

TIPOS DE PERTURBAÇÃO: (DES) MONTAGEM EM VALÊNCIO XAVIER E SERGEI EISENSTEIN¹

VARIETIES OF DISTURBANCE: (DIS)ASSEMBLING IN VALÊNCIO XAVIER AND SERGEI EISENSTEIN

Clarissa Loyola Comin²

RESUMO: Em *Métodos de montagem*, Eisenstein discorre sobre um tipo específico de montagem, a intelectual, capaz de sintetizar ciência, arte e militância a partir da justaposição conflituosa de sons e imagens. Em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, Valêncio Xavier usa diversas linguagens – cinematográfica, jornalística e publicitária – para montar um texto que joga com as expectativas do leitor ao levá-lo do referencial –, o ambíguo tom autobiográfico – ao puro caos – a descoincidência entre imagens e escritos. A partir das reflexões acerca da montagem, analisaremos trechos da obra valenciana sob a luz da ideia de montagem a-intelectual.

Palavras-Chave: Montagem intelectual; Montagem a-intelectual; Sergei Eisenstein; Valêncio Xavier.

ABSTRACT: In *Methods of Montage*, Eisenstein refers to a specific kind of montage, the intellectual, which should be capable of synthesizing science, art and political action through the juxtaposition of sounds and images. In *My mother dying and the lied boy*, Valêncio Xavier employs a diversity of languages - cinema, newspapers, advertisement - to make up a text that plays around with the expectations of the reader, guiding him from the referential world - the ambiguity of autobiography – to pure chaos – the dissent between image and writing. Departing from some notions of montage, we analyse passages from Valencios work using the lenses of what we call a-intellectual montage.

Keywords: Intellectual montage; A-intellectual montage; Sergei Eisenstein; Valêncio Xavier.

Introdução: perturbações e suas linguagens

As reflexões deste trabalho partem da ideia de que a montagem, um dos princípios ordenadores do cinema, tem como correspondente linguístico a semântica, responsável pela atribuição de sentido aos blocos de enunciação, falados ou escritos. Tal princípio, essencial para a construção do

1 Artigo recebido em 30 de maio de 2017. Aceito em 15 de julho de 2017.

2Doutoranda em Estudos Literários pela UFPR, membro do grupo SPECIES – Núcleo de Antropologia Especulativa (UFPR), E-mail: cominclarissa@gmail.com



texto literário, assume maior relevo em certa literatura, que demonstra um diálogo íntimo com outras linguagens, notoriamente na obra de Valêncio Xavier. A partir da ideia de *montagem intelectual*, cunhada pelo cineasta Eisenstein, propomo-nos a remodelá-la e pensar em *Minha mãe morrendo e o menino mentido* como se articulam imagens e escritos segundo uma montagem *a-intelectual*.

A profusão de novas linguagens (PIGNATARI, 2013) está diretamente atrelada às novas técnicas de reprodução advindas da Revolução Industrial e, deste modo, o romantismo, manifestação ideológica do mundo burguês e de seu individualismo em formação, é fruto imediato destas atualizações:

[o]s sofrimentos do jovem Werther (1774) nascem praticamente com a primeira máquina a vapor [...] a nostalgia lamartiniana da paisagem *natural* (1820) é uma reação contra a locomotiva a vapor de Stephenson (1814) e uma defesa preventiva contra a mudança da paisagem urbana: chaminés superando as árvores e as torres das igrejas (PIGNATARI, 2013, p. 93, grifo do autor).

A lógica aristotélica vê-se em crise diante do abismo constante de linguagens que desembocam em outras e com a literatura não seria diferente. Para ficar com um dos exemplos mais chocantes, tomemos a fotografia – predecessora do cinema – que abala radicalmente a noção de figuração estabelecida em pintura, derivando desse choque movimentos como o Impressionismo e o Pontilhismo.

