como um “pioneiro tardio” que, em sua modernidade temporã, associou a criação ao fomento de uma cultura de cinefilia em torno da Cinemateca do Museu Guido Viaro – mesmo ela tendo sido posterior ao surgimento de um diretor como Sylvio Back, cujas primeiras produções datam de meados dos anos 1960 na mesma Curitiba. Pesquisa, poética, ensino e preservação – a História, sempre presente no sistema artístico de Xavier, na audiovisualidade ganha não apenas uma perspectiva sincrônica, mas aparece criativamente em seu acontecimento como construção. Se Xavier, como videasta, atuou como cineasta que se apropriou do suporte para examinar suas possibilidades integradoras, é possível pensar, com base nas análises deste capítulo, em uma ligação fundamental entre as áreas de seu sistema artístico, partindo das metalinguagens dos códigos em ambiente midiático até chegar à trama dos níveis culturais díspares em posição de tensão.

5 CONCLUSÃO

Com base no roteiro de exames aqui produzido, pôde-se observar três vieses que configuram um pensamento erigido em forma estética na produção multimídia do artista brasileiro Valêncio Xavier. Nesse corpo de ideias que emergem do seio das obras literárias e audiovisuais, a centralidade das mídias revela as preocupações do autor em relação a tópicos como temporalidade, historicidade, fruição, diálogo e níveis culturais. Em todos os objetos que compuseram o *corpus*, o criador privilegiou uma perspectiva que considera o papel de vasta importância das tecnologias midiáticas em tais processos.

No Capítulo 2, a edição da arte do vídeo, na esteira da montagem fílmica, evidencia a matriz sincrônica valenciana. Não à toa, os materiais analisados elencam episódios históricos cujas recriações acoplam – pelas camadas dos arquivos, pela pluralidade dos pontos de vista e pela atualidade das tomadas de posição políticas e ecológicas – camadas aos objetos retratados. Na dimensão dessa sincronia que busca criar novas perspectivas em relação ao passado revivido, a voz da figura editora – a criação, entendida também pela função da direção – organiza o caos de vozes registradas em textos do arquivo cultural de mídias. A escolha de objetos que partem da historiografia paranaense enfatiza o olhar valenciano para a coletividade. A tradução intersemiótica, nesse contexto, é tomada como procedimento de recriações históricas.

Partindo da matriz sincrônica esmiuçada inicialmente, o Capítulo 3 colocou no holofote os indivíduos em movimento pelo espaço diegético dos trabalhos investigados. Nesse trânsito, os personagens notadamente foram colocados em posição de fruição com relação aos signos e estímulos da espacialidade, numa dinâmica de tempo presente que contrasta com a – e é abarcada pela – sincronia. O diálogo do indivíduo com o coletivo é configurado em seu trânsito pela espacialidade. Ao mesmo tempo, o capítulo também examinou esse indivíduo em posição memorialística. Isto é, a memória vivenciada a partir do arquivo íntimo legou uma dimensão imaginística e criadora, num diálogo conflituoso, tensionador, a partir dos registros técnicos. Não por acaso, sexo e morte, ou geração de vida e fantasmagoria, predominaram nas temáticas.

No Capítulo 4, estudou-se a leitura valenciana da convivência entre níveis culturais inequivalentes na sociedade de massa, cuja existência se configura entre mídias diversas. A presença dos meios – sobretudo, impressos e audiovisuais – no âmbito do próprio conteúdo

denota que sua centralidade, em Valêncio Xavier, ultrapassa o âmbito formal. Isso se deu, nas obras, pelas construções de imaginários coletivos a partir dos relatos das mídias – o que, por si só, já problematiza as figuras emissoras. A convivência coletiva entre imaginários e repertórios desiguais foi geradora de tensões. Jornais, cinema (como arte e como diversão popular) e programas de televisão ganharam um primeiro plano, trabalhados a partir de discursos em conflito.

O olhar para a centralidade das mídias tanto na literatura quanto no audiovisual sedimenta a riqueza do viés sistêmico de análise, evidenciando a coerência de um pensamento criador que prima pelo trânsito, pelas trocas entre sistemas de signos e pelos questionamentos de ordem estética a partir do arquivo e da indústria cultural que brotam dos trabalhos. A possibilidade de análise, em um mesmo estudo, de setores distintos de sua atividade artística abriu caminhos para que se comece valorizar o realizador e também para colocá-lo em pé de igualdade com o literato, redimensionando e dinamitando hierarquias.

