

HEURÍSTICA DO LABIRINTO: LITERATURA E CINEMA EM VALÊNCIO XAVIER

Paulo Custódio de Oliveira¹

*A minha alma vive, sobre a tela
omnipotente e movimentada: e participa
nas paixões dos fantasmas que aí se
sucodem.*

Paul Valéry

RESUMO:

O presente artigo é um estudo sobre a escrita do autor contemporâneo Valêncio Xavier, a partir da análise do conto “O minotauro” que compõe o livro *O mez da gripe e outros livros* (1998). Nele pretende-se contribuir para encorpar a crítica da obra do escritor paranaense. Como estudo, o texto que segue é uma singela abordagem dos mecanismos de construção estética que permitiram ao escritor localizar-se entre as muitas possibilidades de criação trazidas pela quebra da hegemonia das letras sobre os demais signos no século passado. Fio rompido de uma tradição, esse conto revela apuro técnico e consistência teórica como norteadores do trabalho de ficção nele engendrado.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Valêncio Xavier.

ABSTRACT:

This article is a study of the writing of Valêncio Xavier, a Brazilian contemporary author, in which we analyze the short story "O Minotauro", inserted in *O mez da gripe e outros livros* (1998). This work aims at contributing with critical analysis on the writer, who is from Paraná/Brazil. As a study, the following text offers a modest approach to the mechanisms of aesthetic construction that allowed the writer to situate his work among the many creative possibilities resulting from the break with the hegemony of writing, which affected all other signs in the last century. This short story, broken away from tradition, reveals technical accuracy and theoretical consistency as guiding parameters for its construction.

Keywords: Literature; Cinema; Valêncio Xavier.

1. Palavras iniciais

Valêncio Xavier (1933-2008) tem uma maneira de criar inquietando o leitor. É um dos experimentos narrativos mais interessantes de nosso tempo. Sua iconoclastia literária encontra poucos pares no Brasil. Críticos como Boris Schnaiderman e Décio Pignatari o colocam entre os mais férteis autores de nossa Literatura brasileira mais recente. Mas isso continua sendo pouco para resgatá-lo da ilustre opacidade que ainda o envolve, a narrativa de Xavier é pouco conhecida fora do Paraná, Estado para onde se mudou ainda aos vinte e três anos.

¹ Universidade Federal da Grande Dourados.

Esta é uma das armadilhas da contemporaneidade, sentimento que faz o sujeito deslizar no seu tempo. Sempre foi um autor com poucos interlocutores. De personalidade difícil, angariou muitos desafetos entre seus pares. Coisa comum, sobretudo no ambiente da criação, onde a propriedade mais interessante é a de surpreender aqueles que celebram o lugar comum. Não é possível se ler um de seus trabalhos sem ter a vívida sensação de que o termo *Literatura* não é suficiente para resolver as crises de sua criatividade. A sua habilidade para flertar com as demais artes (Cinema, História em quadrinhos e Pintura), pode ser sentido em todo o livro *Mez da gripe e outros livros* (1998).

Este livro é o seu maior êxito. Mas não foi fácil publicá-lo. Enfrentou muitos obstáculos para ser aceito pela Companhia das letras. Talvez porque a primeira edição tenha sido pouco cuidadosa. Pairou no ar, na época da publicação, a idéia de que suas inovações narrativas não contavam com defensores em número suficiente para fazer frente aos que torcem o nariz ante os desvios das formas tradicionais.

O conto que dá nome ao livro trata da epidemia de gripe espanhola que assolou a cidade em 1918. Misturados às letras estão fac-símiles de anúncios fúnebres da época, recortes de jornais antigos, cartões-postais e ilustrações da propaganda do início do século. Esta mistura de letra com imagem deve ter contribuído para aumentar a sensação de risco editorial, pois a leitura exige um olhar específico, de quem está preparado para entender que texto e letra não são, necessariamente, sinônimos.

As formas expressivas não verbais são a pedra angular de seu trabalho. O convívio da letra com a imagem torna a leitura mais envolvente. Todos os contos mesclam imagem e letra imprimindo ritmo de leitura distinto do ordinário. O leitor é obrigado a frear o pensamento linear das palavras e convidado a adensar o olhar em busca de índices no espaço que o auxiliem na reconstrução dos sentidos. Ou, no mínimo, fazer esse tipo de raciocínio dividir espaço com outro, não seqüencial, uma vez que o número de páginas utilizadas da forma tradicional é pequeno.

Na maioria dos contos do livro, as imagens completam as palavras. Isso pode, à primeira vista, sugerir que a carga de significados está potencializada. Ou seja, há mais informação e mais explicação para as tensões ficcionais. Mas pensar isso é um grande equívoco. Não há lugar para narrativas com finalização positivista. Elas são inconclusas, fragmentárias e em alguns casos, beiram o caos.

Despido dos dogmas da narrativa tradicional, que em nome da onisciência e para a paz dos olhares indiscretos da leitura, velavam a verdade, Valêncio Xavier afirma o desconhecido. Entrega-nos a ambiguidade da vida, que sempre foi indiferente às moralidades cambiantes. Sua Literatura solicita um leitor ativo. Incute neste, à custa de doses às vezes homeopáticas, às vezes cavalares, a incômoda sensação de se ter poucos instrumentos precisos para conduzir suas escolhas.