O impacto das novas mídias sobre a literatura brasileira, na virada no século XIX para o século XX, foi extensamente analisado em *Cinematógrafo de letras*. A princípio, o que se percebe nesse período (SÜSSEKIND, 1987), é um uso meramente referencial das imagens: tanto nos jornais como nos filmes, elas ratificam aquilo que é escrito ou falado. Deste modo, a atenção do leitor ou espectador deposita-se cada vez mais sobre o que é visto, o que explica, por exemplo, o sucesso instantâneo da publicação de revistas com ilustrações em cores. Todavia, mesmo neste momento incipiente, já observava-se uma influência mais contundente destas inovações nos modos de escrita –, como em algumas crônicas de Pedro Kilkerry, “Quotidianas” e “Kodaks”, em que o cinema e a fotografia aparecem não apenas no âmbito do conteúdo mas também da forma: são



textos concisos, emulando o código telegráfico e organizados em três momentos (chamados de *flashes*) dinâmicos.

Tipografia e jornalismo funcionam como influências motoras desde a segunda fase da prosa machadiana, onde os procedimentos são absorvidos no que concerne à própria feitura da obra, aspecto analisado detalhadamente por Pignatari em *Semiótica e literatura* (2013). Assim, é importante frisar a filiação entre escritores e outras linguagens desde o despontar do século e seu percurso no decorrer deste, confluindo não por acaso na obra de Valêncio Xavier:

Raul Pompéia era escritor e cartunista-desenhista; Bandeira e Mário de Andrade conheciam o código musical; [...] sem telégrafo, cinema e cubo-Dada, o melhor da obra de Oswald não vem à tona do desvendamento; sem arquitetura e pintura, a poesia de João Cabral não abre mão de suas sutilezas. E não é preciso falar de movimentos como o da Poesia Concreta, cujas propostas já eram deliberadamente intersígnicas (PIGNATARI, 2013, p. 115).

Ou seja, nesse momento de imbricamento entre linguagens, a literatura passa por um período de revigoramento de possibilidades, sobretudo se considerarmos os demais procedimentos difundidos pelas vanguardas artísticas do início do século XX, como a colagem e o *ready-made*. Ambos operam com a concepção de montagem, a atribuição de sentido a partir de partes destacadas de um contexto inicial de uso e realocadas em outro, onde constrói-se um objeto artístico completamente novo e autônomo. As vanguardas, sobretudo na América Latina, dos anos 1920, buscavam “a possibilidade de pensar uma nova linguagem ou a tentativa de renovar as linguagens existentes” (SCHWARTZ, 2008, p. 63). Cesar Vallejo, importante poeta do modernismo peruano, apontou para a necessidade de conversação das novas formas de percepção do mundo em linguagem, fazendo dura crítica àqueles que tomavam o dado no nível da mera referência conteudística em seus escritos:

Os materiais artísticos que a vida moderna oferece precisam ser assimilados pelo espírito e convertidos em sensibilidade. O telégrafo sem fio, por exemplo, além de nos obrigar a dizer “telégrafo sem fio”, destina-se a despertar estados nervosos, agudezas sentimentais profundas, amplificando vidências e compreensões, adensando o amor; a inquietação portanto cresce e se exaspera, o sopro de vida se estimula. Esta é a verdadeira cultura gerada pelo progresso; este é seu único sentido estético e não o de nos encher a boca com



palavras novas em folha. (VALLEJO *apud* SCHWARZ, 2008, p. 62)

Nesse cadinho de ebulições, pensando, sobretudo as potencialidades da montagem, o polivalente artista alemão Kurt Schwitters encarou a questão durante a vida inteira ao nomear sua produção de arte *merz*. Distanciando-se do uso corrente que o Dadaísmo (ORCHARD, 2007) atribuiu à colagem e aos *ready-mades*, Schwitters advogava em favor de uma arte que revalorizasse os detritos de uma civilização devastada – como aqueles que pululavam na Europa do início do século XX, após duas grandes guerras. Dono de uma concepção estética sempre em movimento, o artista destacou-se das vertentes nas quais tentaram categorizá-lo – o Dadaísmo e o Surrealismo – apostando em uma arte multifacetada, que carregava consigo todas as potências artísticas – música, artes plásticas, literatura, arquitetura. Seus trabalhos mais notórios são, sem dúvida, suas colagens, cujas matérias-primas eram excrescências anti-artísticas: minérios, restos de objetos velhos, panos rasgados, recortes de jornais e revistas:

[s]ob o pano de fundo da destruição, sua arte passa a se utilizar de cacos de objetos — o lixo da sociedade industrial — para reestruturá-los esteticamente. Ele explica: “[o] material utilizado é irrelevante; o essencial é a forma. Por isso utilizo qualquer material, contanto que a obra exija” (SCHWITTERS, 1996, p.14 *apud* MACCHI, 2004).

