

Verdade, ficção e memórias da violência na narrativa de Valêncio Xavier

Fernanda Valim Côrtes Miguel¹

Aconteceu faz muito tempo, mas eu ainda lembro bem [...]. “Boa noite senhor padre, vou para o hotel.” “Não, não vai. Vai ficar aqui”, disse ele. E me matou, eu Valêncio! Estou morto
Valêncio Xavier

É tudo verdade: fronteiras, pactos e simulacros

Poderia se fazer dispensável iniciar este artigo destacando brevemente alguns acontecimentos factuais da vida e da obra do escritor, cineasta, roteirista e diretor paulistano Valêncio Xavier (1933-2008), não fossem as nada sutis coincidências que demarcam realidade e criação literária e nos instigam, insistentemente, a alguns questionamentos sobre como pensar o elemento autobiográfico na ficção contemporânea e a criação de uma espécie de *espaço autobiográfico*, no qual as instâncias autor-texto-leitor passam a ser (re)significadas e os contratos de leitura e de recepção dos mais variados gêneros discursivos literários ganham relevância teórica. Sabemos, através de notícias de jornais e entrevistas publicadas, que Xavier, embora nascido na cidade de São Paulo, passou a viver, a partir de seus 21 anos de idade, em Curitiba, local que lhe proporcionou diversas experiências profissionais em redes de televisão, direção de episódios e de filmes premiados, atividades de montador, roteirista e assistente de direção. No campo específico da literatura, o autor tornou-se um representante da escrita experimental a partir da crítica de suas produções: escreveu narrativas em jornais e revistas do país, publicou dramas e foi colunista do jornal *Gazeta do Povo*, no final da década de 1990 e início de 2000, além de desenvolver trabalhos de tradução e ter obras que inspiraram prêmios e peças teatrais.

Embora pareça evidente – para qualquer leitor mais familiarizado com a obra de Xavier – o modo como vida e obra se confundem e parecem se constituir mutuamente, a questão aqui parte de um afastamento

¹ Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professora da Faculdade Interdisciplinar de Humanidades da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, Minas Gerais, Brasil. E-mail: fernanda.v.c.mig@gmail.com.

da oposição binária realidade/ficção em direção ao pensamento de uma coexistência da tríade real/fictício/imaginário, que não estaria presente apenas nos textos ficcionais, como bem apontou Wolfgang Iser em seu texto *Ato de fingir* (1996). Para o autor, o denominado “ato de fingir” seria justamente a repetição do real na narrativa, uma espécie de transgressão de limites e um verdadeiro desnudamento possível: a ficção seria uma experiência possibilitada ao leitor através da seleção de elementos do real e seu transporte ao texto escrito (campos de referência); também exigiria uma intencionalidade, um direcionamento da referência (designação e remissão), e um acontecimento e seleção de elementos contextuais.

O interessante no pensamento de Iser é a percepção de que o elemento fictício é uma medição/agenciamento das coisas, um ato que realiza o imaginário e desrealiza o real e, portanto, não é mais o próprio real, mas uma ruptura. O imaginário, por conseguinte, seria uma espécie de força difusa e informe, determinada pelo ato de fingir. O texto ficcional, portanto, se realiza a partir de um pacto com o leitor, nesse desnudamento e nesse “como se...” (Iser, 1996, p. 24), que impõe uma condição impossível ou irreal, fazendo com que os sentidos mobilizados durante a leitura se tornem algo suplementar à própria materialidade do texto e se constituam numa produção posterior.

Diana Klinger (2007) já apontou uma tese mais geral de que um dos traços marcantes da ficção/narrativa contemporânea, principalmente latino-americana, é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos ficcionais. Assim como os exemplos citados e discutidos pela autora em seu artigo, a narrativa de Valêncio Xavier parece igualmente transgredir, de algum modo, o “pacto ficcional”, incorporando elementos da ordem do (auto)referencial. Penso que as narrativas aqui analisadas acabam por problematizar igualmente a questão da referência, nos afastando dos rígidos binarismos entre o que é *fato* e o que é *ficção*.