“O minotauro”, terceiro conto da coletânea *Mez da gripe*, é escolhido aqui como ícone dessa feraz ambiguidade. As palavras que seguem procuram demonstrar nele uma revolução no ato de narrar. Sem grandes alardes, como deve ocorrer nas grandes mudanças, nele se percebe o movimento de avanço sobre o limite da expressão literária. A relação simples e direta com a lenda grega adquire, gradativamente, contornos narrativos complexos. Como construto, esse texto denuncia/espelha a fragmentação da realidade na contemporaneidade.

Apesar de ser um conto policial, nem de longe realiza o que se costuma esperar desse tipo de gênero narrativo. Desvendar o mistério é uma aventura que nada tem a ver com a descoberta do criminoso. Há mais mistério na impassibilidade do narrador diante da tragédia humana, da falta de abrigo emocional da cidade grande, onde se tem muita oferta de sexo e nenhuma possibilidade de envolvimento.

Isso elege o ambíguo como leito da leitura. Torna maravilhosamente impossível resgatar alguma verdade singela por meio de uma interpretação privilegiada, concedida à posição privilegiada de um narrador onisciente. Privado dessa ambição positivista de alcançar o primeiro lugar no *podium* da interpretação, resta ao leitor testar o seu convívio com a imagem visual quando em relacionamento direto com a letra. Uma relação, sem dúvida, bastante fértil para a Literatura nacional, cujas louváveis aventuras inovadoras continuam tímidas.

2. Escura cela

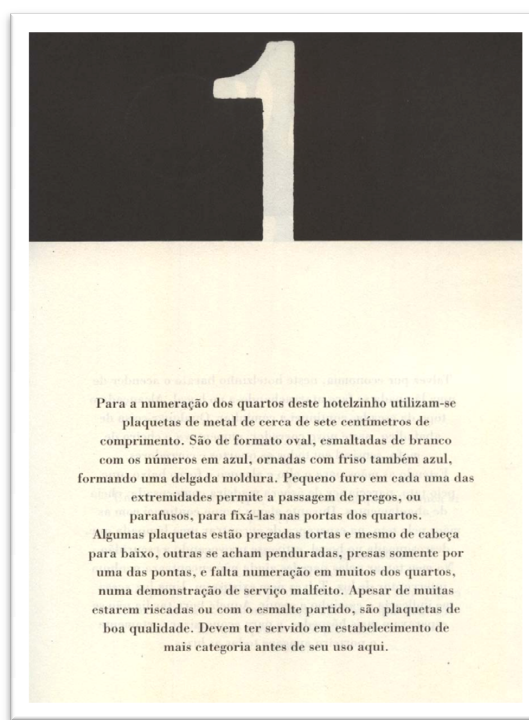


Fig. 1

As palavras “O minotauro” vêm grafadas em caracteres que lembram a escrita grega, lugar de origem da lenda. Logo abaixo se vê uma xilogravura de um personagem com cabeça e chifres de boi e braços humanos cruzados, inscrita em um recorte negro. Entre o título e a xilogravura lê-se a palavra “novela”. Também em caracteres gregos está a palavra “fim”, na última página do conto. Nenhuma das quarenta e uma páginas do texto é numerada.

Trinta e seis possuem uma configuração no mínimo estranha: o texto verbal é sempre centralizado e curtíssimo e a parte de cima (aproximadamente um terço da mancha de impressão) é tomada por uma faixa preta com um número enorme também ao centro. O primeiro é “X”, um número romano. Os demais são arábicos e vão alternando-se do 0 ao 32. Da sequência está ausente o 24.

Os números são dispostos aleatoriamente e resistem a toda tentativa de organização. Há duas páginas encabeçadas com o número oito, duas páginas com o dezoito e duas com o vinte e sete. Entremeadas a estas, correm três páginas não numeradas, de títulos alfabéticos: “WC”, “8 de maio” e “s/nº”. Este último é o maior de todos, ocupa duas meias páginas. Esse capítulo “sem número” é a história do ser

mitológico que dá nome ao conto. É o momento mais coeso dessa história, pois tem começo, meio e fim. Narra a aventura de Teseu, o jovem grego que conseguiu matar o Minotauro com ajuda de Ariadne, que lhe pede para ser levada a Atenas em troca de sua ajuda e de seu amor. O rapaz a leva de sua ilha natal, mas não cumpre a promessa, abandonando-a adormecida na ilha de Nacso.

Impossível não se estabelecer conexões diretas com os personagens na novela. O narrador, a prostituta e o próprio Minotauro são referenciais muito claros. Muito embora as figurativizações sejam bem diferentes, pois esse mito grego é transubstanciado em narrativa de um crime prosaico. Cujos motivos e assassino não foram descobertos.

O Teseu/minotauro pós-moderno é um homem que contrata os serviços de uma bela prostituta. Estranhamente, ela aceita prestar-lhe o serviço por preço módico (ou estaria usando-o para desvencilhar-se de algum perigo?). O esforço erótico e o adiantado da hora fazem os dois caírem no sono logo depois da relação sexual. Momentos depois, só ele acorda e foge do hotelzinho. Como as luzes estão apagadas, ele tem dificuldade para sair. Muito tempo antes de ganhar a rua, ele vaga desorientado pelos corredores daquele lugar mofino. Em sua caminhada noturna encontra um homem (o minotauro/assassino?), mas não consegue ver a sua face. Sabe-se apenas que, diferente do narrador, esse homem conhece bem os corredores do hotel e anda por eles com tranquilidade na escuridão.