Essa atenção relegada ao resíduo (MACCHI, 2004) não era apenas estocástica e irracional (como muitas realizações dadaístas), mas trazia consigo uma mensagem: estabelecer relações entre esses restos descontínuos no mundo, a partir da remoção de fronteiras que, até então, recusavam tais materiais como componentes de uma obra de arte, eis o objetivo estético da arte *merz*.

As experiências estéticas de Schwitters certamente serviram como propulsores para certa vertente literária que lança mão do diálogo entre linguagens, como é o caso de Valêncio Xavier, mas antes mesmo dele, Oswald de Andrade, em seu *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, dava os primeiros passos em direção à radicalização ostensiva dessa contaminação entre linguagens, marca registrada de Valêncio. Em ambos os escritores, Oswald e Valêncio, o elemento da montagem é essencial para o efeito de estranhamento provocado ainda hoje em seus leitores. É pensando nessa possível aproximação, entre a



montagem cinematográfica e a montagem literária, que passamos às concepções teóricas de Eisenstein acerca da montagem e como estas podem ser úteis para pensar a obra aqui em questão.

Tipos de montagem: intelectual x a-intelectual

Grosso modo, a montagem audiovisual – ou, como vem sendo chamada recentemente, a edição – é entendida como a seleção e combinação de planos (imagens e sons) que definem a estrutura da narrativa do material assistido. Contudo, interessa-nos a dimensão reflexiva-criativa conferida pelo cineasta e teórico de cinema russo, Sergei Eisenstein, que viu na montagem o dispositivo de invenção do filme e conferiu-lhe, em suas obras teóricas e fílmicas, um papel central e significativo.

Eisenstein inicia sua carreira artística no início dos anos 1920, trabalhando como cenógrafo para o Teatro *Proletkult* (contração de “cultura proletária”). O objetivo do grupo era produzir peças proletárias cujo público-alvo fossem os próprios proletários e, para isso, era necessário afastar-se drasticamente da dicção burguesa – a narrativa clássica. Era preciso encontrar uma forma revolucionária, mas nem todos os dirigentes do Proletkult estavam de acordo com os apontamentos propostos por Eisenstein pois julgavam seus procedimentos demasiadamente herméticos e de difícil assimilação pelo público-alvo. Essa obsessão pela figura proletária – presente em seus quatro primeiros filmes: *A greve* (1925), *O encorajado Potemkin* (1925), *Outubro* (1928) e *A linha geral* (1929) – entra em choque com as influências que o materialismo dialético exerceu sob Eisenstein (OLIVEIRA, 2012).

O cineasta encarava o cinema, assim como a forma romance, sob o signo da contaminação e posterior síntese qualitativa de outros discursos:

o cinema é o herdeiro de todas as culturas artísticas, assim como o povo, que o elevou pela primeira vez na história – do ponto de vista valorativo e criativo – ao cume da arte, é herdeiro de todas as culturas dos séculos precedentes (EISENSTEIN, 2014, p.21).

Nesse sentido, ele vê na montagem a articulação dessas linguagens heterogêneas e uma dimensão de reflexão político-ideológica – vale ressaltar o engajamento e envolvimento direto do cineasta na Revolução Russa de 1917, bem como seus filmes mais conhecidos



abordando os conflitos de classes na URSS –, possibilidade assinalada também por Walter Benjamin: “[a] resposta do comunismo [frente à excessiva estetização da política pelo fascismo] é politizar a arte. (1969, p. 95, grifo nosso)” em seu reconhecido “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”.

Disposto a criar uma gramática cinematográfica particular, Eisenstein tem por objetivo aquilo que chamou de *montagem intelectual*. Afeito à forma ensaística, não encontramos esquematizações detalhadas de como seria tal montagem, mesmo porque, segundo ele, esse cinema intelectual ainda estaria por vir:

será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual. Construindo uma forma completamente nova de cinematografia – a realização da revolução na história geral da cultura; construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe (EISENSTEIN, 2002, p. 87).

