

ÂNGELA MARIA DIAS

VALÊNCIO XAVIER
O minotauro multimídia



oficina

RIO DE JANEIRO | 2016

© Ângela Maria Dias, 2016
© Oficina, 2016

EDITORES

Raquel Menezes e Luis Maffei

REVISÃO

Amanda Damasceno

CAPA

Thiago Antônio Pereira

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Julio Baptista (jcbaptista@gmail.com)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Dias, Ângela Maria
Valêncio Xavier: o minotauro multimídia / Ângela Maria Dias. –
Rio de Janeiro : Oficina Raquel, 2016.
120 p.

Bibliografia
ISBN: 978-85-655-0592-5

1. Xavier, Valêncio, 1933-2008 – Ensaaios. 2. Escritores brasileiros.
3. Literatura brasileira – História e crítica I. Título

16-0690

CDD B869.09

Índices para catálogo sistemático:

1. Xavier, Valêncio, 1933-2008 – Ensaaios



editora oficina

Av. Presidente Vargas, 542 • Sala 1610
Rio de Janeiro • RJ • Tel.: 2253-8921

www.oficinaraquel.com

oficina@oficinaraquel.com

facebook.com/Editora-Oficina-Raquel

Sumário

Introdução: Sade, Nelson Rodrigues e Valêncio Xavier:	
Ligações perigosas.....	7
A sublimação do abjeto em Valêncio Xavier.....	15
A morte engenhosa: <i>Sobre Meu 7º Dia — Uma Novella Rébus</i> ..	31
Valêncio Xavier e o aprendizado do olhar como perda.....	48
Melodrama e alegoria em Valêncio Xavier.....	69
Fetiches do desejo e da morte: Sobre a literatura de Valêncio Xavier	84
<i>100 Anos em 100 Filmes</i> de Valêncio Xavier:	
O museu imaginário de um amador.....	98
Referências Bibliográficas.....	113

Introdução: Sade, Nelson Rodrigues e Valêncio Xavier: Ligações perigosas

Se há uma figura literária paradigmática para pensarmos a imaginação pornográfica e violenta de Valêncio Xavier, esta figura é Sade. Sua vontade de derrisão, sua disposição parodística de profanar, dos mínimos gestos, aos mais preciosos princípios fabricados pela civilização ocidental, o qualificam como um legítimo herdeiro da linhagem sadiana. A desrealização promovida por este autor, em seu teatro multimídia capaz de dissolver experiências e convicções, rebaixando-as como simulações, denuncia o mundo insubstancial da contemporaneidade “como um deslizar constante entre máscaras” (SAFATLE, 2008, p.160). Por essa suprema bufonaria, a onipotência do criador escolhe a perversão como modo privilegiado de relacionamento com a Lei e o fetichismo, como contrapartida na eleição de seus objetos preferidos.

Nada estranho à postura de Sade, em sua insistente propensão a transformar arrebatamento em lucidez, na perspectiva de atingir o indizível, que seria a supressão da diferença entre o sujeito e o objeto (BATAILLE, 1989, p.103). E ainda, no que tange à incansável disposição destrutiva de si e da própria obra, podemos incluir o autor paulista na temperatura da fúria sadiana, pela insistência com que dramatiza a morte e, sobretudo, a própria morte, repetidas vezes simulada em suas histórias. Além disso, é possível também atri-

buir-lhe, como em Sade, um tipo semelhante de ateísmo desafiador, por suas desabusadas interpelações sacrílegas. O mesmo sarcasmo diante do infame e do aberrante igualmente dota a criação deste escritor multimídia de uma inegável vocação sadiana.

Se o escritor francês trabalha na fronteira entre a filosofia e a ficção, Xavier, por sua vez, se utiliza da miscelânea de imagens produzidas pelo mundo capitalista desde o início do século, transformando-as em emblemas alegóricos do espetáculo contemporâneo, para aludir, entre outros alvos, ao nosso atual estatuto de *clones* das representações em que submergimos.

Aliás, nessa linha extremada e votada ao desafio de todos os limites, sua obra, em termos de tradição da modernidade brasileira, evoca também a dimensão corrosiva e desmistificadora do exemplo de Nelson Rodrigues. De fato, a vocação melodramática e versátil de Valêncio, capaz de misturar o mergulho no mau gosto, ao riso obsceno e à cáustica zombaria, na hibridação do *Grand Guignol* com humor e reflexão, certamente recupera e atualiza o acento desmedido do teatro rodrigueano. Não é à toa que ambos os criadores são assíduos em reconhecer a comum influência da literatura de Dostoiévski na própria produção.