A angústia desse caminhante noturno que foge da dívida do sexo vem misturada aleatoriamente com diálogos que, aparentemente estão afinados com os eventos, mas completamente improváveis para um foco narrativo do narrador personagem. São conversas do porteiro com outra prostituta; diálogos entre os funcionários do hotel; uma notícia de jornal contando a descoberta do cadáver de uma loira em uma localidade distante cinco quilômetros de Curitiba. (A prostituta contratada pelo narrador?) e outras narrativas menores ainda, que justificam a filiação da narrativa ao gênero novela.

Salvatore D'Onofrio explica que o nome desse gênero vem do

(...) italiano *novella*, que significa notícia nova, novidade, passou a indicar um fato ou um incidente chocante que dá a impressão de um evento realmente acontecido. [...] mestre nesse gênero foi o Fiorentino Giovanni Bocaccio que, servindo-se de fontes literárias latinas (Petrônio e Apuleio) e da tradição oral popular, compôs a famosa obra *Decameron* [...]. A novela é um gênero literário que tem características estruturais e semânticas bem peculiares. Em primeiro lugar, a fábula novelesca não está centrada sobre uma única história ficcional. Seu enredo é composto por uma pluralidade de histórias encaixadas numa macrofábula. (D'ONOFRIO, 1995, pp. 118-9)

Proximidade com os eventos reais, intertextualidade com a tradição erudita clássica, oralidade “novidadeira” da tradição popular e pluralidade de eventos contracenando com o assunto “principal”. Que mais se pode evocar para corroborar a denominação dada pelo próprio autor a sua obra? Mas Valêncio Xavier não copia de modo acéfalo o formato clássico. Como se disse, não há espaço para o maniqueísmo das tradicionais. Aqui o bem não vence o mal, nem a feiura é derrotada pela beleza, não há idealização da vida cotidiana.

Também diferente da novela medieval, esta não termina quando o escritor percebe o cansaço do leitor. Xavier termina no momento em que ele quer. O leitor é abandonado como uma cadeira que serviu bem ao descanso do caminhante, mas que nenhuma atenção especial recebe por isso. A primeira leitura é um purgatório: cada uma das histórias sugere um desenrolar dramático diferente; só muito tardiamente se percebe

a falta de numeração nas as páginas, a organização dos “capítulos” pode ser feita por um movimento aleatório.

Infere-se disso que há uma ordem sub-reptícia à espera das habilidades do leitor profissional. Descoberto o desafio, talvez ele invista mais energia na procura de uma direção para, mais uma vez, ver sua empresa chafurdar na frustração.

A instância final dessa pequena diáspora do leitor, desdobramento daquela empreendida pelo narrador, é um estado de presença real do inominável. Ao terminarmos a leitura de “O minotauro” não se tem uma explicação do que é estar perdido: nele está-se perdido. É a concretude do conceito. O significado é constituinte, não constituído. Não há um signo que o represente para a consciência. Segue, portanto, um princípio muito diferente daquele que, de ordinário, se atribui ao trabalho conjunto da linguagem com a consciência.

Com efeito, espera-se que a linguagem ou a realidade possuam, em separado, o significado a ser revelado à mente. Mas acontece que, nesse caso, a verdade só poderá ser instaurada se o sentido de desorientação for conseguido em uma mente “desorientada”. Por isso se pode dizer que o resultado da leitura transmite uma sensação impossível de ser racionalmente acessada. Ela é lógica, porque descende de um trabalho propositivo identificado com todas as palavras utilizadas e com a estrutura a elas dada no conto. Tomada em si, a narrativa gera obscuridade porque não há informação suficiente para revelar o assassino. Estranhamente, porém, a qualidade da sensação é altíssima. O leitor é transformado em um Teseu sem seu fio de Ariadne, solitário errante no labirinto contemporâneo de nossa linguagem, cansada dos mesmos problemas e estafada com os mesmos resultados.

3. A pedra angular da interação

“O minotauro” refrata o leitor passivo diante das obras de arte. A contemplação pura e simples é um pecado cujo castigo é a continuidade da indiferença: à inatividade de leitor corresponde a imobilidade do sentido. O conto exige um trabalho de interpretação da estrutura para se colher significados. Entrega os seus sentidos apenas àquele leitor cansado de procurar-lhe. Só dialoga com um receptor (perdoe a palavra) preparado para negociar com as fragmentações e a falta de conclusões da própria realidade.

Mas como “O minotauro” faz valer uma inconclusa narrativa como significado? De que maneira essa ambiguidade irreduzível é reação da Literatura à mesmice dos relatos lineares tradicionais?