As explicações conferidas ao longo de demais ensaios dá a entender que o objetivo dessa montagem é levar o espectador a perceber que o sentido do filme não repousa literalmente nas imagens e nos sons contemplados, mas deve ser auferido a partir de um procedimento de síntese, semelhante à escrita ideogramática (por exemplo, o ideograma correspondente ao verbo *ouvir* é formado pela imagem de uma orelha próxima a uma porta). Aliás, vale ressaltar que grande parte de suas reflexões partem também de uma cuidadosa leitura de poesia ideogramática – o entrelace do som, sentido e representação gráfica, no qual a justaposição de ideias distintas cria uma terceira completamente nova e única, indissociável em suas partes. Assim, aí residia uma nítida semelhança com a montagem em cinema:

a combinação de planos descritivos, isolados em significados, neutros em conteúdo – em contextos e séries intelectuais. Este é um meio e um método inevitável em qualquer exposição cinematográfica. E, numa forma condensada e purificada, o ponto de partida do *cinema intelectual* (EISENSTEIN, 2012, p. 36, grifo do autor).

O desejo totalizante entrevisto remonta às caras influências hegeliano-marxistas. Para Eisenstein, assim como outros artistas da vanguarda russa, a arte do período tinha vistas a revolução do proletariado bem como a liberdade irrestrita às artes, consideradas como espaço de



resistência diante de forças políticas opressoras. Todavia, apesar do ensejo confesso do cineasta, o cinema como arte conciliadora de todas as esferas intelectuais, é salutar questionar a propriedade das palavras do autor. As premissas de Eisenstein articulam-se em um plano teórico, mas na prática os filmes, assim como os romances, são enunciações coletivas e estão sujeitas à diversas interpretações – posto que são narrativas de si mesmos – uma vez que são concluídas. Ou seja, a despeito dos esforços teóricos e práticos em nome de sua montagem intelectual, os filmes eisensteinianos – muitas vezes referenciados para exemplificar esta montagem³ – vão além disso, pois há muito neles que escapa à mera racionalização.

Um sistema lógico-discursivo funciona a partir da organização das sentenças pela *hipotaxe* (subordinação), valendo-se da ordem clássica, na maioria das línguas ocidentais – sujeito + verbo + complemento – onde o verbo exerce força central na constituição do sentido (PIGNATARI, 2014). Por outro lado, há também uma possibilidade de montagem do discurso que se dá por *parataxe* (justaposição, coordenação) das sentenças ou vocábulos, como vê-se exemplarmente na poesia ideogramática. Nos ideogramas, não existe o verbo *ser*; deste modo, o intuito é antes *mostrar* as ideias e não dizê-las ou explicá-las, tal procedimento de *montagem* e posterior atribuição do sentido é geralmente usado pela poesia, por exemplo.

Ora, dito tudo isso, percebe-se que a montagem intelectual de Eisenstein ainda funciona sob a égide da metáfora, uma coisa em lugar da outra, dependente do verbo ser. Retomando a cena dos bois em *A greve* e formulando-a em termos lingüísticos, é *como se* (a metáfora) os bois abatidos *fossem* (pretérito subjuntivo do verbo *ser*) os operários explorados. Esse é a leitura almejada pelo cineasta. Todavia, como dito anteriormente, há possibilidades que escapam a esse desejo totalizante. Nossa hipótese é a de que tal montagem traz consigo o embrião de seu próprio desdobramento, o que chamamos de montagem *a-intelectual*. E qual seria a diferença? Quais seus usos?

3 Em “Métodos de montagem”, o cineasta cita a sequência do abate de bois em seu filme, *A greve*, que serve como *metáfora* de denúncia política para as condições degradantes de trabalho as quais eram submetidos os operários. Ou seja, a ideia a ser apreendida não reside necessariamente naquilo que é visto, mas naquilo que sugere e no contexto em que se justapõem (aqui se implicam as imagens, o ritmo, a música diegética, os enquadramentos). A orquestragem dos modos de montagem anteriores – *montagem métrica*, *montagem rítmica*, *montagem tonal* e *montagem atonal* – levaria a este patamar último e sintético, de ideias e imagens, a *montagem intelectual*.



