

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

INSTITUTO DE LETRAS

**TRÂNSITOS INTERMIDIÁTICOS EM “MINHA MÃE
MORRENDO”, DE VALÊNCIO XAVIER**

FILIPE CERQUEIRA CASTRO

Salvador – BA

2018

FILIPPE CERQUEIRA CASTRO

**TRÂNSITOS INTERMIDIÁTICOS EM “MINHA MÃE
MORRENDO”, DE VALÊNCIO XAVIER**

**Monografia apresentada na disciplina LETA08 – Trabalho de
Conclusão de Curso do Instituto de Letras da Universidade Federal da
Bahia, como requisito para a finalização do curso de Letras Vernáculas -
Bacharelado.**

Orientador: Antonio Eduardo Soares Laranjeira

Salvador – BA

2018

RESUMO

Neste trabalho, propõe-se observar prioritariamente, do ponto de vista dos estudos sobre intermedialidade, as estruturações, as formas de interação e as zonas de porosidade entre os textos verbal e visual presentes na narrativa *Minha mãe morrendo*, de Valêncio Xavier, bem como alguns possíveis efeitos destas interações. Para além disso, pretende-se, também, panoramicamente, tratar de questões como a relação do livro com a autoficção, com o cinema e algumas de suas estratégias de escrita. Com base em teóricos como Claus Clüver, Irina Rajewsky e Silviano Santiago, as considerações feitas ao longo deste trabalho pretendem evidenciar o quanto as técnicas de produção utilizadas no texto literário aqui em questão, observadas isoladamente ou em contato, fazem do *Minha mãe morrendo* uma narrativa bastante produtiva no que se refere à construção de possibilidades interpretativas variadas, seja pelo ponto de vista do contato entre mídias, seja pela presença de aspectos mais convencionalmente específicos da literatura.

Palavras-chave: Valêncio Xavier. Porosidade. Intermedialidade.

ABSTRACT

This work aims to observe with priority, from the point of view about three studies intermediality, the structures, the ways of interaction and the zones of porosity between the verbal and visual texts that reside in the narrative *Minha mãe morrendo*, by Valêncio Xavier, such as some possible outcomes of these interactions. Furthermore, it's also intended, panoramically, to look after questions such as the relation of the book with autofiction, with cinema and some of its strategies of writing. Based upon theorists such as Claus Clüver, Irina Rajewsky and Silviano Santiago, the considerations build throughout this work intend to evidence how much the techniques of production used in the object of this work, observed isolated or in contact, make of *Minha mãe morrendo* a very productive narrative regarding to the construction of plenty of interpretative possibilities, from the point of view of the contact between medias, or because of the presence of aspects more conventionally specified in literature.

Key words: Valêncio Xavier. Porosity. Intermediality.

A Antonio Eduardo Laranjeira, por ter aceito o pedido de orientação deste trabalho e por sua enorme paciência e tesoura afiada pelo bom senso, a Antonio Marcos, por me auxiliar nos primeiros passos, que culminaram nestas linhas, a Gustavo Ribeiro, por me apresentar o *Minha mãe morrendo*, a João Vitor Madureira, pelos incontáveis direcionamentos objetivos e paternos, e a Alice Caymmi, por ser a melhor companheira em momentos solares e de adversidade que a mente humana poderia imaginar.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	7
2.	DISCUSSÃO TEÓRICA	11
2.1	INTERMIDIALIDADE	13
2.2	ESTUDOS INTERMÍDIA E ESTUDOS INTERARTES	17
3.	INTERMIDIALIDADE E PRODUÇÕES DE SENTIDO	23
4.	OUTROS CAMINHOS DE SIGNIFICAÇÃO	39
5.	CONCLUSÃO	48
	REFERÊNCIAS	52
	APÊNDICE	55

1 INTRODUÇÃO

Uma das marcas mais proeminentes nas produções do curitibano Valêncio Xavier é a presença de uma quantidade bastante relevante de imagens das mais variadas modalidades: artigos de jornal, fotos de seus arquivos pessoais, anúncios publicitários, dentre outras. Desde muito jovem Xavier já se sentia bastante atraído por recolher imagens de seus arquivos e de jornais da época. Já na idade adulta, resolve unir em suas produções duas de suas linguagens (mídias) de maior conexão, a literária e pictórica, configurando uma escrita que se assemelha bastante ao cinema – que também detém grande espaço nas produções e na vida do autor – pela ligação estabelecida entre a narrativa e a sequência imagética.

A maioria dos trabalhos acadêmicos realizados a partir da produção deste autor, e mais especificamente sobre a narrativa que aqui se pretende observar, o *Minha mãe morrendo* (2001), destaca aspectos relacionados às temáticas sensíveis tratadas por ele, como o incesto e a morte, ou às aproximações possíveis entre Valêncio Xavier e outros autores, como Georges Bataille e Roland Barthes. Há, inclusive, textos que se centram em observar as produções daquele autor a partir da utilização de técnicas e estruturas do que ficou conhecido como “Período Moderno”, ou “Modernista”, da literatura nacional. No entanto, pensando na perspectiva das técnicas literárias utilizadas nesta produção, surge uma dúvida: seria este conjunto de estratégias o único ou o mais presente na obra citada?

Deste questionamento principal surgem ainda outros: Qual o papel das imagens utilizadas na construção da narrativa em questão? Pensando neste contato entre linguagens – a linguagem literária e a visual – há algum posicionamento teórico que trate destas interações? Algumas destas perguntas já apontam caminhos possíveis para suas respectivas respostas.

Ao iniciar uma observação mais cuidadosa do *Minha mãe morrendo*, atentei pra o fato de que as imagens colocadas em contato, entre si e com os textos verbais, não eram só fotografias ou telas, mas também imagens de outras modalidades, o que demandaria uma vertente teórica que as contemplasse. Nesse momento, surge o contato com as teorias intermediáticas, que, antes de mais nada, deslocam a visão de arte visual e arte verbal para a de mídias visuais e escritas, o que me permitiu dar conta das imagens não prototipicamente enquadradas nas “artes pictóricas” e investigar com maior liberdade as nuances do texto verbal, bem como as relações entre estes.

Foi necessário, então, adentrar no universo das linguagens artísticas compreendidas como mídias, mas sempre sem deixar de ter em mente que inúmeras relações existem entre uma e outra forma de compreender as linguagens que se deseja observar. No entanto, para determinadas produções, pode ser mais interessante utilizar uma ou outra forma de raciocínio, dependendo do direcionamento da investigação. É o que ocorre neste trabalho: um foco bastante grande nas considerações dos estudos sobre intermedialidade, mas, ainda assim, momentos em que são realizadas reflexões fundamentadas em modos de enxergar as linguagens textuais e visuais de pontos de vista mais convencionalmente utilizados.

Inevitavelmente, tendo a relação imagem/texto verbal no centro das discussões, mais cedo ou mais tarde apareceriam os textos que relacionariam o texto literário em questão à estética concretista de produção, um dos momentos literários nacionais mais relacionados com a linguagem visual, principalmente em seu momento inicial, entre as décadas de 1950 e 1970, através das produções de Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos.

Esta vertente de produção literária visava prioritariamente à reestruturação do signo poético, da estrutura do poema, através da utilização não apenas da palavra para a construção literária, mas sim de um objeto artístico (poético) estruturado pela relação indissociável e transcriativa das linguagens sonora, literária e visual. Assim sendo, para este movimento, a palavra utilizada no fazer literário seria apenas mais um elemento constituinte da estrutura comunicativa primordial do texto artístico, não mais exclusivamente verbal, o que dá aos elementos sonoro e visual (que aqui nos interessará mais) enorme relevância no processo de construção do texto compreendido como literário. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006).

A produção literária de Valêncio Xavier, mesmo sendo bastante distinta da produzida pelos autores concretistas e neoconcretistas, utiliza determinados princípios de criação também presentes nesta estética, como o estabelecimento do contato entre linguagens distintas para a produção de um objeto artístico. No entanto, com o passar do tempo, foi possível perceber que o que aqui mais interessava era o que havia de diferente entre uma e outra forma de produzir, daí a necessidade de enxergar as linguagens utilizadas do ponto de vista das mídias, de observar os níveis de interação entre texto verbal e visual e as possibilidades e efeitos de sentido variados quando um ou outro movimento era realizado dentro da narrativa. Tudo isso aos olhos das estratégias de pensamento direcionadas pela intermedialidade, que, inicialmente, pode

ser compreendida como: “o movimento entre as diversas mídias, entendidas [...] como linguagens, [...] [sendo] sempre um constante ir-e-vir de artes mistas, na medida em que as relações permitem significativas trocas de linguagens e de saberes”. (JOST, 2006 apud LIMA, 2013, p. 182).

Para dar conta de investigar com maior cuidado os aspectos coerentes às relações estabelecidas entre textos visuais e verbais, e levando em conta as características do gênero textual ao qual aqui se propõe produzir, tais como objetividade e concisão, optou-se por observar apenas o *Minha mãe morrendo*, e não as duas narrativas presentes no livro, que, juntas, lhe servem de título: *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. A segunda narrativa é maior, bem como também é maior a quantidade de imagens, e, portanto, de relações presentes dentro dela, o que impossibilitaria fazer um trabalho ao mesmo tempo conciso e que desse conta do que está ali posto na produção literária, como deve ser o texto que, neste gênero, se pretenda produzir.