Para se responder a essa questão, deve-se atentar para o fato de que a linearidade da natureza é uma abstração. Extremamente eficaz e proveitosa, acrescenta-se depressa, mas ainda assim um detalhe, uma propriedade da intervenção humana na realidade. Ela é racional porque obediente ao sistema de causa/efeito exigido pela razão. E nesse momento, é bom lembrar que toda racionalidade é fruto do comércio do humano com as coisas naturais. A problemática trazida pelo incremento da relação do texto/leitor não se estabelece apenas no conto de Xavier. Mas faz parte de uma discussão muito maior, que é a da Literatura como mimese da realidade. Donde nasce a questão: o que e como “O minotauro” mimetiza?

Explicar isso implica linearizar o raciocínio crítico. Pois só se entende o que é racionalmente apresentado. A verdade não é trazida pelo texto como algo buscado nos confins da realidade. Mas aquilo que, de certa forma foi organizado em termos de argumentação coesa e coerente e que, portanto, nasce no momento mesmo em que é

escrito. A obra de arte pode se dar ao luxo de ser ambígua, mas o texto do crítico não. O trabalho do discurso crítico deve ser muito bem separado do artefato artístico.

A afirmação acima pode gerar polêmica se for acompanhada da conclusão de que a arte é livre da razão e da ordem. Isso é um estrabismo. A coesão interna que se exige das obras de arte, é muitas vezes chamada de estrutura justamente por que conta com o trabalho ordenador do sistema racional. Mas o resultado estético de forma alguma pode ser reduzido à razão.

Aprender o significado desse conto implica comércio com estruturas irracionais. O significado profundo dessa obra parece ter conseguido ultrapassar uma sistematização social redutora, responsável por uma simplificação da natureza humana.

Há muito se sabe que a razão não consegue abarcar o conteúdo de nossa humanidade. As rachaduras do sistema racional já estavam visíveis em finais do século XIX, quando se tornou patente a sua cooptação para as demandas da burguesia. Antes disso imaginava-se que as representações mentais estavam diretamente ligadas ou às ações do sujeito ou às configurações da realidade. Ser racional ainda era ter algo sob seu controle ou proferir-se ordenadamente acerca de algo que realmente exista. No século XX isto é insuficiente. Por um lado, as teorias psicanalíticas revelaram que muito da atividade mental está aquém do controle do sujeito. Por outro, as teorias sociológicas demonstraram que esse sujeito nunca está só quando decide. Junto dele, auxiliando-o ou induzindo-o está o ambiente dos aparelhos ideológicos do Estado.

Como nos revela Otto M. Carpeaux, tratando da arte do modernista, o século passado inteiro esteve mergulhado no dilema da racionalidade:

A tendência dominante da época é o irracionalismo. É irracionalista o fundo de todos os modernismos, de todos os primitivismos e do surrealismo, do realismo “mágico”, do existencialismo; irracionalista até é o neo-realismo (sic), que se entrega de todo à realidade, isto é, a um fenômeno que não pode ser completamente analisado pela “Ratio”. (CARPEAUX, s/d, 19)

Depois dessa clivagem epistemológica não se tem mais a ilusão de que a fala do sujeito possa ser chamada de racional. Ainda que tenhamos claro que a psicanálise e o marxismo se tornaram chaves de leituras herméticas e bastante questionadas, não se pode mais imaginar que nossos pensamentos coincidam com o objeto, nem se considerar o sujeito como algo autônomo, independente do que o cerca.

“O minotauro” faz parte do “fundo de todos os modernismos”, pois recusa inscrições diretas de leitura que poderiam resgatar o modelo do século XIX. Mas comunga de uma “sociopatia” que o destaca dos grandes modelos modernistas, cujo projeto ético-estético buscava conviver, de forma ainda dicotômica, com as mazelas do fazer literário.

Apenas uma pequena parte dos agentes desse cenário iconoclasta tem encontrado lugar no desenho proposto pelas rebeldias do Modernismo do século passado. Pois no novo ambiente, a Literatura divide atenção com mídias como Cinema, Televisão e Internet, que têm tido grande sucesso na criação de artefatos estéticos construídos a partir de relações irracionais.

Nascidas em ambiente onde reina a venalidade, onde tudo parece curvar-se à produção, ao consumo e ao lucro, as novas mídias foram severamente combatidas por críticos do começo do século passado. A relação entre as mídias e a Literatura seguiu pautada por uma discriminação. É impossível afirmar-se que o preconceito foi vencido, pois não é raro encontrar-se crítica denunciando o “prejuízo” que os meios de

comunicação virtuais têm causado à Literatura. Palavras como superficialidade, imoralidade, deformação, violação, vulgarização, adulteração e violência são comuns.

Desde então, as novas mídias têm sido acusadas de não portarem conteúdos e formas eticamente responsáveis. A crítica mais veemente dos filósofos de Frankfurt é que produções culturais das novas mídias dão impulso às injustiças sociais. Olgária Matos explica a posição dos frankfurtianos:

O modus operandi da televisão é, para os frankfurtianos, uma das formas de destituição e do ataque aos direitos humanos, pois oblitera a autonomia do pensamento e inflaciona a mente de preconceitos e adestramento das consciências de maneira subliminar. (MATOS, 1993, p. 70)

Segundo a explicação da filósofa, os frankfurtianos defendem que os estratos mentais que não estão sob controle intensivo da razão estão à mercê da dominação televisiva (aqui tomada como metonímia das novas mídias do século XX). Por meio de mecanismos insidiosos ela (e por extensão, elas) toma(m) de assalto a mente e promove(m) ali adestramentos e incute(m) preconceitos modalizadores das ações do indivíduo (situação em que ele perderia a condição de sujeito).