A partícula inserida não exprime negação ou recusa, como seria o caso de *anti*, mas sim um certo paradoxo. Tomemos como exemplo uma palavra de construção semelhante, o adjetivo *amorfo*: “que não tem forma determinada”. Neste caso, a forma existe: contudo, não se encaixa em nenhum modelo pré-concebido. O mesmo se dá com a montagem *a-intelectual*: ela não descarta o mecanismo intelectual – a atribuição de sentido a partir da justaposição e combinação de elementos aparentemente díspares –, pelo contrário, necessita deste. A diferença é que ela não visa a síntese, deixando assim o imaginário de cada espectador livre para construir sua própria experiência cinematográfica.

Valêncio Xavier e a montagem

A carreira de Valêncio Xavier abrangeu um escopo amplo e variado: foi diretor de cinema, roteirista, cineclubista, jornalista e escritor. Nesse percurso fica nítido um diálogo permanente entre texto e imagens, considerando estas últimas como elementos retóricos de maior destaque em sua dicção. Vai desde o uso de iconografias autênticas – como em *Rememorações da menina de rua morta nua*, uma fotonovela sensacionalista feita a partir de fotografias tétricas de uma tragédia urbana midiaticizada – passando pelos *ready-mades de época*, muitas vezes adulterados, em *O mez da gripe* – até a *questionável*⁴ auto-biografia experimental, *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, composta nos moldes de uma arte *merz*, onde o insignificante (excertos de quadrinhos, frames de filmes e publicidades) adquire sentido. Dito isso, vemos que o princípio organizador destes aparentes caos grafo-visuais é uma operação de deslocamento, numa estratégia que aproxima imagens díspares, reivindicando um leitor ativo que, ao ler os *vestígios*, seja levado a produzir os significados do texto através da montagem.

Nesse espaço de experimentação estética, a literatura de Valêncio manifesta novas formas de percepção, a partir de um uso inusitado de iconografias e texto, pois: [a]s artes criam modelos para a sensibilidade e para o pensamento analógico [*paratático*]. Uma poesia [*literatura*] nova,

4Questionável não no que tange à qualidade, mas sim ao gênero que se pode atribuir à obra (autobiografia). Apesar das inúmeras pistas fornecidas pelo narrador – referências explícitas ao nome do menino Valêncio, à cidade de São Paulo, à morte precoce da mãe –, cabe considerar ainda o nível de manipulação destas e a veracidade das outras informações ali presentes.



inovadora, original, cria modelos novos para a sensibilidade: ajuda a criar uma sensibilidade nova (PIGNATARI, 2014, p. 53, grifo nosso). Assim, acreditamos que as justaposições propostas em *Minha mãe morrendo e o menino mentido* não estão na ordem da pura metáfora lingüística – uma fotografia seguida de sua descrição, por exemplo –, mas sim uma metáfora visual que mostra ao invés de dizer, daí a ideia de uma montagem *a-intelectual*.

Alguns procedimentos em *Minha mãe morrendo*

O livro está organizado em três partes: i) *Minha mãe morrendo* – a mais curtas delas –, onde fotografias familiares marcam o suposto tom confessional em que o narrador relata a morte da mãe e a descoberta de sua sexualidade; ii) *Menino mentido – Topologia da cidade por ele habitada*, em que gravuras, publicidades, histórias em quadrinhos e narrativa literária remontam a São Paulo dos anos 1940 por onde o menino transitou durante o final da infância e o início da adolescência; iii) *Menino mentido*, onde o tom iconográfico é dado pelas representações de Virgulino Lampião (frames de filmes, cordéis e recortes de jornais). Aí, o narrador intercala notícias sobre Lampião e seu bando com suas primeiras experiências sexuais.

Em *Minha mãe morrendo*, a primeira parte, vemos que a infância do narrador é submetida a um processo semelhante àquele do filme durante sua montagem: a *seleção* e a *combinação* das informações dispostas. A relação com a mãe – e sua morte – é a temática central, mas nem mesmo o narrador é capaz de apresentá-la em apenas uma versão. Se acompanharmos a sucessão iconográfica deste primeiro bloco, vemos as múltiplas visões que o menino tinha da mãe: uma reprodução semelhante à Vênus de Botticelli, fotografias verídicas da mãe quando jovem e duas imagens em páginas justapostas do corpo humano dissecado, como vemos em manuais de escola. Ou seja, a montagem idealizada por Valêncio traz consigo o aspecto *intelectual* aventado por Eisenstein, posto que os possíveis sentidos não residem literalmente nas imagens e escritos, mas sim no amálgama dos dois; mas não nos conduz a nenhuma síntese, pois o que as imagens fazem é propor um contraponto, muitas vezes mordaz, ao assunto narrado.