Especificamente com relação ao exame de suas obras como cineasta e videasta, é notória sua consonância com desdobramentos modernos do cinema brasileiro. Tal consonância é evidente em seus diálogos com o cineasta marginal Ozualdo Candeias, corolário de uma vivência em comum situada numa mesma trajetória no subdesenvolvimento, mas não se restringe a eles. O cinevideasta procurou, mais que apenas desenvolver uma poética, estabelecer as bases de uma cultura cinematográfica, pontuando suas contribuições fabulares e semeando o terreno para que as gerações seguintes tivessem condições – materiais e históricas – de realização. Em Xavier, as relações entre fabulação, caráter ensaístico e historicidade se configuraram como caminhos para a inserção tardia da localidade geográfica onde o artista era radicado em um mapa da cinematografia e da cinefilia.

Até chegar a tais resultados, a presente pesquisa teve um longo percurso, e seu primeiro passo foi a própria chegada ao objeto. Antes de formular um projeto de pesquisa – e, aqui, peço licença para o uso de uma primeira pessoa –, notei, com interesse, a presença e a importância das mídias em contos incluídos nos *13 mistérios + O mistério da porta aberta* e também a presença de uma tradução intersemiótica da montagem paralela do cinema narrativo nas páginas de *Maciste no Inferno* – um viés que, de imediato, estabelece outra relação com os códigos cinematográficos se comparado a um trabalho como *O mez da gripe*. Quando tomei um contato inicial, via cópias da internet, com materiais audiovisuais como *Pinturas rupestres do Paraná* e *O corvo* percebi não apenas a riqueza dessas obras, mas também suas consonâncias com elementos vitais de seu sistema literário. Além disso, iniciei cogitar sobre

seu pertencimento a desdobramentos da modernidade cinematográfica em seus capítulos brasileiros. Analisando os demais materiais audiovisuais que compuseram o *corpus*, pude observar que não se tratavam de materiais isolados, mas integrantes de um conjunto coeso e significativo.

Conforme a pesquisa foi iniciada, o caminho traçado em princípio buscava relacionar audiovisual e literatura com base em exercícios composicionais – algo que, nas análises empreendidas, é bem perceptível, principalmente no exame de *Minha mãe morrendo*. Buscou-se investigar as dimensões do movimento no trânsito entre meios e linguagens. As relações entre movimento e vida, linguagens e memória – traduzidas tanto pelo virar das páginas quanto pelo trânsito de personagens pela espacialidade – foram nortes do estudo. Esse caminho se mostrou valioso, em especial para o Capítulo 3. Contudo, não viria a ser ele o eixo gravitacional em torno do qual a pesquisa circundaria.

Ao abrir o roteiro de exames com *Pinturas rupestres*, e considerar a produção de ideias que emerge de seus recursos formais, a abordagem para o sistema criativo valenciano foi, cada vez mais, apontando para a centralidade das mídias – quer isso se refira, conforme dito desde a introdução, ao arquivo cultural, quer seja ao olhar para os chamados meios de comunicação – como pedra de toque de seu pensamento criador, capaz de aproximar as tendências distintas apresentadas nos recortes específicos de cada capítulo. De certa forma, tal percepção promoveu um retorno, reconfigurado, aos impulsos que antecederam a redação do projeto de pesquisa. Por meio dessa abordagem, o estudo tornou evidente um pensamento semiótico e uma dimensão de discussão estética que se manifestam nas obras a partir de suas relações com as mídias.

No contexto diacrônico da redação deste estudo, é perceptível uma valorização do autor literário, que vem sendo objeto recorrente de investigações acadêmicas ao longo do século XXI mesmo antes de seu falecimento, em 2008. Para além da academia, em 2020 Xavier recebeu uma reedição de *O mez* e uma primeira edição em livro dos escritos do especial *100 anos em 100 filmes*, além de ter sido tema de comentários na imprensa acerca de seu trabalho visionário. Trata-se, afinal, de um momento distópico, uma pandemia que apresenta semelhanças com a *gripe* espanhola valenciana. Além disso, nota-se uma *relativa* facilidade para o acesso de parte significativa de sua produção em película e em fita magnética.