Nesse sentido, à semelhança do dramaturgo maldito, Xavier, em sua capacidade de submeter tudo a dimensões extremadas, reassume a imaginação totalizante da pornografia como forma de arte e de pensamento, também inerente aos universos da lógica e da religião, caracterizados por Susan Sontag,

Igualmente, a apropriação da intertextualidade melodramática pela obra de Valêncio, na absorção dos mais diferentes códigos artísticos e de restos do universo do consumo, vai conduzi-lo à desfiguração alegórica, característica do emblema, que, em sua deriva figural e cênica, apresenta a imagem como escrita (BENJAMIN, 1984, p. 207). Em suas narrativas transemióticas, o melodrama, fil-

trado pela ironia da enunciação e matizado pela técnica alegórica, ganha uma conotação anti-ilusionista, no que desaparta os clichês imagéticos dos seus sentidos consensuais e dissolve a distância entre o visível e o legível, ao manipulá-los como signos em contracena.

O mez da gripe e outros livros possui uma história, sem dúvida, central para situar a estética do seu autor: trata-se de “O minotau-ro”. A “novela”, como o autor a intitula, baseando-se no mito de Te-seu, o qual chega a narrar, constitui uma inusitada variante do labirinto. Apresenta as aventuras de um homem tentando sair de um motel vagabundo e às escuras, depois de dormir com uma prostituta, a quem abandona no quarto, a fim de não precisar pagá-la, já que, como o porteiro o caracterizou, é “um pé-de-chinelo” (1998, p. 25). O “hotelzinho barato” tem corredores intrincados, escadas e está absolutamente sem luz. Cada momento da busca da saída é marcado pelas páginas encimadas com números enormes e não sucessivos, vazados em branco, dentro de um grande retângulo negro que, provavelmente, assinalam os números das portas dos quartos fechados. O relato é entremeado pelo diálogo entre o porteiro e outra pessoa, que discutem sobre o assassinato de uma mulher, lá ocorrido, cujo cadáver fora transferido para um terreno baldio, conforme o leitor pode constatar pela leitura da reprodução de uma notícia de jornal, incluída na narrativa.

A história termina quando o homem finalmente, depois de várias trapalhadas, atinge a rua. O ritmo da narrativa é ágil e se constrói pela alternância entre a 1ª e a 3ª pessoas, com o cruzamento entre o relato do homem perdido e um narrador onisciente que apresenta os diálogos na portaria e interpõe as passagens do mito e da notícia do jornal.

A marcação das páginas com a tarja preta retangular superior, contendo os números descontraídos, dota o relato de um marcante tom performático, na medida em que aprofunda a imagina-

ção ficcional do leitor diante do personagem apreensivo em meio ao labirinto.

Por outro lado, ao operar o rebaixamento do mito — pela transformação de Teseu num “pé-de-chinelo”, da bela Ariadne abandonada na ilha de Naxos numa prostituta bonita e também abandonada sem pagamento, e do labirinto num “hotelzinho barato” —, esta novela pode encaminhar a aproximação entre a figura voraz do Minotauro, monstro carnívoro, metade homem e metade animal, e a figura sádica deste autor-narrador, sadianamente seduzido pela morte e pela destruição.

Certamente, esta atração irresistível pelo que se deteriora e se extingue pode explicar a presença poderosa da alegoria na obra de Xavier. Desta forma, “O minotauro” alude precisamente à fina “intuição do efêmero” e da “queda da criatura” (BENJAMIN, 1984, p.247), característica da visão alegórica que, bem precisamente neste contexto ex-mítico, nos fala da extinção coisificada do antigo mundo dos deuses e da “transformação alegórica do *Pantheon* num mundo de criaturas mágico-conceituais” (BENJAMIN, 1984, p.249).

Além disso, o labirinto pode ser visto como figura-chave no universo de Valêncio, ou seja, a forma preferencial, porque dispõe e arranja o infundável xadrez de suas imagens, grafismos e textos. Todos esses elementos estão submetidos a uma disposição charadística, em que o enigma e a adivinhação constituem pequenos nós a sugerir um universo cuja ordem é comandada por um jogo aleatório. Nessa dimensão, o labirinto converge com o *rébus*, porque, como ele, deve ser visto fragmentariamente para ser resolvido.

A esse respeito, Didi-Huberman, ao retomar Freud, nos fala do *rébus* como paradigma do sonho e da aproximação entre sonho e sintoma, como formas em que “figurar se iguala a desfigurar”, porque fazem sobressair relações inexprimíveis (2013, p.203). Talvez por aí possamos associar a estranheza do conjunto de imagens, tex-

tos e grafismos tramado por Valêncio com uma espécie de onirismo, aliás, muito afinado com a sua formação de cineasta, e com a potência visual de seus livros que todo o tempo demanda um incansável trabalho de interpretação.