O título já chama acena para a possibilidade de uma chave de leitura irônica: o menino é *mentido*, ou seja, ficcionalizado pelo seu narrador



– que supostamente é o autor. Além disso, somos induzidos ao erro de leitura: onde se lê *mentido* pode-se ler, na desatenção, *mentindo*. Certamente não por acaso as duas possibilidades remetem à mesma questão: a veracidade do texto autobiográfico. Outro ponto importante, ainda a respeito do título, é o gerúndio da ação que parece não cessar de acontecer: minha mãe *morrendo*. A escolha do tempo verbal opera como replicação da experiência literária, onde os eventos não cessam de acontecer, pois são reencenados a cada nova leitura e persistem em nossa memória. A narrativa, assim como a memória, não se insere em nenhum tempo específico, pois isenta de cronologia: não é possível cronometrar as lembranças de um dia, de uma hora, de minutos ou de um segundo terrível.

As imagens são aquilo que se eterniza, assim como a narrativa, e escapam à fatídica morte. Nesse preâmbulo vemos reunidas as fotografias que recém-saídas de um álbum de família: em três delas temos a mãe e uma tia vestidas de ciganas para uma festa à fantasia; na seguinte, o casamento dos pais e na última o menino, a avó e o irmão mais velho fantasiados para o Carnaval. “Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – e, muitas vezes, tudo o que dela resta (SONTAG, 2016, p. 19)”. Apesar dos momentos supostamente felizes retratados nas fotografias, o texto que as acompanha, dispostos em versos livres e brancos, não segue a mesma atmosfera e nem a mesma espacialidade. Eis o trecho ao lado da fotografia em que o menino está fantasiado para o Carnaval, em que a memória da festa é rapidamente obliterada pela visão de um corpo decepado em uma sala de cirurgia:

o da esquerda sou eu
Aladim Sinbad Saladino
Maktub
não sei por que
me fizeram olhar
pelo vidro redondo
da sala de operações
eu era pequeno
tive de me erguer
para ver o que vi
que não queria ver
costelas cortadas
de sangue cobertas
dobradas para fora
do campo cirúrgico
quadrado de carne
no branco pano
corpo envolvente



(XAVIER, 2001, p. 25).

Analisar a abertura da obra em suas minúcias se faz produtora, pois podemos notar aí uma espécie de prólogo. A obra inicia com a inscrição árabe *maktub* (significa destino e inscrição) e com o par de imagens de um olho que abre e fecha, reiterado sucessivamente no decorrer do livro. Se folhearmos rapidamente, temos o simulacro do movimento de piscar, que não deixa de evocar a trucagem cinematográfica do movimento, na realidade fotogramas estáticos postos em movimento. Se a abertura da obra remete à inscrição (escrita), o final é desconcertante: lemos uma página de manuscritos caligrafados, a princípio legíveis, mas que, na sequência, convertem-se em garranchos inteligíveis – ironizando o começo e apontando para a impossibilidade do final, rompendo com o fim como suposto destino da escrita.

A escrita é o gesto organizador do pensamento: “ao escrever, os pensamentos devem ser alinhados, uma vez que, se não escritos e em si mesmos abandonados, movem-se em círculos caóticos de imagens (FLUSSER, 2010, p. 19). Escreve-se não apenas para orientar a si mesmo, mas também para dirigir-se a um outro, comunicar. Todavia, a escrita permanece ligada à imagem, sua representação gráfica, seus tipos (a tipografia) e sua capacidade de nos dar a ver.