Além do olhar direcionado às leituras possíveis quando levadas em conta as interações entre as mídias visual e verbal, outras características da escrita de Valêncio Xavier chamam bastante atenção no *Minha mãe morrendo* e serão tratadas aqui, tais como o jogo que o autor estabelece entre diferentes gêneros de escrita, as questões autobiográficas trazidas pelo autor à narrativa, que direcionam o leitor em diversos momentos a pensar o que mais não poderia ser lido caso se levem outros pontos da narrativa por esse viés através do conhecimento de elementos da vida do autor, as estratégias de elaboração textual da narrativa, dentre outros aspectos.

Do ponto de vista da autoficção, por exemplo, dois dos elementos presentes na narrativa e na biografia do autor que têm um papel determinante na produção são a doença e a morte consequente da mãe da personagem, tal qual a mãe do autor, sendo possível, tanto por informações biográficas do autor quanto por estratégias narrativas no livro, perceber o quanto essa morte, do jeito e pelo motivo como ocorreu e nas circunstâncias dadas, teria marcado a vida do autor, e, conseqüentemente, da personagem. Outro elemento partilhado seria a relação afetiva conturbada entre o narrador, de mesmo nome do autor, Valêncio, e sua mãe, sendo essa relação ora cercada de amor e mimos, ora marcada por certo descuido por parte da mãe, pelo menos sendo isso que os dois (autor e narrador) afirmam.

Apesar de parecer muito instigante o jogo de descortinar a vida do autor ao ponto de saber o que de sua vida pessoal está em sua obra, aqui interessa mais observar, do ponto de vista da linguagem literária enquanto mídia, as estratégias que o método

autoficcional utiliza para comunicar e tornar esta linguagem mais potente, no que diz respeito às ampliações de possibilidades de leitura, à medida que se utiliza da vida e, obviamente, da memória, mais precisamente da narrativa da memória, para recriar duas realidades: a do autor e a da narrativa.

Outro aspecto que considerei relevante foi a relação da narrativa em questão com determinadas técnicas do cinema. Seguindo com esse ponto de vista sobre a produção, vale ressaltar que talvez o *Minha mãe morrendo* seja a narrativa de Valêncio Xavier mais claramente ligada à utilização de imagens gerando sentido através da sua sucessão, princípio primordial da linguagem do cinema. As imagens, dentre outras possibilidades, são usadas como uma espécie de “intensificadoras das sensações” envolvidas em cada cena, pela característica de mostrá-las “diretamente” ao leitor. Através das imagens, é possível “ver” a cena e, além disso, chegar muito perto das sensações possíveis, e, por vezes aparentemente direcionadas, que o narrador poderia ter tido.

À medida que se avança na narrativa, a sensação de que ela é dependente das imagens e da relação entre elas e os textos verbais fica cada vez mais perceptível, principalmente quando acontecem as digressões e as edições de imagens, como cortes, o que tende a trazer a atenção do leitor ainda mais para estes elementos no texto.

Tendo em mãos estes conhecimentos, torna-se possível investigar tais estratégias de construção literária considerando a indissociabilidade entre linguagens (mídias) utilizadas e seus níveis de contato como estruturante dessa técnica criativa e de produção teórica, além da ampliação das possibilidades criativas e interpretativas dentro desse sistema de relações midiáticas, tomando como ponto central a relação entre a palavra e a imagem, sob a luz dos estudos sobre intermedialidade.

2 DISCUSSÃO TEÓRICA

Após as palavras iniciais do presente trabalho, acredito ser importante esclarecer um questionamento bastante pertinente e praxe dos textos acadêmicos: a partir de que ponto de vista as considerações aqui presentes serão feitas.

Sem muitas voltas, ofereço a resposta: todas as considerações realizadas nos primeiros momentos deste Trabalho de Conclusão de Curso serão direcionadas pela óptica das teorias que circundam a intermedialidade. Sem entrar mais precisamente na discussão do que essa afirmação significa do ponto de vista das subdivisões acadêmicas, se o termo se refere a uma vertente teórica, ou a uma teoria plena, ou apenas a um pensamento em desenvolvimento avançado, mas tomando posicionamento, proponho aqui assumir a definição de estudos sobre intermedialidade como a área que se preocupa em observar o que ocorre na zona entre uma e outra mídia, quando estas são postas em algum nível de contato para a produção de algum produto artístico, ou de linguagem, de qualquer modalidade.

No entanto, antes de mais nada, levando em conta que a própria formação morfológica do termo *intermídia* já pressupõe parte de seu significado, já que o prefixo *inter* carrega consigo a ideia de contato, de troca, de algo entre uma e outra coisa – apesar de, dentro da intermedialidade, esse prefixo ser bem mais complexo do que tende a fazer crer a suposição – sobra, por hora, a necessidade de esclarecer os conceitos de mídia.

No Brasil, mais especificamente no português brasileiro, a palavra “mídia” é conhecida e utilizada há aproximadamente 100 anos, até se tornar cada vez mais comum em função dos meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, a partir da década de 1950, logo após a chamada “Era do rádio”. Com isso, a utilização da acepção do termo se amplia e alcança uma enorme parcela da população brasileira, que adquire o hábito de se referir aos meios de comunicação, e principalmente de informação, como mídias, ou “a mídia” (MIRANDA, 2007).

No entanto, do ponto de vista dos estudos sobre intermedialidade, esta compreensão, mesmo não estando totalmente equivocada, não dá conta de definir as demais definições do termo. Em outras línguas, como o inglês e o alemão, por exemplo, essa acepção recebe o nome do que, em português, significaria “mídias públicas”, ou seja, aquelas responsáveis pelo trato com a informação dos assuntos de interesse público e geral e por certa parcela do entretenimento, também ligado a este tipo de mídia.

Nessas culturas, e aqui as cito exclusivamente pelo imenso tempo de contato que têm com o termo em sua maior extensão em comparação ao nosso, a palavra *mídia* diz respeito a *meio de comunicação*, ou melhor – para que não se confunda com meio de comunicação de massa ou com instrumento através do qual se comunica, como TV ou rádio –, maneira através da qual se comunica. Diz respeito à estética, à gramática de comunicação, à forma de comunicar.

Um dos primeiros e mais detalhados conceitos de mídia utilizados atualmente é o dos autores Rainer Bohn, Eggo Müller e Rainer Ruppert, em seu texto *Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit*¹ (citado aqui utilizando a tradução do trecho encontrada no texto do qual a citação foi retirada), no qual eles definem o termo como: “Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais.” (BOHN; MÜLLER; RUPPERT apud CLÜVER, 2011, p. 9).

Julgo válido explorar este conceito a fim de demonstrar os posicionamentos que definem a acepção de mídia adotada neste trabalho: “para e entre seres humanos” refere-se ao fato de que as mídias dizem respeito à comunicação humana; nas palavras de Claus Clüver (2011, p. 9) “Os ‘cantos’ do rouxinol não são considerados, pelo menos nas culturas ocidentais, dentro dos parâmetros da mídia ‘música’ (senão metaforicamente)”. “Com transmissores adequados” refere-se, muito atentamente, ao fato de que o veículo que comunica a mídia não é aquilo que a define e diferencia das demais. A mídia *TV* não é o aparelho de TV. A mídia *rádio* não é a caixa, hoje hegemonicamente de plástico, com os botões de aumentar ou diminuir o volume e de mudar de estação. Essa distinção é bastante importante para quando da necessidade de observar, como aqui será feito, o entrelugar existente no contato entre as mídias pictóricas, e não *a* foto, e a literatura, e não *o* texto verbal, mesmo que *através* da foto e dos textos.

Compreendo a expressão “Através de distâncias temporais e/ou espaciais” como de fundamental importância para dizer das modalidades possíveis de existência das mídias. As palavras “distâncias temporais” e “espaciais” podem ser lidas de duas maneiras cada uma – e por isso a ampliação das naturezas midiáticas possíveis –, sendo elas: “temporais” no sentido de se veicularem no tempo, como a música, e de durar

¹ O título do texto em questão está aqui grafado em sua língua de origem por ainda não possuir tradução para o português.

muito tempo passível de revisitação, como a literatura – esta também se veiculando no tempo –, e “espaciais” tanto no sentido de se veicularem no espaço, como uma tela, quanto em relação ao espaço que alcançam, à distância que são capazes de percorrer, de alcance mais restrito, como anúncios publicitários estáticos, como *outdoors*, e mais amplos, como internet e a TV.

Por fim, e propositalmente retornando ao início da citação, ainda não trabalhado, ressalto o detalhe que aqui mais interessa do fragmento: “Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos)”. Parece tratar-se da mesma questão trazida com o trecho “com transmissores adequados”, mas aqui o que vale ressaltar é que, neste trabalho, *mídia* refere-se à forma comunicativa, ao conjunto de estruturas de comunicação, que terão suas práticas “prototípicas” observadas para que se investigue o que existe entre uma e outra.