Klinger também aponta para o fato de que a marca da presença problemática da primeira pessoa autobiográfica – ou o que ela denomina de “o retorno do autor” – não é algo privativo da literatura latino-americana, mas uma vertente que aparece na narrativa contemporânea universal. Apenas a título de ilustração, pensando o contexto da América Latina, poderíamos citar Fernando Vallejo, João Gilberto Noll e o exemplo memorável da “autobiografia falsa” de Silviano Santiago em *O falso mentiroso* (2004). É evidente que a “questão autobiográfica” envolve também a questão da classificação dos gêneros discursivos, e alimenta certa polêmica, uma vez que se move entre os polos falsamente dicotômicos que propõem que “toda obra literária é autobiográfica e que autobiografia

'pura' não existe" (Klinger, 2007, p. 39). Como poderíamos abandonar esse aparente paradoxo e o que fazer com a questão dos gêneros também parecem questões pertinentes para a autora, para nós e para a discussão aqui promovida.

Para Philippe Lejeune (2008), em sua definição de autobiografia, o que diferencia a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transição no texto, mas o pacto implícito ou explícito estabelecido entre autor e leitor, por meio de indicações presentes na publicação do texto e que determina, de alguma forma, seu modo de leitura. Para o autor, todas as formas de enunciação que implicam uma escritura do eu se diferenciam do discurso autobiográfico não pelo grau de "sinceridade", mas pelo "pacto" de leitura estabelecido pelo autor e pelo leitor. Lejeune propõe o nome próprio como lugar de articulação entre pessoa e discurso. Algumas questões caberiam ao pensamento do autor, nesse sentido, pois onde situaríamos a importância da elaboração estilística do texto? A diferenciação entre autobiografia e ficção independeria, portanto, do estilo textual, dependendo exclusivamente de que o pacto estabelecido seja ficcional ou referencial. Essas questões estariam inclusas no que o autor classificou como "pacto indireto"? Trata-se de pequenos apontamentos apenas, mas que poderiam ser explorados futuramente.

Para Luiz Costa Lima (1989), o estatuto da autobiografia é ambíguo e nenhum pacto definitivo pode ser, de fato, estabelecido. O autor está preocupado com a relação entre os conceitos modernos de sujeito e de literatura, e considera que a autobiografia e as memórias são momentos de passagem que estão na origem destes conceitos. Para ele, a escrita autobiográfica está ligada, no Ocidente, ao individualismo burguês moderno. Não haveria autobiografia na Antiguidade porque ela supõe o reconhecimento de um eu individual, que a época antiga ignorava e, portanto, tampouco existia literatura no sentido moderno, como discurso ficcional.

É interessante, mais uma vez chamando Klinger ao diálogo, o modo como a autora propõe discutir o conceito de literatura como "pura ficção", pois os textos selecionados por ela – assim como no texto de Xavier – se situariam precisamente nos limites da ficção. Dessa forma, ela se afasta das posições de Lejeune e de Costa Lima e se aproxima da de Leonor Arfuch. No seu entender, a categoria de autoficção implicaria não necessariamente uma corrosão da verossimilhança interna do romance, e sim um questionamento das noções de verdade e de sujeito (2007, p. 47). Como nos lembra a autora, Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico* (2005), parte do reconhecimento do caráter fragmentário e caótico da identidade: não haveria identidade possível entre autor e personagem, nem sequer na

autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística. No entanto, autobiografia e ficção se distinguiriam pelos horizontes de expectativas que geram no leitor. O que interessa novamente aqui é a busca por um efeito de real.

Narrativa-fragmento como ferramenta da memória

Em estudos anteriores (Miguel, 2011) – partindo da leitura do conto “Rememorações da menina de rua morta nua”, que dá título à coletânea em que foi publicado –, foi proposta uma discussão sobre o informe e o sombrio na escrita de Valêncio Xavier. A partir da noção de rastro de Jacques Derrida, exploramos a construção da narrativa-fragmento de Xavier e seus rastros iconográficos, que recuperam memórias da dor, da feiura e da morte, e apontam para os limites entre realidade e ficção, erotismo e violência, sensacionalismo e barbárie.