Contudo, em *Minha mãe morrendo*, há uma relação tensionada com a visão. Se a primeira aparição dos personagens menino e mãe é feita de modo afetuoso e centrado no olhar:

minha mãe puxou
o menino eu
corpo com corpo
nariz com nariz
olhos nos olhos
e me diz
o que você está vendo?
dois olhos se juntando
(XAVIER, 2001, p. 9)

Na sequência, o narrador ressalta uma mãe que não via o filho, mas lia muitos livros:

eu
menino
morava com minha mãe
que não me amava
não me dava atenção



calor amor
carinho
beijos
só lia livros e livros
que me mandava buscar
na biblioteca
(XAVIER, 2001, p. 24)

Alguns procedimentos em *O menino mentido*

Se há quem não vê, há quem espreita. O menino, voyeurista, observava a mãe enquanto ela lia, ou pela fresta do banheiro a mãe despindo-se, as atrizes voluptuosas no escuro do cinema, a prima que se insinua escondida na penumbra do armário. A segunda parte, *O menino mentido*, a descoberta da sexualidade é a tônica e passa sempre pelo viés da visão fragmentada e posteriormente *montada*, assim como a topologia da São Paulo dos anos 1940 por ele descrita: são plantas baixas, anúncios de lojas, cinemas e hotéis famosos, frames de filmes, adicionados às demais excrescências desimportantes que encantam o menino, colecionador de uma vida. Pensando tais elementos destacados, isolados entre si, a ideia que temos é de imobilidade. Mas a leitura, atividade dinâmica, nos faz *correr* as páginas, falso movimento, o cinematógrafo de letras pensado por Sússekind.

Em “O colecionador”, Benjamin aproxima coleção de recordação. A disposição dos elementos numa coleção os esvazia de seu significado original, resignificando-os em relação aos demais e inserindo-os em outra dinâmica:

para o colecionador o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. [...] Basta que nos lembremos quão importante é para cada colecionador não só seu objeto, mas também todo o passado deste, tanto aquele que faz parte de sua gênese e qualificação objetiva, quanto os detalhes de sua história aparentemente exterior: proprietários anteriores, preço de aquisição, valor etc. Tudo isso, os dados *objetivos*, assim como os outros, forma para o autêntico colecionador em relação a cada uma de suas possessões uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o *destino* de seu objeto (BENJAMIN, 2007, p. 241, grifos do autor).

Todavia, o destino das coleções encetadas pelo menino não chega ao seu *fim*, não há nada de teleológico ou mágico por trás do amontoado de referências iconográficas: trata-se, antes de tudo, de uma experiência com a(s) linguagem (ns) que passa (m) pelo corpo através do qual revivemos as



nossas próprias re-descobertas infantis e juvenis ao ler o relato idiossincrático d'*O menino mentido*. Barthes aventou essa possibilidade, da linguagem como uma pele, um corpo, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, e acrescentaríamos que esse corpo textual prescinde do cérebro como eixo racionalizador, pois opera com a ideia da literatura como transformação contínua, o movimento das imagens.

As imagens que ilustram a abertura e o desfecho da segunda parte são verídicas – ambas tiradas pelo fotógrafo e amigo de Valêncio, Thomas Farkas – e retratam o edifício Martinelli –, remissão fálica infalível, organizador das experiências, uma vez que a seção aborda sobretudo a afirmação da sexualidade do menino-adolescente –, como eixo norteador:

Perdido em seu andar,
o Menino se guiava por ele
visto elevado ao longe,
na cidade horizontal,
para encontrar o caminho de casa
bem no centro:
o Edifício Timbiras, na Praça da República
(XAVIER, 2001, p. 45)

Se a primeira imagem é luminosa e agitada, *in media res*, a última é seu oposto: soturna, vazia e seguida de um questionamento que põe o caráter autobiográfico do texto à prova:

Será que
tudo isso aconteceu mesmo
?
Sei lá!
Mas também,
se não aconteceu
pode até acontecer
!
(XAVIER, 2001, p. 87)

Assim, percebemos a impossibilidade do desfecho, do fim, que retorna nos três finais possíveis (em *Minha mãe morrendo*, há uma última fotografia onde lemos em uma placa: *Senhor liberta-me das imagens*; já em *Menino mentido*, são os garranchos inteligíveis que nos impossibilitam de conhecer o desenlace do idílio entre o narrador e sua prima).