Por esse ângulo, os livros de Xavier, com suas imagens enigmáticas, seus sinais gráficos invertidos e seus textos minimalistas, de vocação poética, de certa forma ressoam o sonho e o sintoma na produção de “entidades semióticas de dupla face: entre o estilhaço e a dissimulação, entre o acidente e a soberania” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.335). E daí poderem ser encarados como produtores de “trechos”¹, se adotarmos o pensador francês quando explica: “o trecho é o sintoma da pintura no quadro” (2013, p.335). Nessa direção, o trecho é um tipo de fragmento que, à diferença do detalhe, que se inscreve numa perspectiva de completar a totalidade, “só se relaciona com o todo para questioná-lo, para assumi-lo como ausência, enigma ou memória perdida” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.298).

Ou seja, os fragmentos como retalhos, na composição dos imprevistos “racontos” agenciados por Valêncio podem, ainda como aponta o teórico, aludir a um estado-limite do signo icônico, em que a realidade não aparece representada de maneira unívoca, mesmo se é figurativa (2013, p. 345). A combinatória entre as ilustrações, as legendas, os signos e os textos, no jogo imaginativo de Xavier, desconcerta na medida em que, por mais referenciais que sejam as imagens, elas são desalojadas do seu sentido habitual. Isso não se dá apenas pela ironia do texto, que, muito cinicamente as comenta e delas pode divergir em várias direções, mas, igualmente, pela convivência com outras ilustrações ou desenhos que — ou por repetir regimes parecidos de figuração, ou por modificá-los — con-

¹ A palavra *trecho* é tradução de “pan”, isto é, “parte considerável de um vestuário, túnica, manto” e, como explica Didi-Huberman, significa etimologicamente “*pannus*”, que significa o retalho de um plano, o farrapo”.

segue francamente desestabilizar o sentido imediato e instaurar um pacto incerto de significação que atordoia o leitor e dele exige um constante e repetido esforço hermenêutico.

Assim, um outro “livro” do mesmo *O mez da gripe*, “Um mistério no trem-fantasma”, conta uma história policial, com final meio fantástico, em que o retrato falado da moça desaparecida e várias fotos do trem-fantasma do parque de diversões Alvorada são desrealizados como índices de um fato inteiramente absurdo: o sumiço, sem maiores explicações, de uma jovem empregada doméstica que passeava com um “padeirinho,” que ela tinha conhecido havia conhecido há poucas horas. O desenlace da história é absolutamente risível pelo desatino cínico das cogitações do narrador que, de um lado se vale do caráter indicial das fotos e, de outro, ironicamente, enfatiza seu suposto potencial de mistério, sustentado em um cenografia óbvia e *kitsch* de um parque de diversões precário e barato:

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 dos 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 escolhido ou criado a sua. Talvez um dia, num futuro que esperamos não esteja muito longe, a verdade apareça. A verdade sempre aparece (1998, p. 304).

Os artigos que compõem o presente volume, falam, cada um deles à sua maneira, de livros girando em torno das mesmas obsessões, “nelsonrodrigueanamente” repetidas à exaustão por este *Minotauro multimídia*: a violência, o sexo e a morte.

A sublimação do abjeto em Valêncio Xavier

Julia Kristeva, ao caracterizar a literatura dos grandes escritores da modernidade, em sua radical dissolução das narrativas do sagrado, da moral e do direito, atribui-lhe a responsabilidade pela sublimação do abjeto, que é a outra face, o reprimido, da religião e dos códigos ideológicos que sustentam a “respiração da sociedade”. Assim, tendo ocupado o lugar da mística e do segredo, por sua natureza também catártica, a arte literária, segundo a ensaísta, “longe de ser uma atividade marginal na nossa cultura (...), representa a última codificação de nossas crises e dos mais íntimos e sérios apocalipses” (1982, p. 208).

Certamente por aí podemos tentar compreender a intensidade cada vez maior com que a arte contemporânea assume a máscara noturna, ou o “poder do horror”, antes ocupado pela prevalência do discurso religioso, na sociedade ocidental, até a revolução iluminista. É bem verdade que, hoje, os novos fundamentalismos, à primeira vista, desmentem o ocaso das religiões, mas, se bem observo, os recentes fanatismos funcionam como contraponto reativo à centralidade da tecnologia capitalista e sua deriva inumana, em plena maquiagem do “desencantamento do mundo” pela magia da imagem.

Justamente essa atualidade dos fluxos vertiginosos, das metamorfoses digitais, dos simulacros em cadeia, em que nada é sólido ou seguro e os fantasmas em tempo real se substituem ao corpo do acon-