Para além de um local mais óbvio como a Cinemateca de Curitiba (cujo acervo guarda não apenas a obra criativa do realizador, mas seu legado como gestor, pesquisador,

educador e produtor) idealizada por Xavier, onde suas produções se encontram preservadas e acessíveis para pesquisadores, a década de 2010 viu uma curiosa e peculiar ecologia de acesso a seus filmes e vídeos. Com a morte do artista, sua família buscou contato com o poder público tendo em vista a manutenção de sua biblioteca particular, repleta de livros e revistas cujas páginas vieram a ser apropriadas por ele. Como a conversa não rendeu frutos, os familiares buscaram a iniciativa privada – no caso, donos de sebos – para pôr em circulação cerca de mil itens então particulares. Como contrapartida a esse retorno da “matéria-prima” – conforme expressão de Joca R. Terron (2011) – ao mercado, o livreiro e youtuber Paulo José da Costa, empresário e colecionador que adquiriu os materiais para revenda e que é reconhecido por tornar públicos filmes raros do estado do Paraná, digitalizou cópias em VHS dirigidas por Xavier e as disponibilizou no YouTube (ROXO, 2011).

Por meio dessa tentativa de universalização, pavimentou-se um caminho tão oficial e legítimo quanto alternativo. A título de exemplo, a cópia digital de *Pinturas* foi removida pela plataforma, sem perspectiva de retorno. Xavier, como artista audiovisual, ainda carece de curadoria na universalização de sua lavra – o que não torna sua presença nesse ambiente, a partir da iniciativa familiar, menos louvável. Cópias de outros trabalhos, algumas delas em melhor estado de conservação e postadas de modo mais apropriado, também vieram a circular virtualmente a partir do mesmo período, trazendo vida renovada a uma produção sólida e evidenciando a necessidade de exames transdisciplinares para o trabalho valenciano. A simples existência de seus trabalhos em locais como o YouTube produz um contraponto à venda de seu acervo particular – uma edição autografada de *Em busca de Curitiba perdida*, de Dalton Trevisan, fora vendida por R\$ 18 (ROXO, 2011) – condizente com uma poética cuja fundação se dá por meio do arquivo.

A posição central do arquivo cultural de mídias como base formal da poética valenciana, apoiada pela presença dos meios de comunicação tomados como objeto de problematização no âmbito do conteúdo, funciona de modo a construir uma leitura da experiência social midiática. Nela, os meios operam no papel dinâmico de conectar o indivíduo com o coletivo, a vivência com a História. Se as mídias são entendidas pelo artista como traduções do sensório no contexto de uma urbanidade estimulante, o arquivo como materialidade cultural é considerado ante a iminência da morte na brevidade da existência humana. Mais que um olhar para o passado que evidencia o futuro, a sincronia do artista inventor Valêncio Xavier Niculitcheff investiga o eterno em seus processos de mutação.

REFERÊNCIAS

- ALVETTI, Celina. Cinema do Paraná: elementos para uma história. In: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 3., 2005, Novo Hamburgo. **Anais...** Novo Hamburgo, 2005.
- ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Global, 1987.
- ARAÚJO, Rodrigo Gomes de. **O passado vive em mim**: a consciência histórica na produção de Valêncio Xavier (décadas de 1970-2000). 117 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.
- AUMONT, Jaques. **Teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2012.
- BACK, Sylvio. **Aleluia, Gretchen**: roteiro. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1998.
- BARROSO, Ivo (Org.). **O corvo e suas traduções**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.
- BARTHES, Roland. **Inéditos vol. 1 – Teoria**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- BLASI, Oldemar. **Cultura do índio pré-histórico**: Vale do Iapó, Tibagi, Paraná, Brasil. Curitiba: Governo do Estado do Paraná, Secretaria de Educação e Cultura, Museu Paranaense, 1972.
- BORBA, Maria Salete. **A poética de Valêncio Xavier**: anacronismo e deslocamento. Florianópolis: UFSC, 2009.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CAMPOS, Haroldo. **A ReOperação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CHKLÓVSKI, Victor. “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 39-56.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CORTÁZAR, Júlio. **O jogo da amarelinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CRUZ, Regina Celia da. **O cinema de Valêncio Xavier**: articulações à luz da teoria dos cineastas. Curitiba: UTP, 2019.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FERNANDES, José Carlos. Curitiba, 1978, nos braços da ditadura. **Gazeta do Povo**, 18 ago. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3jfAnI9>. Acesso em: 19 out. 2020.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Dalton Trevisan e Valêncio Xavier: repetição e montagem como problematização da autoria. In: MOTTA, Sérgio Vicente; BUSATO, Susanna (Org.). **Fragmentos do contemporâneo**: leituras [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

GOMES, Renato Cordeiro. Dimensões do instante: mídia, narrativas híbridas e experiência urbana. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v. 5, n. 12, p. 131-148, mar. 2008.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1974.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**: um romance-ideia. Curitiba: Grafipar, 1975.

LEMINSKI, Paulo. **O ex-estranho**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

LOTMAN, Iuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. São Paulo: Papirus, 2013.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)**. São Paulo: Cultrix, 2016.