À guisa de conclusão: morte, memória e narrativa

A relação entre morte, memória e ficção é profícua e tem n'*As mil e uma noites* sua conformação mais notória, a partir da personagem que



escapa à fatalidade da morte contando histórias infinitas, cujas origens e versões são múltiplas e indefinidas, isentas de autoria. Se encararmos a ficção não como que é da ordem do *falso*, mas sim como uma das possibilidades de real, as mil e uma histórias multiplicam-se e permitem a permanência simbólica de quem narra e do que é narrado, uma vez que o destino do corpo é a consumação inevitável. Sherazade encena os dois níveis dessa resistência: no plano da ficção onde se insere e em um plano mais metafórico, da estória como modo de transcender a história.

Elucidando o vínculo entre morte, memória e narrativa, no ensaio *O narrador*, Walter Benjamin afirmou que:

é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade (BENJAMIN, 1994, pp. 207-208).

O conhecimento que se aúfere da existência de alguém ou de um acontecimento torna-se apreensível após seu fim, sua conclusão, e tal reflexão pode ser replicada à própria ficção. A obra é dada como pronta quando publicada e a partir daí surgem os discursos e leituras a seu respeito. Contudo, a operação não é tão simples como pode parecer. O que se conta sobre, e aí entra a instância da memória, da reminiscência – para usar um termo caro a Walter Benjamin – é passível de construção e manipulação. A narrativa, como observou Benjamin, torna-se possível com o fechamento da existência de uma vida ou fato, pois não haverá mais alterações. Em outro momento, o filósofo reforça a confluência: “[a] memória é a mais épica de todas as faculdades [...] Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica” (BENJAMIN, 1994, pp. 210-211).

Se a morte é o que propicia o ponto de partida para a formulação da memória, cabe-nos pensar o que estabelece e organiza o que é rememorado. Nesse sentido, as autoficções biográficas são um gênero prenhe de desdobramentos. Qual o índice organizador destas memórias e,



em que medida, operam as manipulações evidentes do autor-narrador? O que norteia uma existência é o eixo cronológico e histórico. Podemos situar momentos de nossa vida a partir de pontos marcantes do calendário das revoluções ou mesmo junto a hiatos de larga apatia. Esse seria o eixo estrutural de montagem de uma vida; mas há outra instância, ainda, que escapa ao calendário e aos prontuários, é a instância da memória, do que se pode contar de algo, e aí se entremeiam vida e ficção. Não é apenas o que está ali escrito, como se pode escrever esse texto – vida e obra – a partir da montagem escolhida, do eixo da seleção.

Em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, o narrador não se propõe a reconstruir pontos importantes de sua vida, mas sim uma vida lembrada por quem a viveu (BENJAMIN, 1994). A unidade do texto, se é que se deve buscá-la, está apenas no próprio movimento de recordação e não nas ações ali descritas ou na figura do autor. Para Deleuze, a literatura é “uma possibilidade de vida” que se cria a partir da subversão da língua materna, do código dominante – pensemos nas convenções estilísticas da prosa, que ainda hoje pautam a produção e o gosto literário – é devir-outro (estrangeiro) na própria língua, escapar ao entendimento pela via do inapreensível:

[e]screver não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes ao lado do informe, ou do inacabamento [...] Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. [...] Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimesis), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação (DELEUZE, 2013, p. 11)

REFERENCIAS

BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In: **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. “O Narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “Proust e os signos”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “O Colecionador” In: **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.



Clarissa Loyola Comin

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DE OLIVEIRA, A. R. **Sergei Eisenstein e o cinema da revolução**. RUA – Revista Universitária do Audiovisual, ano 5, nº 54, 2012. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/serguei-eisenstein-e-o-cinema-da-revolucao>. Acesso em: 11 de junho de 2017.

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

FLUSSER, V. **A escrita**. São Paulo: Annablume, 2010.

MACCHI, F. **Kurt Schwitters: o dadaísta que era merz**. Sibila Revista de Poesia e Cultura, ano 4, nº 7, 2004. Disponível em: www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_kurtschwitters.htm. Acesso em: 11 junho de 2017.

ORCHARD, K. **Kurt Schwitters (1887/1948) – o artista MERZ**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007. 216 p. Catálogo de exposição, 16 out. 2007 – 2 dez. 2007, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

PIGNATARI, D. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

_____. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

SCHWARZ, J. **Vanguardas latino-americanas – polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: EDUSP, 2008.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2016.

SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de letras**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

XAVIER, V. **Minha mãe morrendo e o menino mentido**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2011.