O projeto literário de Xavier – marcado por intervenções gráficas de naturezas diversas – se constitui na tensão estabelecida entre o fazer literário e discursos formadores de práticas sociais, como o discurso jornalístico, em que o espaço ficcional aparece como espaço de instabilidade e de experiências vazias de sentido, de redenção, de racionalidade, de explicação. Trazendo para o campo literário o texto e a imagem jornalísticos em suas narrativas, a escrita de Xavier rompe o limite seguro e aceitável da literatura tradicional, dissolvendo-o em um estreitamento tênue e obscuro com o caráter real do cotidiano da sociedade brasileira. Por meio dos rastros – e dos rastros dos rastros – que se entrecruzam na escrita de Xavier, pode-se afirmar que o limiar entre o ficcional e o real atravessa as fronteiras literárias para a configuração dos elementos constituintes da *performance art*. Para Hans-Thies Lehmann (2007) os conceitos performáticos têm como um dos eixos norteadores a busca da ação real, em contraposição às ações simuladas. O conto de Xavier anteriormente estudado, no qual se narra o assassinato de uma menina em um parque de diversões de Diadema (Grande São Paulo), possui em seu enredo um processo gradativo de transformação, em que o caráter do real é dado a todo instante, diluindo a barreira entre ilusão e realidade.

AQUI AGORA
A ÚLTIMA VIAGEM DA PEQUENA

8 DE ABRIL DE 1993 - QUINTA-FEIRA SANTA
GIL GOMES NUM TERRENO BALDIO EM FRENTE AO
JARDIM CAMPANÁRIO DIADEMA GRANDE SÃO PAULO

GIL GOMES: *É um problema paulista, é um problema brasileiro. Em qualquer esquina, em qualquer esquina, qualquer semáforo, meninos de rua, meninas de rua.*

**PREZADO AMIGO:
ESTOU PEDINDO UMA AJUDA
PARA COMPRAR DE ROZ E
FEIJÃO PARA MEUS IRMÃOS
MENORES. ACEITO VALE-
TRANSPORTE E VALE-
REFEIÇÃO.**

OBRIGADO POR SUA AJUDA.

— DEUS LHE PAGUE —

Bilhete entregue a Valêncio Xavier, no semáforo da avenida
Sapetuba com Francisco Morato na quinta-feira 15/4/93 - SP

GIL GOMES: *E a gente se pergunta: como é que um garotinho, uma menininha, como é que uma criança se transforma em menino de rua? Como é que uma menininha se transforma em menina de rua?...*

Fonte: Xavier (2006, p. 41).

Aos poucos, as imagens vão ganhando corpo e sentido perante os olhos do leitor/espectador: recortes de notícias de jornais recuperam informações diferentes, nem sempre precisas, sobre o caso policial-detetivesco, em uma narrativa que se aproxima cada vez mais das narrativas de ficção e de mistério típicas do século XIX, também fortemente marcadas pelo jogo ficção/realidade. Locuções sensacionalistas do apresentador Gil Gomes tentam cobrir o caso do crime bárbaro. Fragmentos de chamadas de estúdio para outras notícias televisionadas na época, o bilhete de um pedinte, entregue ao próprio Valêncio Xavier no semáforo de uma avenida de São Paulo, informações sobre o rendimento da caderneta de poupança, sobre o preço de banca dos jornais e do pãozinho de 50 gramas, auxiliam na composição do cenário de uma época, denunciando os contextos político, econômico e social de uma sociedade e instituindo o “pano de fundo” que poderia justificar – apesar de não o fazer – parte da sinistra trama. Esse tratamento da morte da menina em imagens superpostas chama atenção para os deslocamentos possibilitados pela escrita valenciana,

na qual “o lixo – o sensacionalismo, a crueldade – é nosso” (Rocha, 2009). O que Valêncio Xavier faz é “reciclá-lo com um refinamento vindo em grande medida desta duplicação limiar – o fato e seu relato, a brutalidade e sua representação” (Rocha, 2009).

Nesse jogo de representação, os personagens, de maneira geral, não possuem nomes ou qualquer traço que os individualize ou os identifique. Assim, embora se fale exaustivamente da menina morta nas reportagens e roteiros de programas de TV, como o *Aqui Agora*, que entrecortam o texto, jamais descobrimos quem ela é. A escrita de Xavier não nos possibilita identificar em seus personagens quaisquer subjetividades distintas, evidenciando “uma crítica à banalização da vida na sociedade contemporânea, que reduz a complexidade psicológica do ser humano em personagens-tipo” (Neves, 2006, p. 43). E, como a menina jamais adquire uma individualidade, a pergunta que o conto parece fazer é: será que realmente queremos saber *dela* ou apenas consumir a notícia de seu estupro e sua morte, para logo esquecermos?



Empregado a teria convidado
para manter relação sexual

Fonte: Xavier (2006, p. 42).