2.1 INTERMIDIALIDADE

Após este primeiro contato com os conceitos de mídia, ressalto os principais pensamentos que compõem o posicionamento conceitual aqui adotado a respeito do termo intermidialidade, sendo o primeiro, dentre os aqui citados, o trazido por Claus Clüver. Segundo Clüver (2011, p. 9):

‘Intermidialidade’ é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’. Como conceito, a ‘intermidialidade’ implica todos os tipos de inter-relação e interação entre as mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de ‘cruzar fronteiras’ que separam as mídias.

Neste conceito, o que se destaca é o caráter de manifestação cotidiana (inclusive na acepção de “conhecida” da palavra) ao termo, tanto no ambiente diário quanto das produções artísticas, desde os primórdios de ambas, dentre as quais se podem citar, tanto os rituais indígenas e tribais, já em uma zona intermediática entre a dança e a música, quanto as produções ligadas à estética concretista de produção. Para além disso, este conceito também já atenta para a o estabelecimento de “fronteiras” entre as mídias quando postas em contato e da fertilidade do âmbito poroso entre elas para as investigações intermediáticas, temas que serão desenvolvidos mais à frente.

Já cronologicamente, uma das primeiras conceituações a respeito do assunto é a de Dick Higgins (2012), artista, compositor, poeta, dramaturgo e teórico inglês que retoma o termo “intermídia” depois de muitas décadas, apesar de ser sempre tratado

como criador do termo, mesmo tendo dito, no próprio texto onde ele reaparece, a referência exata do que seria, para ele, a verdadeira primeira aparição. Para salientar o entendimento do autor a respeito do que seria, teoricamente, a intermídia, e já trazendo o trecho citado referente às origens do termo, apresento o fragmento do texto *Intermídia* no qual este “conceito” me parece estar mais objetivamente colocado:

O veículo que escolhi, a palavra intermídia, aparece nos escritos de Samuel Taylor Coleridge em 1812, exatamente em seu sentido contemporâneo – para definir obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas, e eu vinha usando o termo por vários anos em palestras e discussões antes de meu pequeno ensaio ser escrito. (HIGGINS, 2012, p. 46).

Higgins (2012), mesmo sendo um dos primeiros autores a utilizar amplamente o termo intermídia, proporcionou diversas leituras com vistas a detalhar e esclarecer aspectos sobre o termo, relacionando-o ao movimento “natural”, pertinente ao séc. XX, em sua visão, de que as diferenças políticas e de classe tendiam a deixar de existir, o que ampliaria drasticamente as zonas de contato entre as pessoas anteriormente separadas – de forma quase institucional, como por questões sociais, por exemplo – e, conseqüentemente, as situações e os lugares particulares do fim dessas separações.

A partir desse raciocínio mais prototípico das ciências sociais e políticas, o autor direciona a mesma lógica para o ambiente artístico. Ou seja, assim como enxergava para o séc. XX a tendência de uma drástica diminuição das distâncias entre as práticas sociais dos indivíduos, enxergava também, e na mesma intensidade, a mesma tendência nas distâncias que delimitavam as fronteiras entre as linguagens artísticas “prototípicas”, isso se comprovando pela aparição e pela potência comunicativa de vertentes artísticas como a poesia concreta, o *ready-made* e a caligrafia abstrata, por exemplo. Para além disso, o autor também já parece observar que, no período em questão, esta diminuição se concretiza nestas vertentes já utilizando essa zona perene entre linguagens como elemento fundamental para a concepção e construção dos objetos artísticos produzidos.

Na esfera das discussões sobre intermedialidade, não causa dor de cabeça o posicionamento de que o contato entre linguagens artísticas é uma prática bastante antiga, bem como a conseqüente existência de um lugar no qual elas funcionem simultaneamente. No entanto, o período citado talvez tenha sido um dos mais importantes no que diz respeito a não perder de vista o quanto o contato entre as mídias empregadas modifica todo o jogo das discussões sobre arte, esse podendo ser estendido até a contemporaneidade.

Aparentemente, é este período de junção de linguagens que faz com que o autor perceba não só a atualidade do termo, mas também sua revitalização e sua potência de direcionar os novos rumos da produção e da crítica artística na época. Tratando especificamente desse último ponto, o raciocínio de Higgins (2012) oferece outra esquina que ainda preocupa muitos artistas até os tempos atuais – o que é um alívio, já que ela movimenta, e muito, os avanços dentro da experimentação artística, inclusive historicamente –, que se refere à atualidade das funções da arte.

A esse respeito, o próprio autor afirma, referindo-se à mudança das funções das linguagens artísticas, segundo sua opinião, não percebidas, por exemplo, pela arte Pop:

Entretanto, Pop e Op estão ambas mortas, porque estão, por meio das mídias empregadas, confinadas às velhas funções da arte, da decoração e da sugestão de superioridade, qualquer que seja o conteúdo detalhado das intenções do artista. (HIGGINS, 2012, p. 42).

A questão do julgamento a respeito da vertente artística em questão foge ao escopo do raciocínio aqui proposto, no entanto, a respeito das distinções das funções das linguagens, a isso não se pode fazer vistas grossas: as linguagens ligadas à imagem mudaram em relação a outras linguagens e entre si, as ligadas ao som mudaram em relação às demais e entre si e assim segue em todas as demais formas estruturadas de comunicar, sendo que tais e tamanhas modificações estão intimamente ligadas às mídias empregadas para tal, às formas como tais mídias são trabalhadas e, muito fortemente, às zonas de interseção entre elas.

Outra perspectiva a respeito da intermedialidade é a de Irina Rajewsky, que também se interessa, em determinado momento de sua produção, por questões como conceituações, formas de estruturação e papéis sociais e acadêmicos a respeito do tema.

Alguns dos traços do raciocínio da autora que aqui merecem destaque são os que abrangem um pouco mais o alcance das práticas intermediáticas, tanto quando vistas como técnicas de produção, quanto como pontos teóricos, e o que ressalta o destaque para o aspecto fronteiro sempre presente nesse ambiente.

A autora, no texto “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”, apesar de não fazer uma separação detalhada das possibilidades de produção intermediática, trata de forma pacífica o fato de que são possíveis diversas formas de interação entre as mídias, estabelecendo, a partir de cada escolha de interação selecionada, distintas formas de observação. Em determinado momento do texto, chega a exemplificar modos já

utilizados de interação intermediária e dizer a forma como enxerga o que ocorre em cada um deles:

Uma dada pintura foto-realista afigura-se mais um ‘jogar com’ do que um cruzar das fronteiras midiáticas, sem prejuízo do sistema ao qual ela remete: a pintura foto-realista constitui-se então em relação à fotografia e se mostra para nós ‘feito fotografia’, a despeito de permanecer pintura. (RAJEWSKY, 2012a, p. 62).

Já em “Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”, a autora divide as formas de interação intermediária em três categorias², sendo elas³: a combinação entre mídias, sendo o caso dos rituais tribais envolvendo música e dança ou do cinema e da ópera, as referências intermediárias, como ocorre, por exemplo, com filmes sobre músicos ou pintores, ou no caso específico do filme *Dogville*, que, apesar de ser construído como filme, leva ao extremo a utilização de técnicas teatrais, como o cenário montado inteiro no palco e as marcações de espaço, e a transposição midiática, como é o caso das adaptações cinematográficas de livros ou o contrário (RAJEWSKY, 2012b; CLÜVER, 2011).

Outra contribuição para a aceção de intermedialidade aqui adotada dá-se em relação às interpretações que recaem sobre o prefixo *inter*. Pensando individual e conceitualmente em mídias, corre-se o risco de haver, conforme alertou a autora, a equivocada pressuposição de que, primeiro, existem limites absolutamente claros entre uma e outra mídia – o que as artes concretas, por exemplo, mostraram não ser tão pacífico assim – e, segundo, que é a isso que a intermedialidade se atém. Vale ressaltar que não há aqui interesse ou de adentrar nessa discussão ou de estabelecer tais limites estáveis, o que seria contradizer todo o trabalho, mas sim o objetivo de observar o que há no contato, no entrelugar, na zona porosa entre as duas mídias utilizadas, como uma das possibilidades de produção intermediária, conforme já salienta a autora em seu texto já citado:

² Hoje já são utilizadas, além destas, outras subdivisões para as possibilidades de produção intermediária, no entanto, por não ser esse o foco do texto e por acreditar, com o que foi dito até então, já ter proporcionado a percepção de quão variadas podem ser as produções desta natureza, não adentrarei nas demais possibilidades de segmentação.

³ Pela conceituação dos autores: Combinação entre mídias: a justaposição de mídias com a finalidade de, com a interação entre elas, compor um produto artístico ou uma linguagem; Referências intermediárias: a citação dentro de uma produção, independente de quantas mídias coloca em contato, a outra mídia distinta, em diversos níveis, seja à mídia simplesmente, ou a alguma técnica que utilize, ou ao seu surgimento; e a Transposição midiática: transformação de uma produção midiática em outra pertencente a outra mídia (RAJEWSKY, 2012b; CLÜVER, 2011).

A depender de como se estabelecem as fronteiras intermediáticas, esse tipo de interação ora põe à vista uma síntese ou fusão de modos diferentes de articulação midiática, ora apresenta-nos um *'entre-lugar'* oscilante, algo que se situa realmente entre duas ou mais formas midiáticas. (RAJEWSKY, 2012a, p. 63).