Apesar da variação de impérios, a matriz dos descontentamentos é uma só: o livro era melhor.

Para começar uma contra argumentação a essa posição resistente (que não tem sido demonstrada apenas pelos frankfurtianos) é preciso tratar de sua ineficácia para impedir a ascensão das novas mídias. Mesmo porque, a venalidade não é propriedade apenas das recentes invenções midiáticas. Sempre houve um comércio da arte. Ela floresce onde há abundância econômica. E, de alguma forma, nunca foi possível se construir um discurso de qualquer natureza sem promover alguma doutrinação ideológica. E para finalizá-la, é preciso lembrar que nem todos os frankfurtianos partilham da ideia de Adorno. Alguns estão em posição diametralmente oposta. Walter Benjamin, apesar de concordar com simplificações apontadas, afirma que o Cinema é uma forma de democratizar a experiência estética justamente porque é produzido visando a uma fruição coletiva. (BENJAMIN, 1980, p.32)

Ninguém é ousado suficiente para decretar a extinção do livro, mas o sítio de seus detratores aumenta assustadoramente. A história também não o ajuda: o que acontece de ordinário é que a cultura tradicional adapta-se às exigências trazidas pelas novas tecnologias e não o contrário. Como todas as outras construções humanas, o conceito de arte é sempre provisório, solicitando sempre novas teorias que abalem as premissas fundadoras da doutrina da pureza da arte.

Outro grande teórico frequentemente evocado contra a ideia de uma arte autolegitimada é M. Bahktin. Contra a originalidade romântica e transcendente é comum lançar-se mão dele, para quem o signo se forma a partir do consenso de uma comunidade. Os artefatos estéticos ofertados à fruição nesse ambiente plural geram novas obras. Todo autor é – na verdade – um leitor descontente. Ele está atento a um número enorme de experiências estéticas e cria sempre tendo no horizonte um diálogo com o conceito tradicional de arte. Nesse sentido, toda arte é naturalmente interativa.

Por esse motivo, o epíteto de “artista” não pode ser aplicado apenas aos que escrevem, pintam ou dançam etc. Por que não aos que filmam? Aos que desenham? Se um signo nasce a partir de um contrato social, se sobre ele debruçam homens e mulheres dispostos a exigir-lhes as últimas consequências miméticas, não há porque se duvidar da continuidade desse movimento de negociação dos artistas com suas formas expressivas

em um cenário dominado pela presença de outras mídias. Acaso os contemporâneos teriam perdido o ancestral poder de criar a partir desse amálgama?

Tais são as perguntas a serem feitas quando vêm à tona as restrições à obra de Valêncio Xavier. Ao trazer o poder de comunicação das imagens para sua literatura, esse artista denuncia sua pretensão de testar os limites de cada arte, tirar a criação do paradigma sustentado pela tradição. Ao posicionar a letra no mesmo horizonte que a imagem ele propicia visibilidade estética para uma condição já instalada na sociedade.

Mas se a criação se dá dentro de um contexto, não é Valêncio Xavier que promove uma mudança. Ele a redireciona, capta a nova condição sensível e a atualiza esteticamente. A relação mais horizontal entre as artes literárias e visuais não é propriedade sua. É uma contingência criada pelo trabalho de muitos outros artistas e críticos que o precederam.

Em primeiríssimo momento, os principais estudos foram pautados por conquistas críticas em dúvida com os estudos de linguagem. Mas o caminho das criações e das pesquisas foi encontrando, ao longo do século XX, mecanismos de abordagem cada vez mais independentes.

Se, a princípio, a imagem plástica foi tomada como mero suporte de informações (equívoco que também atinge os estudos de linguagem), com a passagem das primeiras décadas do século, a maioria dos críticos já se ocupavam em dirimir os efeitos negativos dessa abordagem puramente conteudística. Abriu-se espaço para uma sintaxe da linguagem visual e para uma relação mais harmoniosa com as obras híbridas, que buscavam tornar a Literatura próxima das demais formas de arte.

Em tempos mais recentes, a transposição/tradução de um conteúdo construído com letras para outras formas de expressão ou a interação fecunda entre os procedimentos expressivos tem sido tratada com menos hostilidade. Se aceita a presença de escritas como as de Valêncio Xavier sem se anunciar apocalipticamente o desaparecimento da Literatura e das ciências ligadas a ela. A relação interartes tem sido aceita como forma contemporânea de fruição estética como uma atividade heurística claramente respeitada no cotidiano da crítica. (JOST, 2006)

4. O minotauro na fronteira

A presença de procedimentos construtivos do cinema, da fotografia e da pintura em “O minotauro” abre essa discussão. A engenhosa disposição dos números, a ausência dos números de página, a resistência deles à organização engendram um interessante conjunto semântico que propicia ilações interessantes a propósito da arte de nosso tempo.