A menina jamais é identificada. Embora possamos ver seu rosto, jamais vemos seus olhos, que estão sempre cobertos por uma tarja preta. Explorada sexualmente e depois pela imprensa para vender uma notícia e, finalmente, por nós, que consumimos sua história, ela jamais nos fita de volta. Em seu breve estudo da fotografia, Roland Barthes trata o objeto fotografado como um *Spectrum*, palavra que “mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ela acrescenta essa coisa um

pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (Barthes, 1984, p. 20). Para Barthes, ao ser fotografado, o sujeito não é mais sujeito nem objeto, mas um sujeito que se sente tornar-se objeto, em uma microexperiência da morte, um verdadeiro espectro. O sujeito torna-se toda imagem, a morte em pessoa, e os outros o desapropriam de si mesmo com ferocidade. Ao incluir em seu texto a foto da menina, Xavier parece brincar com esse traço da fotografia, e seu espectro, passa a nos assombrar.

Ainda segundo Barthes, toda fotografia é contingente e só pode significar, só pode visar a uma generalidade, assumindo uma máscara, tornando a face fotografada o produto de uma sociedade e de sua história. Ao inserir uma foto jornalística, portanto meramente ilustrativa, em um texto literário, Xavier encena esse potencial de significação da fotografia, chamando a atenção para ela e dando-lhe o mesmo peso da palavra.

O uso de fotografias e de outras linguagens no conto da menina morta, e nos demais contos do livro, rompe o limite seguro e aceitável da literatura tradicional, dissolvendo-o em um estreitamento tênue e obscuro com o caráter real do cotidiano da sociedade brasileira. Assim, o duplo sentido entre o ficcional e o real dado por Xavier atravessa as fronteiras literárias para a configuração dos elementos constituintes da *performance*.

Esse entrecruzamento entre ilusão e realidade na obra do autor é feito principalmente pela característica da linguagem jornalística que Xavier manipula, visando estetizar a narrativa de tragédias cotidianas, da pobreza social, banalizadas pelos jornais televisivos, virtuais e impressos. Dessa forma, o objeto de comunicação midiático é visto pelos bastidores, formulando um sentido metalinguístico entre a obra e o acontecimento real: “Vivemos um momento em que o espalhamento da teatralidade e da atitude performática estendidas à mídia, ao cotidiano, está em permeação constante com o mundo espetacularizado, desfronteirizado” (Debord, 1997, p. 27).

Manipulando as notícias sensacionalistas sobre um ato de violência urbana, Xavier cria estados performáticos de ruptura e continuidade textual, ressignificando o conteúdo da notícia jornalística em “uma obra de fronteira entre o factual e o ficcional” (Rocha, 2009).

Tendo um olhar apurado sobre tal ótica sensacionalista, Xavier revela que o real pode ser dado como ficção e vice-versa, em um intenso jogo de luz e sombras, em que algo se revela e algo se esconde a todo o instante. Dessa maneira, o leitor não consegue perceber com clareza os pontos referentes à ficção e ao real, bem como o caminho a seguir. E a linguagem híbrida, construída a partir da colagem textual, “motiva questionamentos a respeito da autoria, da relação entre realidade e ficção e da subjetividade

como interferência natural, na escrita de qualquer tipo de texto” (Kobs, 2010, p. 108).

A colagem textual na obra de Xavier, mesclando informações de noticiários televisivos, verbetes de dicionários, elementos iconográficos e a linguagem da oralidade, caminha em contraposição a um texto linear, pois possibilita diferentes versões sobre o enredo e uma leitura aberta e processual. Com isso, o conto não leva o leitor a um local seguro e claro sobre os acontecimentos. Ao contrário, o autor propõe um jogo de quebra-cabeça a ser montado e digerido, aumentando as potencialidades do reduzido discurso dado aos jornais, que, por sua vez, buscam o apelo à tragédia cotidiana para alavancar o ibope.

Assim, o conto se mostra aberto à contribuição do leitor, que é convidado a dialogar com ele, refletindo, sintetizando e sendo contaminado pelo teor da obra. Com isso, o leitor deixa de ser mero espectador receptivo da obra para tornar-se colaborador dela, elaborando significados maiores que o fio condutor que o livro estabeleceu. Dessa maneira, Xavier reapresenta o fato e sua representação pela mídia, tornando-o um suporte para a exposição de suas escolhas estéticas e de seu projeto literário particular.