É possível que haja certa sedução em observar isoladamente as mídias envolvidas na elaboração de algum texto que se deseje estudar, o que não configuraria equívoco. No entanto, uma investigação intermediática, acredito, deve justamente considerar o que existe entre as mídias em contato, como ambas juntas funcionam no sentido de ampliar as possibilidades interpretativas da produção em questão. Essa atenção se faz necessária principalmente para que a investigação seja de fato intermediática, já que, para isso, será necessário levar em conta determinadas particularidades que outras teorias não se atém tanto, como, por exemplo, o fato de uma imagem não necessariamente precisar ser uma foto – ou seja, fazer parte da arte Fotografia – para constar como elemento analisável dentro de uma produção na qual também está presente a mídia literatura, exatamente como ocorre no *Minha mãe morrendo*.

Diante disso, tendo em vista os conceitos de intermedialidade trazidos e a concepção da necessidade de trabalhar nas zonas limiáres entre as mídias, pretendi contemplar algumas das mais importantes características das observações que serão feitas neste trabalho. Além disso, pretendi também levar sempre em conta que estes olhares não estarão aqui gratuitamente, mas sim no intuito de tentar flagrar de que formas estas interações midiáticas ampliam as possibilidades interpretativas da obra aqui trabalhada, conforme Rajewsky (2012a, p. 71) já sinaliza (resguardando, claro, as proporções dos anseios envolvidos):

Minha tese, desse modo, envolve a ideia de promover um processo de revisão da noção mesma de limites: em vez de taxonomias, a fronteira, em todo o seu dinamismo, criatividade e potencial. As fronteiras ou – melhor ainda – as *'zonas fronteiriças'* entre as mídias revelam-se assim estruturas que nos capacitam, espaços que nos possibilitam testar e experimentar uma pletora de estratégias diferentes.

2.2 ESTUDOS INTERMÍDIA E ESTUDOS INTERARTES

Durante um dos processos iniciais deste Trabalho de Conclusão de Curso, mais precisamente aquele que se encontra entre ter a ideia inicial da produção a ser feita e as primeiras conversas com amigos, professores e orientador, houve a conhecida dúvida a respeito de que teoria utilizar para tecer as discussões do trabalho. Como já dito, escolhi

os estudos sobre intermedialidade, por avaliar que eles davam conta de uma forma mais precisa daquilo que eu buscava observar no texto de Valêncio Xavier.

No entanto, houve um momento de questionamentos anterior a esta escolha que, pelo tempo que me tomou e pelos caminhos a que acabou me levando, inclusive teórica e bibliograficamente, acredito ter a importância necessária para estar registrado textualmente. E as questões que se impunham eram: se o livro em questão, *Minha mãe morrendo*, de Valêncio Xavier, é composto por duas linguagens, uma pictórica e outra literária, porque então eu deveria utilizar os estudos sobre intermedialidade e não os estudos interartes? Eles eram diferentes? Em que? Qual seria o critério que direcionaria minha escolha? A partir do desenrolar da sentença que leva à primeira pergunta citada, pude ir, de maneira cada vez mais consistente, respondendo a todas as outras.

Ao atravessar mais o livro de Valêncio Xavier, tornou-se possível perceber o quanto as possibilidades de leitura se ampliavam quando ia levando em conta a relação entre as imagens e os textos verbais. No entanto, ao pensar em observar isso teoricamente, sob o ponto de vista de tentar estabelecer a relação entre a literatura e a fotografia, me deparei com o seguinte problema: o que fazer com as páginas ocupadas por imagens que não são fotos? Procurar teorias a respeito da relação entre pintura e literatura soou como uma saída em função da existência de telas no livro, mas o que fazer com as imagens que também não eram telas? Isso durou até descobrir a forma de abordar juntas as diferentes imagens presentes no texto: entendendo-as como modalidades das mídias visuais.

Após esse estágio de conhecer e compreender melhor do que se tratava enxergar as imagens, sendo elas artísticas, publicitárias ou de arquivo, como mídias visuais, além das implicações que isso trazia para o trabalho a ser realizado, não pude deixar de tratar textualmente da diferença entre estas duas formas de direcionamento do olhar para as produções de linguagem. Vale ressaltar, no entanto, que estas considerações não visam, nem de longe, atribuir qualquer traço valorativo de nenhuma natureza a qualquer vertente teórica tratada aqui, mas apenas mostrar porque, nesse caso específico, foi mais interessante o uso de uma ao invés da outra.

Como já dito anteriormente, inclusive pelos autores aqui trazidos, o lugar da intermedialidade é o entrelugar. Os estudos realizados através desta perspectiva de observação se preocupam quase que estruturalmente com o que acontece com o objeto de linguagem produzido exatamente no contato entre as mídias envolvidas, com as maneiras através das quais essas interseções comunicam, com o como elas podem, ou

poderiam, ampliar as possibilidades interpretativas ou sensoriais da produção. Os estudos interartes, no entanto, realizam um trabalho mais detalhado a respeito das estruturas das linguagens artísticas envolvidas, ou, por vezes, comparam produções que tenham entre si determinados traços de semelhança, mas sempre entendendo as linguagens utilizadas como artes plenas.

Como o texto aqui observado contém diversas imagens que não pertencem, por exemplo, à linguagem fotográfica prototípica, utilizar os estudos sobre intermedialidade me permite direcionar o olhar para imagens desse tipo e localizar os locais de interseção e de produção de sentido no contato com o texto verbal. Um exemplo disso é o que ocorre no meio do livro, nas páginas em que aparecem os seguintes textos (Figura 1):

Na página da esquerda, aparece uma imagem que, à primeira vista, não se mostra muito clara, mesmo que permita observar diversos elementos que remetem à cultura árabe, como as espadas, a mulher de véu, os arcos e as flores representadas circularmente. Já na página da direita, também várias referências à cultura árabe, como “Nardo canela Mirra/ Sândalo Almíscar Incenso”, “Bálsamo” e, o que aqui nos interessa bastante, a referência à atriz norte-americana Maria Montez, famosa por seus papéis em filmes relacionados a essa cultura, como *Mil e Uma Noites*, *A Rainha do Nilo*, *Ali Babá e os Quarenta Ladrões*, dentre outros.

Para além da simples referência concomitante às linguagens em contato, é possível perceber ambas trabalhando juntas para criar o ambiente onde a ação acontece, sendo ela o momento em que o narrador se masturba, não se sabe bem se estimulado pela visão da mãe nua, retomada verbalmente neste momento da narrativa, ou se pela memória da atriz citada, ou ainda, pelo desenrolar da ação, pela interferência das duas referências sexuais trazidas, o que permite, inclusive, trazer o fluxo inconstante da memória, principalmente em momentos de excitação, para o descrever de determinada situação.

Ao observar mais detalhadamente a imagem, observa-se que ela diz respeito a um rótulo de perfume que, apesar de evocar todos esses elementos da cultura árabe, foi produzido no Rio de Janeiro, ou seja, evoca apenas referências, aproximações do mesmo produto produzido efetivamente em algum lugar de cultura árabe. Essa aproximação também pode ser lida no texto escrito quando o autor faz referência a Maria Montez como “vista a cores no cinema”, sendo ela, como dito, protagonista de vários filmes norte-americanos que tratavam de narrativas árabes, que, por sua vez, por questões culturais, cinematográficas e mercadológicas, também estabelecem apenas

uma aproximação, uma leitura do que seriam de fato as manifestações dessa cultura. Para além disso, a parte textual deste momento da narrativa faz uma referência mais direta à imagem, quando o narrador diz do “Perfume inebriante/como esperma”, o que estreita ainda mais a relação com ela.

Há ainda aqui uma espécie de cruzamento de referências nesse momento da narrativa. O aspecto incestuoso aparece no livro mais proeminentemente em três momentos, em relação às imagens, que são nesse fragmento tratado e nos dois momentos em que aparece a imagem da Vênus (Figuras 2 e 7). O cruzamento a que me refiro deve-se ao fato de que, em algumas narrativas que tratam desta personagem mitológica, principalmente aquelas já sob interferência da cultura Romana, a deusa Vênus nasce sob as águas após Saturno cortar o pênis do deus Céu, pai de todos os deuses, o que dá origem à deusa a partir do contato do órgão decepado com o mar.

Ao sair das águas, após um longo momento de agitação no mar seguido de grande calma, a deusa teria liberado um delicioso perfume, que teria causado enorme espanto inclusive nas ninfas que ali estavam, esse de aroma mais penetrante que o de todas as flores da ilha onde a Vênus desse mito teria nascido (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007). Ou seja, sabendo que, no texto de Valêncio Xavier, a Vênus está sempre relacionada à fertilidade, a elementos sexuais e ao incesto, percebe-se que, nesse momento, este tema retoma o mito através de referências menos diretas, no caso, a evocação de odores marcantes.

Tendo tudo isso em vista, uma das possibilidades interpretativas deste momento da narrativa é a de que o narrador, para dar dimensão espacial e de parte da relação que tinha com a figura de sua mãe, se preocupa em descrever detalhes sensoriais do ambiente onde se masturba à imagem de sua mãe e/ou de Maria Montez, através principalmente dos odores, também evocados pela imagem do rótulo de perfume trazido na página anterior, permitindo ao leitor trazer ao fragmento textual a sua leitura a respeito dos odores evocados e, conseqüentemente, do ambiente descrito, além de, obviamente, do traço incestuoso da cena.