O incremento dos mecanismos de abordagem gerou, como era de se esperar, um acúmulo de terminologias semelhantes. Hoje é possível encontrar, além da já tradicional “relação inter artes”, a “Intersemiotividade” e a “Intermedialidade”. Esta última, inclusive, já com desdobramentos como: mixmídia, intermídia e multimídia. (CLUVER, 2006, p.15)

As fronteiras menos delimitadas são as que separam a Intersemiotividade da Intermedialidade. É sempre um problema definir o âmbito das abordagens críticas dessa linha. É difícil, quando não impossível, reconhecer se a obra nasce de um incômodo estético a ser suportado por mídias diferentes; ou se estamos diante de uma obra que se apropria de signos específicos de um outro tipo de mídia.

Para o caso de Valêncio Xavier, a pergunta pode ser assim formulada:

a) O autor é um intersemiotista? Vale-se da letra impressa na página, o significante que espera o significado, para então apropriar-se de formas expressivas de outras artes? Ou

b) Intermediático? Os conteúdos expressivos articulados geram, no espaço bidimensional da página, uma construção que engloba as categorias de expressão de outras mídias.

Adentrar a problemática exige um pequeno detalhamento de como se apreende aqui os termos “semiótica” e “mídia”. Por Semiótica entende-se uma ciência geral dos modos de comunicação ou semioses, segundo explica-nos F. Gonçalves Lavrador:

Entre as semioses (ou os modos-de-comunicação), distinguimos os *simples códigos*, as *linguagens* e as *artes*, com todas as combinações possíveis.

Quando falamos de semiose referimo-nos a um sistema de modulação ou codificação dum determinado suporte material de modo que se estabeleça uma corrente de informações entre seres humanos, os *emissores*, *destinadores* ou *fontes*, que originam as mensagens, e os *receptores*, *destinatários* ou *leitores*, que as recebem e as decifram ou lêem (sic). Entre eles, isto é, no estabelecimento da respectiva *ligação* ou *comunicação* entre fonte e receptor, existe um *suporte material* ou *canal portador* e um certo número de *fenômenos primários* e respectivos *processos* (aos quais se podem ou não associar certos fenômenos de natureza hermenêutica) bem como todo um *processo de codificação, de simbolização ou de modulação* desse material e desses fenômenos primários de modo a constituírem mensagens, textos, obras. (LAVRADOR, 1983, p.15)

Os estudos semióticos dedicam-se, grosso modo, à abordagem da codificação/descodificação do texto. Preocupam-se com o processo pelo qual se traduz uma mensagem em um código, isto é, num sistema de convenções explícitas e estabelecidas por uma dada comunidade de linguagem. Eles procuram estabelecer relações entre o que se deseja comunicar e o processo pelo qual se consegue essa comunicação. A verticalização dessa busca encontra a materialidade do signo, isto é, as propriedades primárias que tornam uma determinada forma material capaz de suportar significados que lhe são imputados ou cobrados.

É da natureza dos estudos intersemióticos analisar como as estruturas sígnicas procuram potencializar a carga de significados que são capazes de transmitir. Ao mesmo tempo, percebe-se que essas estruturas, quando atendem ao pressuposto original da obra de arte, procuram vencer os limites da arbitrariedade, resquício das condições contingenciais dos signos. Como o processo de criação e fruição estética não reconhece nem aceita as fronteiras impostas pela materialidade dos signos, a arte esmera-se na ousadia de avançar sobre as fronteiras da expressão.

Um dos problemas da relação intersemiótica é a questão da intraduzibilidade do signo estético. Consiste grande problema teórico afirmar-se que os sentidos de uma obra podem ser passados para outra. Considerada do ponto de vista existencial, a criação de uma obra de arte é resultado do embate entre as necessidades expressivas de um sujeito e o artefato estético que ele vai engendrando. Entre um e o outro estão as propriedades sociais do signo, cujas raízes semânticas e possibilidades hermenêuticas estão atreladas às contingências. Por esse prisma, entende-se a qualidade da obra de arte como algo diretamente proporcional à interação dessas três variantes: o sujeito em construção, a obra e as possibilidades expressivas do signo. Da forma como foi socialmente instaurado, o signo não é capaz de gerar uma subjetividade, pois seus sentidos jamais

podem ser individualizados. Para a obra de arte o signo então, tomado a partir de sua dimensão de originalidade coletiva não interessa, uma vez que se busca construir algo verdadeiramente singular que abrigue a noção de Ser. A dinâmica alcança êxito quando o artista consegue adular a forma natural do signo e fazê-lo dizer algo interessante e inesperado para o seu histórico. Não qualquer coisa absurda, mas algo revelador, a um só tempo, da face hierarquizada do signo enquanto produto social e da subjetividade de sua apropriação artística. Entende-se que o processo efetivou-se quando um determinado signo passa a ser propriedade daquela formação estrutural criada especialmente para abrigá-lo. Daí constatar-se que nem esse signo nem o seu sentido podem migrar para outra estrutura.

O questionamento é básico e a resposta parece sê-lo também. É evidente que uma construção sígnica não haverá de manter-se alheia ao suporte que lhe veicula. Apesar de ter considerado a questão com uma profundidade impressionante, a semiótica não tem se expandido no sentido de conquistar respostas antropológicas satisfatórias para essa questão. Ela tem se desenvolvido mais no sentido de especular a lógica interna dos signos no processo de criação do significado, estabelecendo-se como se disse, no âmbito da hermenêutica.