A narrativa da morte da menina denuncia o processo de consumo e de esquecimento que marca a vida nas grandes cidades, o consumo de vidas, da miséria alheia, da morte e da tragédia alheia, que logo cederá lugar a outra tragédia, e depois a outra, a outra, a outra. Ao lado da primeira foto da menina, Xavier coloca a mesma manchete de jornal anunciando o crime bárbaro repetidas vezes, fazendo com que sua história perca qualquer senso de individualidade. Novamente o texto parece nos confrontar com mais perguntas, às quais não tenta responder.



Fonte: Xavier (2006, p. 43).

As imagens do local do crime exploradas no conto dão a este ainda uma camada de ironia, cuja crueza espelha a brutalidade do mundo retratado. A menina entra no jogo, “O mundo do terror”, pela “Entrada dos corajosos”, mas jamais sai viva pela “Saída dos sobreviventes”. No jogo de luz e sombra acionado pela ironia valenciana, a ideia do parque – que remete a diversão, brincadeira – é subvertida quando o terror se torna real. Por outro lado, a imagem *ausente* da narrativa, a do corpo morto, que também institui a ausência da menina do mundo dos vivos, torna-se mais assombrosa na imaginação daqueles que rememoraram sua curta história do que qualquer tentativa explícita de representação através de índices iconográficos.



Fonte: Xavier (2006, p. 51).



Fonte: Xavier (2006, p. 45).

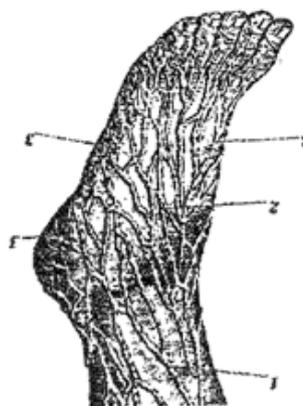
Os fluxos imaginários construídos por Xavier, a partir da imagem das memórias de um acontecimento, partem do destaque de elementos performativos que nos são sugeridos a partir da leitura do conto, e acabam

por conduzir à constituição de determinados núcleos de significado que, com base em Derrida (2001), poderiam ser lidos como “rastros de rastros” que nos indicariam pistas para o mapeamento e constituição de certas memórias “do horror” evocadas: a matéria sobre a morte nos conduz à fala de Gil Gomes, que nos conduz à fala de outro jornalista, seguido de um intervalo comercial, ao signo de uma numeração aparentemente estranha (= - 17), à foto do parque de diversões, ao horário da suposta morte (onze e meia da noite), à imagem de um relógio que marca justamente a sombria meia-noite, a indicação do nome do suposto assassino (Nena), que por conseguinte nos leva ao rastro da definição da palavra “Nênia” (canto fúnebre, canto triste, canto mágico, canção infantil). Em seguida, somos guiados ao rastro da imagem da anatomia de um pé, jogo metonímico engenhoso, dado que teria sido esta a primeira parte revelada daquele corpo infantil. Portanto, os rastros aparentemente caóticos e dispersos acabam por nos conduzir a teias de significados coerentes e a certas filiações históricas e ficcionais.

O termo “rastro” aqui mobilizado possibilita um duplo sentido, já que, além de ser tomado a partir da noção derridiana, ele também pode ser compreendido indicando um sentido de vestígio, de marcas visíveis ou efeitos de sentidos que partiriam do texto literário. Desse modo, restaria a questão sobre quais deles deveriam ser mostrados, evidenciados, e quais teriam sido apagados, ocultados (“Apaguem as pegadas”). O fato é que, assim como a imagem de um vagalume ou de um abajur, ora aceso ora apagado, aqui tanto a luz quanto o apagamento parecem sugerir um resgate de memórias e reminiscências, propondo uma reflexão sobre o que se diz e o que se deseja dizer ou o que se vê e o que se deseja ver (ou ocultar).



Nenia. s. Do lat. *nenia* (ou *nenia*) «nenia, canto fúnebre; canto triste; canto mágico; refrão; canção infantil, futilidade»; de origem obscura, parecendo, no entanto, mais provável tratar-se de voc. expressivo (vj. *Ennen-Millet*, s.v.) Séc. XVIII: Fôz a campã rebenta, e sazem fôz / Dois vampiros batando ao som da *nenia*. Bocage, soneto n.º 177 em *Glórias poéticas*, t. 1, p. 102.