Além disso, tanto na imagem quanto no texto verbal, o autor se preocupa em explorar o fluxo de memória para estruturar a ação, o ambiente e as circunstâncias nas quais ela acontece. Na imagem, através da abertura da possibilidade do leitor trazer a sua impressão a respeito do tipo de produto evocado e, no texto escrito, através da oscilação do foco de excitação do narrador entre sua mãe e a atriz norte-americana, além da enumeração dos elementos presentes no banheiro onde estava, das referências

aos odores e da relação de tudo isso com a piada que ele se lembra e conta ao final da página.

Essas considerações nos servem, nesse momento, para introduzir uma das observações realizadas através da leitura do contato das imagens com os textos verbais, para evidenciar a presença de produções visuais não fotográficas, porém repletas de elementos passíveis de observação, e para exemplificar como tais investigações ocorrem no trabalho aqui produzido. Ou seja, trazê-las aqui nos serve para, além de conjecturar, prometer mostrar tais observações, de fato realizá-las, mesmo que rapidamente, para demonstrar de que maneira o presente trabalho se propõe a olhar a produção em questão.

Do ponto de vista da própria história dos estudos sobre intermedialidade, já se observam determinadas necessidades teóricas que direcionaram as adaptações pelas quais tais estudos passaram até chegarem à atual configuração de como olhar para uma produção de linguagem. Um dos autores que observa essas especificidades e o contato dos estudos sobre intermedialidade com os estudos interartes é Jürgen E. Müller (2012), principalmente no texto *Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse “conceito”*. Nele, o autor separa uma seção inteira para as características que diferenciam estas duas formas de raciocínio, destacando inclusive os locais onde os estudos sobre intermedialidade acabaram chegando no sentido de poder observar mais amplamente as produções de linguagem:

No entanto, devido a uma ênfase muito pronunciada em aspectos textuais e, principalmente, literários em análises subsequentes, as dinâmicas dos processos intermidiáticos foram praticamente negligenciadas. Nesse sentido, a noção de intermedialidade teve que superar as restrições dos estudos literários e reorientar o eixo das pesquisas para interações e interferências *entre* diferentes mídias audiovisuais e não apenas literárias. Desta maneira, o enfoque caiu sobre questões de materialidade e de produção de sentido, sobre características de processos intermidiáticos e funções sociais. (MÜLLER, 2012, p. 85, grifo do autor).

Outra característica que pode ser citada no sentido de mostrar aspectos que diferem os dois pontos de vista teóricos, e já trazendo exemplos do *Minha mãe morrendo*, é a característica dos estudos interartes se preocuparem, dentre diversas outras coisas, com os tipos de gênero textual utilizados *nas* duas artes em contato na finalidade de compor a obra literária (por exemplo, os efeitos gerados pela utilização de estruturas convencionalmente utilizadas nos textos líricos mesmo dentro de uma narrativa). Já os estudos sobre intermedialidade se preocupam, também dentre diversas

outras coisas, em observar as formas através das quais as mídias em contato comunicam na finalidade de compor o objeto (midiático) analisado, que, no caso específico, possui características convencionalmente compreendidas como prototípicas de um texto literário.

Vale dizer, no entanto, que, do ponto de vista das considerações intermediárias, até esta última afirmação é passível de crítica, já que só se entende o livro em questão como uma obra “literária” caso se atribua certa prioridade à parte dele composta pelo texto escrito, já que, sendo ele, o livro, composto por metade das páginas de imagens e a outra metade de texto verbal, nada há nele que priorize este último, muito menos ao ponto de gerar a sensação de que se trata de “um livro literário com imagens” ao invés de um “livro de imagens (memórias) com textos”. Para desmembrar questões dessa ordem, seria necessária a consideração de aspectos midiáticos da mídia literatura, das mídias de imagem, do objeto *livro* como compreendido socialmente, das funções socialmente interpretadas dos três, ou seja, todas questões extrínsecas à produção literária ou pictórica.

Apesar de priorizar a abordagem relacionada aos estudos sobre intermedialidade, no presente trabalho, no entanto, também serão feitas considerações mais concentradas no ambiente dos textos verbais presentes na narrativa. Isso se atribui à função de lançar luz a questões que considero pertinentes de serem melhor investigadas na produção em questão, mas também a sanar qualquer questionamento a respeito da valoração de uma ou outra vertente de estudos.

3 INTERMIDIALIDADE E PRODUÇÕES DE SENTIDO

Antes de iniciar de maneira mais desdobrada as observações propostas para o *Minha mãe morrendo*, acredito ser relevante apresentar alguns aspectos narrativos da produção, como as vozes presentes, o “enredo” e o tempo no qual ele se passa em relação ao narrador. Levando-se em consideração determinados elementos de estruturação desta produção, é possível afirmar sua relação com a autoficção, gênero marcado pela “contaminação”⁴ do discurso autobiográfico pelo discurso ficcional e vice-versa. Em produções dessa estética, o autor ou é a personagem central da narrativa ou participa dela como personagem, em alguma medida, sempre evocando fatos autobiográficos, podendo estes ser, ora verdadeiros, ora ficcionais.

Na narrativa em questão, a personagem central é um menino chamado Valêncio, cuja mãe morre de tuberculose, exatamente como a mãe do autor, que narra – pela forma como o faz, talvez o termo mais preciso para isso fosse “conta”, mesmo que soe informal – aspectos de sua vida, como sua relação com a mãe, permeada ora por amor, ora por frustração e, por vezes, por desejo sexual, além de sua relação com a morte prematura desta. Tudo isso é feito sempre com tom de certa distância temporal, como se a voz que conta a(s) história(s) fosse do menino, porém já na idade adulta.

À medida que tais informações são descritas, é possível perceber a relação do menino, e do autor, com as imagens e com o cinema. Em diversos momentos da narrativa, o menino demonstra um olhar bastante atento ao que o cerca, não havendo referência à mesma atenção dedicada a outros sentidos, à exceção do olfato, no momento da narrativa já trazido aqui. Assim, a visão, tanto do menino quanto do narrador, sendo, ambos, o mesmo indivíduo, diferenciando-se unicamente pelo tempo que os separa, assume um papel de grande relevância para, respectivamente, capturar detalhadamente o que o cerca e, posteriormente, permitir realizar as interpretações que faz, já direcionadas pelos acréscimos e supressões causados pelo fluxo da memória.

Anterior à fase de escolha da vertente teórica mais adequada para a realização das considerações a respeito da produção em questão, obviamente foi necessário especificar o que dela seria alvo de investigação. Pela vastidão de questões teóricas passíveis de serem estudadas, esta decisão deveria ser tomada com certo cuidado, principalmente no que diz respeito a fazê-lo levando em conta o que, para mim, seria

⁴ O termo “contaminação” é utilizado por Silvano Santiago (2011) no texto “Meditação sobre o ofício de criar”, produzido para palestra realizada no SESC Copacabana, em 2007.

mais prazeroso e que eu avaliaria que pudesse contribuir mais para as produções acadêmicas que tratam deste autor ou desta produção.

Nesse sentido, no momento do primeiro contato com ela, ainda sem interesse acadêmico latente, algumas das questões citadas acima apareceram, à medida que a narrativa seguia, como a disposição do texto verbal, a sua organização em versos, mesmo que para dar conta de uma estrutura narrativa, além de outras inclusive de interesse de outras áreas do conhecimento, como o incesto, para a Psicanálise, mas nenhuma delas anterior à (oni)presença das imagens.

O texto de Valêncio Xavier, principalmente quando compreendido como produção literária, evidencia, logo em seus primeiros momentos e assim até o final, uma flagrante particularidade estética: a presença de uma grande quantidade de imagens das mais variadas naturezas. No entanto, ao ampliar o contato com a narrativa, percebe-se que tal estratégia de “escrita” não serve ao texto de forma a ilustrar o texto verbal ou de descrever fisionomicamente personagens ou coisas dessa natureza. Por não utilizar apenas fotografias, não pretende também dar conta de mostrar momentos anteriores e relevantes da vida do autor, também personagem, através da pretensa e já questionada precisão realista desta linguagem visual (HUTCHEON, 1991).

Sendo assim, surge a dúvida: para que servem e como comunicam as imagens ali trazidas, se não a cumprir nenhum desses papéis, por vezes usuais em produções literárias ou teóricas, como o *Câmara Clara*, de Roland Barthes? A partir desse questionamento, tornou-se necessário conhecer a produção acadêmica já realizada a respeito do uso das imagens, tanto na produção investigada quanto nas demais do autor, já que era sabido que essa estratégia de utilizar imagens não era particular do *Minha mãe morrendo*. Surgiu então a primeira dificuldade.

Apesar – e talvez por isso – da produção quantitativamente vasta do autor e da variedade de aspectos formais e temáticos, já evocados aqui, presentes em suas produções, foi um choque se dar conta que não foi possível encontrar produções teóricas que tratassem da relação entre os textos e as imagens, sendo a parte visual apenas citada em alguns textos, inclusive com certa relação a técnicas concretistas.