A vantagem do termo intermedialidade está no fato de conseguir ser mais abrangente que seu antecessor. Enquanto a intersemiotividade mantém-se no âmbito da linguagem e de suas relações aparentemente inesgotáveis, o novo termo apresenta elementos de classificação que melhoram o comércio complexo da criação artística nos tempos mais recentes. Ao contrário da palavra semiótica, circunscrita ao campo da linguagem, a palavra mídia abrange não só o universo da palavra (falada, escrita, cantada) como também os vários suportes não verbais que a circundam na contemporaneidade.

A discussão sobre transposição pura e simples de um suporte para outro em nada resulta. É preciso saber o acrescentado e o negligenciado nessa discussão. É preciso saber qual a contribuição heurística do conceito de intermedialidade para os estudos contemporâneos? (JOST, 2006) A imanência do texto, preocupação central da semiótica, acabava por causar desconforto em estudiosos ansiosos por compreender o trabalho feito por outras mídias. Já é claro que os avanços das mídias não verbais são significativos. Em alguns casos, como aquele do já citado abandono da racionalidade como mecanismo de coesão interna, as novas mídias tinham dado sinais de possibilidades e conquistas bem mais interessantes que a linearidade da letra. Eisenstein, por exemplo, chegou a afirmar, polemicamente, que só o cinema estaria em condição de captar a completude da experiência psíquica. (EISENSTEIN, 1983, p. 213)

5. Heurística do labirinto

A questão, ainda uma vez, está vinculada ao ponto a ser esclarecido pelo trabalho de análise. É intersemiótica a pesquisa voltada para o processo de construção. Chama-se de intermedialidade o perscrutamento analítico ansioso por explanar os efeitos que os suportes de toda espécie transmitem para a criação ou para a recepção das informações estéticas. Nesse sentido, pode-se afirmar que o último termo engloba a primeiro.

É preciso ressaltar que “O minotauro” é interessante do ponto de vista intermediário porque se vale de uma estrutura de construção próxima da do Cinema. Não pela representação da imagem cinematográfica propriamente dita, mas pela dinâmica que impõe à leitura. O leitor precisa ir e vir nas páginas da novela e articular

abstratamente as possibilidades de conclusão do raciocínio. A imagem dos números no “cabeçalho” das páginas identifica-se com plaquinhas de números dos quartos por onde passava o narrador. Em vez de organizar a leitura, elas servem de desconstrução do sentido linear. A narrativa adquire, pois um cunho fundamentalmente contemporâneo porque explora as possibilidades expressivas de uma arte muito diferente da letra. Sua forma inteiramente nova de criar termina por nos fazer ver como a Literatura é circunscrita a um modo que, embora profícuo em essência, pode se articular a outros e redimensionar o antigo conceito.

Diz-se que o objetivo de dinamizar a relação com o leitor é atingido porque se o significado de “O minotauro” é apreendido só depois que se cumpre o trabalho da leitura. Isso implica distanciar sua realidade ficcional da formação literária tradicional. Deve-se fazer uma ginástica mental completamente avessa ao modo costumeiro de se perceber a realidade.

Para entender o movimento esdrúxulo que ele faz, entenda-se primeiro o contrato comum de leitura das letras e do mundo. Em primeiro lugar, podemos aceitar a máxima de que conhecemos apenas para agir. Na natureza não se perde tempo nem se joga experiências fora. Esta subordinação do conhecimento às necessidades objetivas da existência se estende a todo aparato inventado para amenizar o exercício de viver. A inteligência possui uma vocação exteriorizante, de domínio do que está fora da mente. Nesse sentido, compreender tem sido – desde sempre – um mecanismo que multiplica conceitos e impressões das coisas reais para a mente. Desdobrando os pontos de vista e munindo-se de miríades de detalhes, a mente procura cercar todos os aspectos do objeto na esperança de que nada lhe escape.

Se estivesse atendendo a esse conceito, seria de se esperar que a literatura de Valêncio Xavier apresentasse uma quantidade suficiente de elementos para cercar as possibilidades de resolução do assassinato. Ao que tudo indica, não é esse o seu objetivo. A multiplicidade de narradores e as miríades de informação esparsa não tem o caráter de resolução porque o fechamento da experiência com o real é de todo impossível.

Assim sendo, o que significaria “continuar sentindo”?

O modelo de percepção aqui sugerido implica considerar meta mais ousada. Saber todas as possibilidades de resolução do problema não reproduz o sentimento simples e indivisível que o leitor teria se o seu Ser coincidissem – por um instante apenas – com a sua própria sensibilidade. Nesse caso, a experiência lhe seria oferecida integralmente, sem a distância entre significante e significado. E mesmo a infinidade de descrições apresentadas pelos significantes como manifestação da própria realidade jamais substituiriam essa condição primeira da sensação.