Fonte: Xavier (2006, p. 52-53).

A escrita performática de Xavier e seus “rastros de rastros” também nos levariam a determinadas práticas socioculturais que são elementos significativos mediadores entre *ficção* e *realidade*, e é justamente por isso é que elas poderiam ser aqui tomadas como espécies de faróis que, vez ou outra, lançariam luz e iluminariam certas direções, indicando quando estaríamos nos aproximando ou nos afastando das rotas traçadas.

Derrida afirma não existir “em toda parte, a não ser diferenças e rastros de rastros” (Derrida, 2001, p. 32). Nesse sentido, Ester Heuser comenta de maneira esclarecedora a noção criada pelo filósofo:

O termo rastro (trace) é usado por Derrida para pensar a estrutura de significação em função do jogo das diferenças que supõe síntese e remessas que impedem que um elemento esteja presente em si mesmo e remeta apenas a si mesmo. Tanto na ordem do discurso falado, quanto do discurso escrito qualquer elemento que funcione como signo remete a um outro elemento, o qual, ele mesmo, não está simplesmente presente. Ou seja, cada termo traz em si o rastro de todos os outros termos que não ele próprio (Heuser, 2008, p. 59).

Fernando Machado Silva propõe que “os rastros são ainda pedaços de vida depois da morte, não nos indicam apenas a presença defunta de um corpo, podem mesmo ser um suplemento de uma outra vida, um outro corpo, uma outra obra de arte” (Silva, 2009, p. 114).

Parece-nos que esse uso narrativo deslocado, como esboçado anteriormente, criado na montagem do conto, bem como seu apelo documental e imaginativo, criaria a própria noção do *desvio* e do *informe*, afinal, “de que modo ler as *Remembranças* quando o sentido que produzem não é dissociável do estranhamento causado pelo fato que recuperam?” (Rocha, 2009). Residiria justamente aí, nesses *jogos de cena, jogos de linguagem e processos metonímicos*, uma força expressiva e intensa que retomaria o embate sobre o *estatuto da verdade*, revelando-nos certo *teor testemunhal* da ficção de Valêncio Xavier, pois a narrativa recupera vozes de sujeitos que nunca tiveram a chance de se pronunciar e testemunha memórias da violência e de sua espetacularização. Não se trata do próprio sujeito narrador de sua história de trauma, mas da própria narrativa que reflete, como num jogo espectral, a questão da história e da ficcionalidade e da construção estética da ficção.



Fonte: Xavier (2006, p. 67).

Esta foto anterior, que é também parte da composição do conto *Sete (7)* *O Nome das coisas*, é mais um exemplo engenhoso desse processo metonímico bastante explorado pelo autor durante suas narrativas: a calcinha da moça morta no gramado, jogada, recupera a tragédia de mais um ato de violência terminado em estupro seguido de morte, atua em cena, simbolicamente, representando o corpo personificado e ausente aos nossos olhos (do leitor/espectador). E é curioso o lugar onde Xavier parece buscar a inspiração para o título da história “7 / é um número / de / azar / traz / mistérios” (p. 61): no nariz da pichação de um rosto caricatural grafitado em um dos muros do parque onde teria ocorrido o assassinato. A imagem nos é apresentada das duas maneiras, primeiro na disposição real, em seguida no seu inverso, desnudando o sentido ocultado do algarismo “7”, que é a inversão do signo representativo do tal nariz.



Fonte: Xavier (2006, p. 75-73).

Os temas da sexualidade, da violência e da morte, explorados por Xavier na história da menina morta, são também explorados nos demais textos que compõem a coletânea. No conto que abre o livro, “Memórias de um homem invisível”, tudo se passa em um cinema “bem vagabundinho”, que justamente exibia o filme que dá nome ao conto: “O filme estava sendo exibido na sessão da tarde. Não, não! O filme estava sendo exibido na segunda sessão da noite, a das dez” (Xavier, 2006, p. 11). É interessante o recurso estilístico utilizado pelo autor nesse exemplo que introduz o conto, logo após a figura e a sinopse do filme: há uma aproximação da fala do narrador a um relato oral cotidiano e aparentemente verídico, típico de quem relembra um acontecimento vivenciado, ativa a memória dos fatos,

precisa e corrige a lembrança, como que demarcando sua autenticidade no tempo e no espaço cronológico.