Foi possível localizar apenas dois trabalhos que tinham certo foco nas imagens, porém sem que o direcionamento da observação fosse a relação destas com o texto verbal e a forma como estes, juntos, comunicam. Foram eles, “Cartografias da dor: morte, epidemia e loucura na trilogia transemiótica de Valencio Xavier”, de Angela Maranhão Gandier, que, como o próprio título denota, tem seu centro de discussão em

tópicos mais ligados à área da saúde, além de tratar não só do *Minha mãe morrendo*, e “Valêncio Xavier e o aprendizado do olhar como perda”, de Ângela Maria Dias, que se atém mais especificamente à ideia do “aprendizado pela perda”, ou seja, à possibilidade do autor lidar com a perda da mãe como primeiro e mais importante fato da narrativa em questão, utilizando as imagens mais no intuito de destrinchar o texto verbal, inclusive sob o ponto de vista da articulação silábica utilizada, e, com isso, levantar possibilidades interpretativas.

Uma referência fundamental para conhecer a produção teórica a respeito de Valêncio Xavier é o livro *Contatos e Contágios*, organizado por Maria Salete Borba. Este aborda, tratando-se apenas do *Minha mãe morrendo*, questões como o incesto, as relações com determinados aspectos da estética modernista de produção, como o verso livre, a relação de Valêncio Xavier com Georges Bataille e Roland Barthes, no que se refere às produções de ambos – Xavier e Barthes, que tratam das mortes de suas respectivas mães, sendo, no caso de Barthes, através do *Diário de luto* – porém, ainda sem conter um trabalho que concentrasse as energias na observação das imagens, inclusive aquelas que não eram fotografias.

Diante disso, foi necessário observar o que se passava em mim enquanto lia o livro e capturar o que os textos ali em contato geravam para tentar descrever teoricamente o que sensorialmente acontecia, ao mesmo tempo em que ampliava o contato com as referências de textos que também se utilizavam de imagens no intuito de, ou estabelecer similitudes e diferenças entre eles, ou ver se a parte verbal das outras produções proporcionavam algum tipo de direcionamento. Nesse movimento, anunciou-se a primeira coisa que me chamou a atenção na investigação desse contato, que foi o quanto as imagens trazidas no *Minha mãe morrendo* pareciam oferecer ao leitor sensações a respeito de situações, ambientes ou impressões do narrador, além do conhecimento descritivo das cenas, trazido pelo texto verbal.

Para dedicar tempo e espaço coerentes às observações das imagens do *Minha mãe morrendo* e levando em conta as dimensões deste tipo de trabalho, mesmas razões que justificaram a impossibilidade de estudar *O Menino Mentido*, não será possível investigar todos os pares de páginas que compõem o livro, visto que isso fragilizaria o olhar lançado sobre as imagens escolhidas. Sendo assim, as imagens que compõem este capítulo, serão aquelas que permitem mostrar a relação entre as mídias envolvidas, bem como as formas através das quais essas relações são trabalhadas no livro.

De maneira a explicar diretamente essa percepção, digo que, primordialmente de forma simplificada, ela significa que essa relação texto verbal/texto visual se dá como se o texto verbal desse conta de uma finalidade descritiva do fato, do local onde ele ocorre, ou de uma personagem, ao passo que as imagens são utilizadas com o intuito de comunicar as possíveis sensações do narrador – ou do leitor, caso se coloque no lugar deste, movimento que parece ser pretendido pelo autor durante a narrativa – na cena tratada por ele naquelas páginas.

Vale ressaltar aqui um detalhe da forma como o livro é organizado, no que diz respeito à disposição dos textos. Como já mencionado, todas as páginas da esquerda, ou ímpares, são preenchidas por imagens, enquanto as da direita, pares, o são por textos verbais. Isso, além de estabelecer uma relação direta entre o que está sendo mostrado e narrado, cria certa sensação de que, apesar de buscar ou esperar quase indutivamente a coesão entre cada conjunto de páginas, o leitor está sempre diante de uma narrativa isolada.

Ao realizar este movimento, o autor também joga com determinadas expectativas e leituras socialmente impostas ou convencionadas, como por exemplo, a já citada espera por uma narrativa estruturada pela relação causa-efeito, interligada pelas páginas que se seguem, ou a leitura de determinadas representações artísticas ou sociais, como ocorre nos usos da imagem da Vênus logo nas primeiras páginas e na construção do ambiente hospitalar durante a cirurgia feita pela mãe do narrador, que será citada mais à frente. Nesse movimento, alternado entre validação e desconstrução de tais estereótipos, o que se segue é a elaboração de um momento narrativo no qual surge uma área porosa entre a informação descritiva, verbal, e a sensorial, pictórica, capaz de proporcionar ao leitor um contato mais amplo, também imerso no ambiente do etéreo, da memória pessoal, do sensível, com a cena descrita (rememorada).

Um dos primeiros momentos em que isso ocorre, principalmente essa utilização de certas leituras convencionalmente pré-estabelecidas, é quando o narrador, o menino Valêncio, retoma sua mãe na narrativa através da descrição do seu corpo nu, flagrado quando ele a espia por uma fresta na porta entreaberta enquanto ela toma banho (Figura 2).

O imaginário convencionalmente atribuído à Vênus, principalmente a partir da tela *O nascimento da Vênus*, de Botticelli, sempre se estrutura a partir das ideias de suavidade, pureza, do ideal de feminino e sua beleza e da aproximação da mulher à ideia de divindade. Em algumas leituras, aproxima-se o feminino a Maria, mãe de Jesus,

ou a Eva, ambas dos textos religiosos, e à relação da mulher com a água, que no imaginário cristão, dentre outras leituras, está intimamente relacionada ao batismo, à fertilidade, ao amor, dentre inúmeros outros traços sempre lembrados ou reutilizados quando da produção de releituras desta personagem mitológica (DIAS, 2013).

Assim como a de Botticelli, a Vênus utilizada por Valêncio Xavier está nua, tem os cabelos vermelhos, contem uma expressão de pureza e está sobre as águas do que parece ser um grande rio ou o mar, pelas dimensões. Em contato com a descrição verbal, é diretamente associada à figura da mãe do narrador, o que, por sua vez, movimenta no leitor todo um ideal socialmente direcionado à ideia de maternidade. No entanto, como dito, o autor não se utiliza de tais leituras socialmente estandardizadas no sentido da validação e da ambientação imagética quando em relação com o texto verbal, mas, também, no da desconstrução. Quando se pretende ler o que há de puro e de maternal na imagem da Vênus e no texto verbal, rapidamente esse fluxo de raciocínio é rompido pelo autor na parte descritiva, ao demonstrar ter com sua mãe, que se banha, uma relação, em certa medida, incestuosa.

A descrição realizada pelo narrador nesse momento se inicia e segue até perto do fim de maneira bastante objetiva, dando detalhes do corpo de sua mãe, como a pele muito branca, descrevendo determinados detalhes do banheiro e da banheira onde ela está, como os azulejos e o branco da banheira, em contato com a cor da pele da mãe e contrastando com a cor dos seus cabelos ruivos. No entanto, há um rompimento dessa objetividade no final da parte verbal em questão, instaurado pelas últimas três informações: detalhes sobre as genitais da mãe, o fato dele associar esta parte do corpo da mãe à ideia dela nunca tê-lo amado e o uso da expressão “o tempo de uma foto⁵”.

O menino, ao descrever o corpo nu de sua mãe, dedica certo tempo de fala ao que chama de “mancha ruiva imóvel/no meio das coxas/quase ruivos/” e aos “não róseos mamilos”. Isso demonstra que, tanto quanto o branco da pele e da banheira e o contraste destes com o ruivo dos cabelos, a região entre as coxas de sua mãe e seus mamilos chamaram sua atenção, o que, por sua vez, desloca a descrição e, portanto, a leitura para um ambiente de certa aura sexualizada.

Em seguida, o autor estabelece relação, principalmente pela proximidade da colocação das informações no papel, neste caso, entre as observações dessa natureza e a

⁵ As considerações feitas a esse respeito foram inspiradas pelo professor Gustavo Ribeiro, atualmente professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), no período em que ministrou aulas na Universidade Federal da Bahia (UFBA), dentre elas da disciplina Literatura Brasileira Contemporânea, na qual fui apresentado à produção aqui trabalhada e a esta discussão.

ideia de que sua mãe nunca o teria amado, o que pode ser lido, agora pela construção textual escolhida, como um momento em que o narrador, de certa forma, confunde ou relaciona o amor maternal com o amor sexual. Este movimento, para o leitor, faz-se perceber pela conexão com a visão do menino, através do texto verbal, e pelo já estabelecido contato com a imagem pura da Vênus, mostrado na página anterior à do texto verbal.

Para encerrar a parte verbal desta página, o autor se utiliza da seguinte expressão: “¿o tempo que fiquei olhando/pela porta aberta?/o tempo de uma foto”. Esse fragmento, e mais especificamente o trecho “o tempo de uma foto”, retiram o foco de observação do leitor da vida do menino, do banheiro, do corpo da mãe nua, da cena que ele descreve, e o insere em uma discussão a respeito dos processos de composição e dos significados ligados à imagem, nesse caso, principalmente à fotografia.