MILLARCH, Aramis. Aventuras portenhas de Xavier, o pesquisador. **Tabloide Digital**, 21 jan. 1988. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/aventuras-portenhas-de-xavier-o-pesquisador>. Acesso em: 20 out. 2020.

MILLARCH, Aramis. Um vídeo sobre pinturas pré-históricas em Piraí. **Tabloide Digital**, 3 jan. 1992a. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/um-video-sobre-pinturas-pre-historicas-em-pirai>. Acesso em: 20 out. 2020.

MILLARCH, Aramis. Valêncio documenta em vídeo as pinturas pré-colombianas. **Tabloide Digital**, 24 mar. 1992b Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/valencio-documenta-em-video-pinturas-pre-colombianas>. Acesso em: 20 out. 2020.

MILLARCH, Aramis. Vídeos para a história do cinema. **Tabloide Digital**, 10 abr. 1992c. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/videos-para-historia-do-cinema>. Acesso em: 20 out. 2020.

MILLARCH, Aramis. Xavier, o caçador de filmes perdidos. **Tabloide Digital**, 5 maio 1991. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/xavier-o-cacador-de-filmes-perdidos>. Acesso em: 20 out. 2020.

NETTO, Irineo. Um escritor cinematográfico. **Gazeta do Povo**, 5 dez. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/35cgU6d>. Acesso em 19 de outubro de 2020.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 4. ed. São Paulo: Globo, 2009.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2013.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

REIMÃO, Sandra. Literatura policial brasileira: dificuldades e especificidades. **Miscelânea**, Assis, v. 16, p.15-33, jul.-dez. 2014.

ROXO, Elisângela. Acervo de Valêncio Xavier está à venda. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 9 abr. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0904201126.htm>. Acesso em: 16 jan. 2021.

SANTOS, Alexandre Tadeu dos. **Afinal, o que é docudrama?** Um estudo do gênero a partir da telenovela brasileira. São Paulo: Annablume, 2013.

SCHNAIDERMAN, Boris. O mez da gripe: um coro a muitas vozes. São Paulo, **Revista USP**, n. 16, p. 103-108, 1992-1993.

SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. 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.

TERRON, Joca Reiners. Escritor criou sua obra a partir do lixo na memória coletiva. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 9 abr. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0904201129.htm>. Acesso em: 16 jan. 2021.

TERRON, Joca Reiners. O grande circo freak de Valêncio Xavier. In: XAVIER, Valêncio. **Meu 7º Dia**: uma novella-rébus. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

TREVISAN, Dalton. **Em busca de Curitiba perdida**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TREVISAN, Dalton. **O vampiro de Curitiba**. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

XAVIER, Valêncio *et al.* **7 de amor e violência**. Antologia com outros autores. Curitiba: Edições KM, 1964.

XAVIER, Valêncio; LAZZAROTTO, Poty. **A propósito de figurinhas**. Curitiba: Studio Krieger, 1986.

XAVIER, Valêncio; LAZZAROTTO, Poty. **Curitiba, de nós**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1975.

XAVIER, Valêncio. A mala sinistra. In: XAVIER, Valêncio. **Crimes à moda antiga**: contos verdade. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 68-89.

XAVIER, Valêncio. Arábia desértica: conto carnavalesco de Valêncio Xavier. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 2 mar. 2003, Caderno G, p. 6.

XAVIER, Valêncio. **Babylônia babilônia**. São Paulo: Revista USP n. 16, 1992-1993.

XAVIER, Valêncio. **100 anos em 100 filmes**: escritos sobre cinema. Apresentação e organização de Maria Salete Borba. Florianópolis: Editora UFSC, 2020.

XAVIER, Valêncio. Coisas da noite escura. In: XAVIER, Valêncio. **Rremembranças da menina de rua morta nua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 132-137.

XAVIER, Valêncio. **Crimes à moda antiga**: contos verdade. São Paulo: Publifolha, 2004.

XAVIER, Valêncio. **Desembrulhando as balas Zéquinha**. Curitiba: Payol, 1973.

XAVIER, Valêncio. Goya atinge a modernidade. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 14 de outubro de 2002, Caderno G, p. 3.

XAVIER, Valêncio. Maciste no Inferno. In: XAVIER, Valêncio. **O mez da gripe**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 81-135.

XAVIER, Valêncio. **Meu 7º dia**: uma novella-rébus. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

XAVIER, Valêncio. **Minha mãe morrendo e o menino mentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

XAVIER, Valêncio. O inventivo Candeias. In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa C. **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: Heco, CCB, 2002, p. 85-86.