Fonte: Xavier (2006, p. 11).

O personagem, chamado apenas de Veado, começa a masturbar o homem sentado ao seu lado, e de repente sua cabeça simplesmente cai em seu colo. Enquanto o Veado grita, sendo logo preso pela polícia, o corpo do homem sem cabeça sai andando despreocupadamente do cinema. Do Veado, sabemos depois apenas que sua história acaba em uma cela com outros presos, e que “acaba mal”.

Em *O barqueiro da morte*, Xavier complementa o título da breve narrativa da seguinte maneira: “Uma história verídica acontecida em Curitiba capital do Paraná” (Xavier, 2006, p. 17). Em seguida, diz ele tratar-se da história deste velho:



Fonte: Xavier (2006, p. 19).

A imagem, que se aproxima mais àquela de um retrato falado, também institui a brincadeira da ficcionalidade, primeiramente porque a imagem não coincide com a descrição do personagem, pois o homem desenhado não aparenta ser idoso; em segundo lugar, porque, ainda que a figura ilustrada tivesse a intenção de representar a imagem do velho anônimo, e de destino incerto, descrita pelo narrador do conto, seria difícil sustentar a existência de um ser humano com quatro olhos e duas bocas (!). Além disso, é interessante o jogo vertiginoso que a duplicação da imagem nos provoca.

A narrativa, supostamente verídica, relata a história de um casal de idosos que tenta sair de sua casa em um bairro pobre de Curitiba, fugindo de uma enchente. Só os conhecemos por *Velho* e *Velha*. Antes mesmo de a água encher a casa, a mulher começa a tossir sangue. Pobres, moradores de um lugar em que o esgoto da cidade é despejado (o conto também apresenta os desenhos de variados tipos de vermes), a última imagem do conto nos dá uma dimensão de sua insignificância, toda sua existência é resumida na única coisa que resta: uma figurinha das Balas Zequinha. As Balas Zequinha eram tradicionais em Curitiba e em cada embalagem estava esse personagem, o Zequinha, em uma atividade diferente. O Velho havia conseguido a mais difícil, Zequinha viúvo, o que dá ao final do conto também um senso de humor bastante negro.



Fonte: Xavier (2006, p. 25).

Em cenários como o cinema vagabundinho, o parque de diversões em Diadema e o bairro pobre de Curitiba, sexo, violência e morte são as únicas experiências possíveis, nas quais a racionalidade e a redenção não têm lugar ou função. E, dessa forma, podemos dizer que frases como a que fecha o conto “7 O nome das coisas” – “e o nada” – ressoa por todo o livro. A morte, em especial, surge como algo atroz, macabro e violento e, ao mesmo tempo, prosaico, o que aumenta nosso desconforto durante a leitura dos textos. O lado sombrio da experiência humana, o corpo, a sexualidade, a morte e a violência, a sombra do horror, repercutem nos contos de Valêncio Xavier, por meio de uma estratégia de escrita informe, escrita da sombra.

Xavier parece ocupar a posição de um historiador ao recuperar, em seus contos, fatos trágicos vivenciados todos os dias nas grandes cidades do país, igualmente ignorados por grande parte da população já insensível às consequências de um sistema perverso, obrigando a nos refamiliarizar com esses acontecimentos que foram esquecidos por acidente, desatenção ou recalque. Trata-se de acontecimentos muito presentes na nossa cultura e que são também “traumáticos”. Além disso, a recuperação de seus sentidos nem sempre é tranquila, mas sobredeterminada na significação dos papéis que desempenham no cenário social contemporâneo. Xavier, ao nos dar mais informações sobre essa brutal realidade, acaba também “mostrando como o seu desenvolvimento se conformou a um ou outro dos tipos de estória a que convencionalmente recorremos para dar sentido às nossas próprias histórias de vida” (White, 1994, p. 104).

A obra de Valêncio Xavier institui-se, portanto, como mais um exemplo significativo em que a problemática estética do “retorno do autor” se apresenta. Os contos da obra de ficção abordada participam da condição de estarem nas fronteiras culturais e nas fronteiras da ficção, simultaneamente, o que corrobora com a hipótese de Diana Klinger (2007) em se pensar nas múltiplas relações entre a literatura e as premissas da chamada antropologia pós-moderna, como proposta de (re)considerar o lugar do autor e o lugar da linguagem nas representações do outro, culturalmente afastado. Essas duas problemáticas que atravessam a literatura brasileira e latino-americana – nomeadas por ela como “o retorno do autor” e a “virada etnográfica” – situariam a narrativa contemporânea numa posição ambivalente entre a ficção e a não ficção.