O “tempo de uma foto” pode dizer mais imediatamente do curto período necessário para se tirar uma foto, apenas alguns segundos, metaforizando o curto tempo que o menino teria ficado diante da fresta da porta aberta. Mas também pode fazer referência ao tempo que uma foto pode durar na memória e, portanto, na vida de alguém, que pode ser o decurso de toda uma vida. Além disso, a expressão pode dizer também da importância que determinado momento ou visão, mesmo, com o tempo, “vítima” das reorganizações da memória, pode ter na construção inclusive psicológica do indivíduo, no caso, do menino e do homem Valêncio, o que se justifica no texto pela quantidade de vezes que o narrador se refere ao corpo nu da mãe e às suas questões sexuais e de outras naturezas relacionadas a esta visão.

Valêncio Xavier não trabalha só com imagens isoladas, mas também com sequências de imagens. Nesse texto, há um determinado momento no qual a narrativa visual é determinada por uma sequência de três fotos distintas, porém todas tiradas na mesma situação.

Talvez esse seja o único momento em que há determinadas estratégias explícitas para evidenciar a coesão presente entre cada narrativa isolada, que, juntas, compõem o eixo da narrativa do *Minha mãe morrendo*, sendo estas estratégias bem menos sutis que as demais utilizadas. O simples fato de o autor escolher três fotos distintas, porém com as mesmas personagens em ângulos diferentes, já denota tal possibilidade. Além disso, existem outros aspectos, como um enorme ponto de interrogação em duas das quatro páginas que compõem a sequência, a citação de vários elementos, principalmente

geográficos, da cultura árabe, e, principalmente, o tema da morte, primeiro de maneira geral e, posteriormente, a morte da mãe do narrador.

Na primeira imagem da sequência, o autor apresenta uma de suas práticas de produção mais proeminentes durante toda a produção: o recorte. Nela, encontra-se apenas a imagem, recortada da imagem seguinte da sequência, de um cachorro, ocupando apenas a parte inferior da página, com a cabeça desfocada por ele ter se mexido no momento de tirar a foto. Já na parte verbal, que se comunica mais diretamente com a imagem do cachorro, há referências a Cérbero, figura da mitologia grega responsável pela segurança das portas do reino dos mortos, iniciando o tema da morte, central em toda a sequência. (BULFINCH, 2002)

O fato de a imagem estar recortada permite tratar, mais uma vez, da narrativa da memória, através daquilo que se mostra mais relevante e, portanto, mais vivo na lembrança do narrador, ao passo que a parte verbal abarcaria as razões pelas quais essa imagem, ou fragmento de imagem, se tornou tão relevante (Figura 3). Essa cena parece querer dar conta das leituras feitas pelo narrador ao olhar de novo a imagem, todas elas, como sempre, contadas sob a “estética” da narrativa da memória, anunciando determinados elementos da imagem seguinte da sequência.

A segunda imagem da sequência deixa claro de onde a imagem do cachorro foi retirada, reiterando o que foi dito acima a respeito do estabelecimento explícito da conexão entre as imagens. O autor oferece a parte que falta da primeira imagem, na qual aparecem duas mulheres, aparentemente se divertindo, vestidas de odaliscas. Reaparece o tema da morte através do trecho “a morte marcou um encontro/em Samara/Samarkanda Samaria/Maria/o nome da minha mãe”, mas aqui quase renunciando narrativamente a morte da mãe do narrador (Figura 4).

O autor começa a realizar outro movimento referente às formas de interpretação das imagens e à relação destas com o texto verbal, referindo-se às diferentes formas de compreender o local onde elas foram tiradas. Isso contribui para a formação mais completa da narrativa da memória, inclusive pela movimentação psicológica de determinadas características socialmente direcionadas, como o clima, o perfil das pessoas que vivem no local e suas manifestações culturais. Nesta imagem, o autor cita apenas nomes de cidades árabes, o que tende a direcionar o olhar do leitor para esse ambiente e seus elementos particulares, apesar de a imagem não conter nenhum elemento que deixe isso explícito, tudo movimentado pelo direcionamento da parte verbal do texto.

Apesar das informações que explicitam a relação com os traços da cultura árabe serem trazidas ao texto pela parte verbal, é a partir das imagens que o leitor pode seguir a pista do autor e se permitir levar ao oriente ou, por desconfiança, o que, na narrativa de Valêncio Xavier, é sinônimo de esperteza, pensar possibilidades distintas desta: razões pelas quais as personagens da foto poderiam estar vestidas daquela forma e, além disso, qual a relação destas personagens, se é que existe alguma, com a história contada.

Além da delimitação do espaço, há ainda o jogo estabelecido pelo autor no que diz respeito ao tempo da narrativa, presente na sequência. As imagens que a compõem permitem observar que elas obedecem a uma ordem temporal preparada pelo autor, ou esperada tendenciosamente pelo leitor. Ou seja, nada garante que elas tenham sido tiradas na mesma ordem, o que tende a deixar o leitor atento não só ao enredo, mas também à relação e ao jogo do autor com a sua biografia, além da possibilidade de haver “pistas falsas” durante todo o texto.

A imagem seguinte também é repleta de elementos que, em comunicação com os textos verbais, contribuem para a elaboração de diversos elementos passíveis de interpretação, nem todos necessariamente ligados ao fluxo da narrativa. Nesta foto, as mesmas personagens reaparecem, porém com uma pose um tanto diferente, mais próximas agora, o que já denota certo grau de intimidade, talvez até algum parentesco. O cachorro já não se mexe mais. Desta vez, é possível vê-lo quieto, deitado aos pés das duas mulheres, e é apenas isso que muda em relação à foto anterior. No entanto, a parte verbal, desta vez, fala da tia do narrador que, prestes a morrer, o teria chamado à sua casa na intenção de lhe passar fotos antigas de sua mãe ao lado de uma amiga (Figura 5).

Nesse momento, a parte verbal da narrativa começa a desenvolver algumas personagens, como a mãe do narrador, que agora recebe um nome, Maria, sua amiga, de mesmo nome, e a tia deste, Tia Filipina. Pode-se afirmar que, nessa cena, realiza-se outro jogo: à medida que se vai tendo contato com a sequência em questão, é possível ter a sensação de que o “mistério” sobre quem são aquelas pessoas, onde elas estão etc., será resolvido, a julgar pelo aumento nas informações dadas pelo narrador e pelo contato com uma quantidade maior de fotos e, conseqüentemente, de elementos observáveis. No entanto, esse momento da sequência é o que o autor escolhe para deixar mais clara a certeza de que sua tia não sabia onde a situação teria se passado. A primeira frase desta página é “ela não lembrava”, já denotando que essa informação, se fosse dada, não seria por aquela personagem, nem naquele momento, nem por aquela foto.

Seguindo a sensação de proximidade e amizade presente nas duas personagens da foto, o leitor tende a acreditar que “acertou” no seu julgamento e, com isso, achar que a forma de “achar respostas” é seguir de novo esse caminho, sempre que possível, ou seja, ele é levado a acreditar nas suas habilidades sensoriais e, o que é mais arriscado, nos caminhos construídos pelo autor. No entanto, embora esse modo de ler seja produtivo, pela relação visual/verbal, não será suficiente para responder todas as questões, até por não ser essa sua finalidade, e, por vezes, levantará muitas dúvidas, que não serão respondidas.

Do ponto de vista verbal, volta o tema da morte, desta vez da tia do narrador, e reacende-se a discussão a respeito do lugar onde a foto poderia ter sido tirada, o que imprime certa importância dessa questão para o narrador. Reaparece a relação da fotografia com o tempo, metaforizada como elemento de revisitação e, conseqüentemente, de construção. Em determinado momento, o narrador diz: “estava passando [as fotos] a mim/o filho de Maria/para guardar para sempre”, levantando a possibilidade dessas imagens ficarem “guardadas pra sempre” tanto fisicamente por ele quanto em sua memória, o que, em relação com a parte visual deste momento da narrativa, permite abrir outras vias interpretativas para o leitor. Este pode ser levado à sensação de estar de fato folheando um típico álbum de família, com fotos tiradas no mesmo dia, no mesmo ambiente, com as mesmas pessoas.

Por fim, para encerrar a série de imagens relacionada às mulheres vestidas de odaliscas, vê-se o que parece ser o movimento oposto ao realizado até então, já que, dessa vez, tudo na imagem tende a levar mais uma vez a cena para um ambiente de cultura árabe, ou cigana. Dessa vez, as duas personagens conversam, sendo que uma delas parece falar com a outra imperativamente, e jogam cartas, quase como convencionalmente ocorre em jogos de tarô. O cachorro não aparece mais, o que levanta novamente a dúvida de qual foi a ordem das fotos e de que forma essa resposta é relevante no sentido de compreender a construção da realidade através das imagens. Além disso, o ambiente parece ser o que antecede ou precede o momento da foto, ou seja, é dotado de maior descontração, liberdade e interação entre as personagens (Figura 6).

Provavelmente por isso, e por seu hábito de colocar em mesmo ambiente elementos contraditórios e/ou inesperados, essa parte verbal seja a mais sentimentalmente carregada da sequência, além da mais direta, dotada de afirmações e reflexões do menino a respeito de si mesmo e de sua mãe. Nela, o autor afirma que esta

é realmente uma foto de sua mãe e a localiza na imagem: “minha mãe/é aquela da direita/na foto a mais magra/odalisca de turbante”, mesmo que isso seja feito de maneira “confusa”, porque o autor não deixa claro que ponto de vista utiliza para localizar essa “direita”, se o da mulher ou do leitor, e principalmente porque, na foto, a mulher mais magra não é a que usa turbante. Esse movimento de descrição “confusa” das personagens da foto pode gerar identificação com as duas personagens por parte do leitor, já que ele pode ter essa dúvida, além de nada garantir que a foto traz mesmo a imagem da mãe do Valêncio autor.