XAVIER, Valêncio. Os estranguladores da Fé em Deus: os crimes de Rocca e Carletto. In: XAVIER, Valêncio. **Crimes à moda antiga**: contos verdade. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 6-25.

XAVIER, Valêncio. **Poty, trilhos, trilhas, traços**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.

XAVIER, Valêncio. **Rremembranças da menina de rua morta nua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

XAVIER, Valêncio. Um mistério no trem-fantasma. In: XAVIER, Valêncio. **O mez da gripe**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 293-304.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

2001: UMA odisseia no espaço. Direção de Stanley Kubrick. EUA, Reino Unido: MGM, Stanley Kubrick, 1968. 35mm, 149 min.

A CHEGADA do trem na estação. Direção de Louis e Auguste Lumière. França: Lumière, 1895. 35mm, 1 min.

ALELUIA, Gretchen. Direção de Sylvio Back. Curitiba: Sylvio Back, Embrafilme, 1976. 35mm, 118 min.

A MARGEM. Direção de Ozualdo Candeias. São Paulo: Ozualdo R. Candeias, PNF, 1967. 16mm, 96 min.

A VISITA do velho senhor. Direção de Ozualdo Candeias. Direção executiva de Valêncio Xavier. Curitiba: Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1976. 16mm, 12 min.

CARO Signore Fellini [Carta ao caro signore Fellini]. Direção de Valêncio Xavier. Curitiba: Cinemateca do Museu Guido Viaro – Curso Prático de Cinema, 1979. 16mm, 11 min.

CIDADÃO Kane. Direção de Orson Welles. EUA: RKO, Mercury Productions, 1941. 35 mm, 159 min.

E O VENTO levou. Direção de Victor Fleming e George Cukor. EUA: Warner, 1939. 35mm, 238 min.

ESPAÇO aberto Pedro Bial – Entrevista com Valêncio Xavier. Entrevista e apresentação de Pedro Bial. Rio de Janeiro: Rede Globo, 23 ago. 2001. Disponível em: <https://bit.ly/2KNG84n>. Acesso em: 27 nov. 2020. VHS, Digital, 16 min.

HÄXAN: a feitiçaria através dos tempos. Direção de Benjamin Christensen. Estocolmo: Aljosha, Svensk, 1922. 35mm, 122 min.

HISTÓRIA do cinema paranaense. Direção e apresentação de Valêncio Xavier. Curitiba: Cineamericanidad, Cinemateca do Museu Guido Viaro, FCC, 1991. VHS, 28 min.

IVAN, o Terrível. Direção de Sergei Eisenstein. União Soviética: Mosfilm, 1944. 35mm, 103 min.

LANCE maior. Direção de Sylvio Back. Curitiba: Parná Filmes, Apolo, 1968. 35mm, 90 min.

MACISTE all'Inferno. Direção de Guido Brignone. Torino: Fert, Società Anonima Stefano Pittaluga, 1925. 35mm, 95 min.

MEMÓRIA paranaense com Valêncio Xavier. Entrevista e apresentação de José Wille. Disponível em: <https://bit.ly/2KjZdHh>. Curitiba, CBN Curitiba e Inepar, 1997. Acesso em: 27 nov. 2020. VHS, Digital, 8 min.

NASCIMENTO, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo. Direção e roteiro de Valêncio Xavier. Curitiba, Imaginarte, 1997. VHS, 40 min.

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

O ANO passado em Marienbad. Direção de Alain Resnais. França: Cocinor *et al.*, 1961. 35mm, 94 min.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção de Rogério Sganzerla. São Paulo: Urano Filmes, 1968. 35 mm, 92 min.

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

O PÃO negro: um episódio da Colônia Cecília. Direção, roteiro e pesquisa de Valêncio Xavier. Curitiba: Cromamix, 1993-1994. VHS, 36 min.

OS 11 de Curitiba – todos nós. Direção de Valêncio Xavier. Curitiba: Kinoglaz Cinema e Vídeo, 1995. VHS, 55 min.

OS PALHAÇOS. Direção de Federico Fellini. Itália, França, Alemanha: RAI, Leone, ORTF, 1970. 35mm, 92 min.

PAINEL do Iguaçu. Direção e roteiro de Valêncio Xavier. Curitiba: Secretaria Estadual de Comunicação Social, 1988. VHS, 14 min.

SENHOR Pauer. Direção de Ozualdo Candeias. Argumento de Valêncio Xavier. Curitiba: Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1988. 35mm, 15 min.

ZÉZERO. Direção de Ozualdo Candeias. São Paulo: Ozualdo R. Candeias, 1974. 35mm, 30 min.