Referências

- BARTHES, Roland (1984). *A câmera clara: notas sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- DEBORD, Guy (1997). *A sociedade do espetáculo*. 2. ed. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DERRIDA, Jacques (2001). *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica.
- HEUSER, Ester Maria Dreher (2008). No rastro da filosofia da diferença. In: *Derrida & a educação*. Belo Horizonte: Autêntica.
- ISER, Wolfgang (1996). Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. 1. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves. v. 2.
- KLINGER, Diana Irene (2007). A escrita de si: o retorno do autor. In: *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 letras.
- KOBS, Verônica Daniel (2010). A literatura, o jornal e as verdades dos fatos. *Miscelânea*, Assis, v. 8, p. 108-124, jul./dez.
- LEHMANN, Hans-Thies (2007). *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify.
- LEJEUNE, Philippe (2008). O pacto autobiográfico. In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- LIMA, Luiz Costa (1989). A narrativa na escrita da história e da ficção. In: *A aguar-rás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MIGUEL, Fernanda V. C. et al. (2011). Limiares da ficcionalidade na escrita de Valêncio Xavier. XIII CONGRESSO DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UFES: Que autor sou eu? Deslocamentos, experiências, fronteiras, Vitória. **Anais...** Vitória: UFES (no prelo).
- NEVES, Lígia Amorim (2006). Um estudo sobre a escrita literária de Valêncio Xavier. *Acta Scientiarum: Human and Social Sciences*, Maringá, v. 8, n. 1, p. 37- 46.
- ROCHA, Reuben (2009). Ficção-Verdade: fronteira semiótica na montagem narrativa de Valêncio Xavier. *Rumores*, São Paulo, v. 1. Disponível em: <http://www3.usp.br/rumores/visu_art2.asp?cod_atual=152>. Acesso em 24 fev. 2013.
- SANTIAGO, Silviano (2004). *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco.
- SILVA, Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da (2009). *Da literatura, do corpo e do corpo na literatura: Derrida, Deleuze e monstros no Renascimento*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Poéticas Comparadas) – Universidade da Beira Interior.
- WHITE, Hayden (1994). O texto histórico como artefato literário. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp.
- XAVIER, Valêncio (2006). *Rrememorações da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras.

Recebido em maio de 2012.

Aprovado em outubro de 2012.

resumo/abstract

Verdade, ficção e memórias da violência na narrativa de Valêncio Xavier

Fernanda Valim Córtes Miguel

Este artigo propõe (re)pensar o conjunto da obra *Rremembranças da menina de rua morta nua e outros livros* (2006), a partir de alguns dos sete contos que compõem esta publicação. Tomando a narrativa como ponto de partida, serão apontados rastros de memórias de uma violência social sistêmica, vendável, marcados pela pobreza, exploração e miséria humana. A proposta parte também da tentativa de recuperar e problematizar alguns aspectos da complexa discussão teórica que se estabelece entre a literatura, a história e a escrita do vivido. A reflexão passa pela finalidade da construção de conhecimentos que fundamentem o trabalho com a dimensão histórica de textos literários, procurando apontar para uma possível dissolução das fronteiras rígidas e binárias que por vezes se estabelecem entre esses campos do saber.

Palavras-chave: Valêncio Xavier, memória, violência.

Truth, fiction and memories of violence in the Valêncio Xavier narratives

Fernanda Valim Córtes Miguel

This article aims to reflect on the whole work *Rremembranças da menina de rua morta nua e outros livros* (2006) from some of the seven stories that make up this publication. Taking the narrative as a starting point, we will point traces of memories of systemic and salable social violence, marked by poverty, exploitation and human misery. We also part from the attempt to recover and discuss some aspects of the complex theoretical discussion that takes place between literature, history and writing. This reflection parts from the purpose of construction of knowledge in support of the work with the historical dimension of literary texts, trying to point to a possible dissolution of the binary and rigid boundaries which sometimes are established between these fields.

Keywords: Valêncio Xavier, memory, violence.