Essa descrição – necessariamente incompleta produziria o contrário da falta de conclusão que seu caos promete. As peripécias a respeito do assassinato não levariam a uma desorientação, no sentido de projetar a leitura para o não da experiência, como atividade gora do saber iluminista. *O significado seria a desorientação.* Somente a coincidência com ela permitirá a compreensão total, porque interna. Instalado no núcleo da personagem, o leitor perceberia como de sua alma decorrem seus pensamentos, suas palavras e suas ações. Seria testemunha de algo praticamente impossível no modelo iluminista de apropriação do significado: a fusão de interioridades. Algo que faria implodir a distinção entre o sujeito e objeto. Nesse modelo de construção ficcional, não se trata de contemplar. Trata-se de fazer coincidir o ritmo da literatura com o próprio movimento da vida. Enfim, fazer a arte gerar a experiência do absoluto.

A estrutura recusa a lógica da linguagem tradicional, pautada pela organização linear que o racionalismo moderno incutiu nas construções semânticas. O construto de

Valêncio Xavier não significa do mesmo modo que a linguagem, entendida do ponto de vista iluminista. Não se trata de explicar a desorientação, mas sim de torná-la sensível. Eis a tarefa dessa novela. Eis a tarefa que se impõe a mistura dos procedimentos da Literatura com os do Cinema em “O minotauro”. Nesse sentido, o trabalho de Valêncio faz mais do que promover a consciência de um significado, Não coloca o leitor diante de um sentido, mas opera uma espécie de sincretismo irreduzível. Os sentidos estão na palavra, mas não da forma como se espera, pela arbitrária concordância de um determinado grupo, mas inscritos nela, dependentes da forma como o autor dispôs os signos em sua obra. É válido pesquisar-se intermedialidade porque todas as artes tendem para a superação das dicotomias quando o assunto é a experiência sensível. Lúcia Santaella, ao apresentar um estudo profundo sobre o ícone em Pierce, assim discorre sobre o *phaneron*, termo que designa esse movimento:

[...] lampejo ou lapso-de-tempo (como que quase parada no aparente contínuo do tempo da racionalidade reflexionante) em que a qualidade do “phaneron” é apreendida na sua positividade, completude e simplicidade: a qualidade material proeminente do cheiro, da cor, gosto, tato, de uma forma, de uma interação unificada de perceptos ou de memórias, de modo que a quase-mente não é naquela instância senão um Sentimento no qual a qualidade do “phaneron” se materializa como sentimento dessa qualidade. (...) Instante que C. L. Strauss chama de des-prendimento e que O. Paz denomina desconhecimento. (SANTAELLA, 1980, p. 119)

Considerações finais

Em “O minotauro”, um dos contos do livro mais famoso de Valêncio Xavier, encontra-se um dos raros exemplos de criação intermediática da Literatura brasileira. Nele a imagem não está ao lado da letra, mas integra o processo de construção do significado a partir de uma relação quase simbiótica. Talvez, justamente, por não haver referências à realidade circundante, à qual a imagem fotográfica imediatamente reporta.

O construto de “O minotauro” não é de modo nenhum arbitrário. As palavras não são referentes com capacidade de conduzir a mente às referências. Não se pode falar de tradução de um sentido por um signo. Signo, referência e ideia estão amalgamadas em uma única função. Alcançam o que procuram sem as costumeiras mediações e promovem a conquista da perdida interação entre homem e mundo.

Ao leitor é impossível manter-se na condição de espectador. Mais do que dobrar páginas, ele é convidado a reconstruir os caminhos do labirinto. Correndo o risco, bastante pertinente à obra, de não conseguir sair da confusa narrativa. Ou seja, pode-se findar o conto sabendo-se que o narrador personagem ganhou a rua. Mas muitas outras coisas permanecem na obscuridade. Seria ele o assassino? O assassino é o outro caminhante da noite? O conhecedor do labirinto? Como na lenda grega, Teseu e Minotauro, cada um a seu modo, assassinam Ariadne. No Minotauro pós-moderno, os culpados legais, aqueles deveriam ser punidos pela lei por seus crimes, permanecem incógnitos.

Resistente a toda explicação rápida, o labirinto se impõe com seus números truncados, suas faixas pretas recheadas de repetições e omissões. A ironia da criação está em fazer nascer nessa prosa aparentemente fácil, recheada de comentários inconsequentes e medíocres, o difícil modelo de interação sujeito/mundo. A mimese das

conclusões possíveis, dos saberes provisórios, da consciência acuada pelas miríades de ignorâncias que lhe gravitam em torno. Enfim, pelo labirinto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Trad. por José Lino Grunnewald et. al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores)

CARPEAUX, O. M. *Tendências contemporâneas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

CLUVER, C. Inter textus / Inter arts / inter media. Revista Aletria. Jul. dez. 2006. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em 30/08/2010.

D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto*. Vol. 1: prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

JOST, F. Das virtudes heurísticas da intermedialidade. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (Ed.). *Cerrados* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB, Brasília, ano 15, n. 21, 2006.

LAVRADOR, F. G. *Estudos de semiótica fílmica. Introdução geral e Prolegômenos*. Afrontamento: Porto, Portugal, 1983.

MATOS, O. C. F. *A escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Moderna, 1993.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010 (Estudos, 93)

SANTAELLA, L. *Produção de Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Cortez, 1980.

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

EISENSTEIN, S. M. Da Literatura ao Cinema. Uma tragédia americana. In.: XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 203-215

Recebido em 22-05-2012 Aprovado em 21-09-2012
--