Parece que ele, nessas duas páginas, reserva um espaço para a identificação do leitor com a mãe do Valêncio narrador, ainda que com momentos de ruptura diante dessa aproximação. Isso ocorre por todo o livro, pois além de mostrá-la, ou parecer querer mostrá-la, ele passa bastante tempo falando, primeiro da doença da mãe, depois da sua morte e, no fim das considerações a respeito dela, da impressão que tinha de que ela nunca o teria amado.

Três coisas chamam atenção ao observar essa sequência de fotos: os temas recorrentes, como as referências árabes e a morte, a semelhança deste momento com uma sequência cinematográfica, convencionalmente estruturada através de uma narrativa escrita que entra em movimento através de uma sequência de imagens, e a inter-relação entre as mídias escrita e visual para a narração dos acontecimentos. A primeira delas parece dizer respeito a certa explanação do que seriam, tematicamente, os elementos centrais da constituição psicológica do narrador (e narrativa do livro), bem como da forma como tais elementos estão postos durante a produção, pelo fluxo da memória e, portanto, através das edições, acréscimos e exclusões realizados por ela.

Sobre isso, vale destacar algumas características desta forma de escrita. Luciana Amormino, ao analisar o filme *Narradores de Javé*, descreve tanto alguns traços desse tipo de narrativa quanto o faz sob a observação de uma narrativa cinematográfica, o que aqui nos interessa:

A arte de narrar permeia todo o filme, feito a partir do jogo lúdico entre narrativas encaixadas, cada qual trazendo um narrador que, num ato performativo, lança mão da experiência para tecer uma narrativa da memória. Esta, no entanto, mostra-se como algo escorregadio, inapreensível, construído simbólica e socialmente, tendo como matéria-prima a experiência individual e coletiva. (AMORMINO, 2008, p. 1).

No *Minha mãe morrendo*, não há a presença de narradores múltiplos, porém as duas outras estratégias de construção também são utilizadas, sendo elas o encadeamento

de narrativas encaixadas, que compõem a narrativa maior, da vida do narrador, e a necessidade da experiência para o ato de narrar, experiência tanto biográfica quanto narrativa no caso do livro. Além disso, digo da importância do cinema porque, em ambos os casos, a descrição e a sucessão de imagens está fortemente presente, além do traço autobiográfico envolvido neste tema, já que, como já dito anteriormente, Valêncio Xavier detinha uma relação bastante íntima com essa linguagem.

Vale ressaltar também como é estreita a comunicação entre a escolha da utilização da narrativa da memória e a do uso das mídias visual e escrita para contar o que se pretende. Este tipo de narrativa, dentre outros aspectos, conta com um teor afetivo bastante grande, bem como com a tentativa, nem sempre tão bem sucedida, de detalhamento de fatos, dados ou características físicas. Tais elementos são hegemonicamente imagéticos, já que é muito através da imagem, ou da sucessão delas, que a memória guarda e reinventa os fatos da vida do indivíduo – lembrando, é claro, da existência de acessos da memória realizados por estímulos sonoros ou olfativos. Porém, quando contados, são sempre passados aos interlocutores por via da palavra, sendo que, por exemplo, ao mostrar um álbum de fotos a alguém, sem narrar a história por trás dela, perde-se a descrição narrativa do acontecido, ao passo que apenas contando a história daquele momento, perde-se o contato visual com ele e, com isso, diminui-se a carga afetiva com a cena, além de diminuir as possibilidades de criação e observação realizáveis por parte do interlocutor.

A semelhança dessa sequência com a linguagem cinematográfica aqui interessa pela relação desta com a vida do autor, do ponto de vista autobiográfico, que será tratado em maiores detalhes mais à frente, e pela relação de ambas com as (sucessões de) imagens. No *Minha mãe morrendo*, as imagens em sucessão acabam por assumir a responsabilidade de levar a compreensão da narrativa a outros níveis, principalmente o da identificação e da apreensão sensorial, afetiva, da sensação do momento na hora narrado. Isso já havia sido tratado, mesmo que brevemente, em “Valêncio Xavier e o aprendizado do olhar como perda”, no qual Ângela Maria Dias (2005, p. 15) observa que:

Inicialmente, fica evidente a disposição de álbum ‘bricoleur’, em que a qualidade da experiência intersemiótica, no cruzamento e na interação de imagens e palavras, em estreita reciprocidade, alia o caráter figural das letras e símbolos à potência de sentido das imagens.

Após esse momento da sequência de imagens diretamente relacionadas entre si, surge o que talvez possa ser compreendido como o momento mais tenso da narrativa. Daí até um bom tempo adiante na narrativa, além de outras informações periféricas, como a nacionalidade russa do pai do narrador e uma festa à fantasia de casamento, as informações dadas pelas partes escritas, prioritariamente, são, em sua maioria, relacionadas a momentos trágicos da vida do menino e de sua mãe, como sua separação, sua doença, sua cirurgia e sua morte, tudo isso aliado às consequências psicológicas destes acontecimentos na vida do menino.

Em seguida, é utilizado um par de imagens – que será retomado posteriormente para tratar da relação do livro e do autor com o cinema – que contém desenhos de corpos abertos em níveis diferentes, um muscular e o outro ortofórico⁶, logo após uma parte de texto verbal que fala por tempo considerável do momento da cirurgia da mãe do menino, descrevendo detalhes do que ele teria visto pelo curto período que ficou a olhar sua mãe nessa situação, mesmo que de longe. No entanto, aqui me interessa esse momento de transição no que diz respeito ao local ao qual ele leva: ao retorno da Vênus (Figura 7).

Nessa cena, a imagem utilizada é a mesma das páginas iniciais, quando o menino vê sua mãe no banho pela fresta da porta. Aqui se estabelece outro nível de interação entre texto verbal e texto visual: a imagem é sim a mesma, mas do ponto de vista da narrativa, já significa outra coisa, até por não ser nova para o leitor, por dizer, agora, de uma mulher que já se conhece, caso se entenda a Vênus como a mãe do menino, e principalmente por já se saber que, nesse caso, agora trata-se de uma pessoa morta. Esse movimento ocorre da mesma forma com o texto verbal, através das suas estratégias particulares de composição: os temas tratados nesse momento são também os mesmos tratados quando da primeira aparição da Vênus, porém sob o ponto de vista daquele que já sabe de quem se fala e da condição desta pessoa, mesmo que ela, no imaginário do narrador, exerça ainda o mesmo papel.

Do ponto de vista da observação das imagens, é possível que o leitor sinta certo alívio ao ver a Vênus diante de si, já que o narrador impõe aos momentos anteriores a esse uma grande carga emotiva de tristeza, de luto, e, no entanto, o encerra com uma imagem que carrega o imaginário da pureza, da leveza, do divino. Isso também vai para o texto verbal, na medida em que o narrador encerra os comentários mais detalhados a

⁶ Termo técnico da área da anatomia que se refere ao nível dos órgãos do corpo humano. (ORTOFÓRICO, ©2018).

respeito da cirurgia de sua mãe e faz apenas um comentário sobre sua morte, sendo ele “nunca mais vi minha mãe viva/tive medo de ver ela morta”, e se volta mais uma vez para suas reações quando da morte da mãe e para a possível relação incestuosa que tinha, ao menos em nível platônico, com ela.

Assim sendo, nesse momento, texto verbal e visual atuam combinados, para trazer certo frescor à narrativa, pelo menos no sentido de não tratar de tantos detalhes a respeito da cirurgia da mãe do menino, no caso do texto verbal, e na retomada da Vênus, no caso do texto visual, ambos trabalhando, mais uma vez, com leituras socialmente legitimadas, como o peso sentimental da morte e as leituras sobre a Vênus. Para além disso, ocorre também a ligação entre essa imagem mitológica e o incesto, já que, das três vezes em que este tema aparece, em duas é a imagem dela que ocupa as páginas da esquerda, dedicada sempre às imagens.

No que diz respeito à relação entre mídias distintas nestas páginas, talvez a expressão mais importante até agora no que foi dito a respeito desse par de imagens tenha sido “níveis de interação”. Acredito nisso por, primeiro, ela servir para mostrar que não há necessidade de estabelecer fronteiras bem delimitadas entre as mídias para poder observar as zonas entre elas e, segundo, por tornar perceptível que, se retirada qualquer uma das mídias envolvidas, uma grande parcela de elementos significativos seria removida da gama possível quando do contato das duas. O que permite afirmar que não há limites claros entre elas é o fato de não se poder afirmar com exatidão até que ponto a sensação, entendida como “responsabilidade” da imagem, também não está no texto verbal e o quanto da descrição do texto verbal não está na imagem, a partir do momento que se estabelece algum nível de relação entre ela e a parte textual já dita quando do momento anterior no qual ela também apareceu.

Diante disso, trago uma fala de Rajewsky (2012a, p. 62-63) que trata exatamente destes dois pontos:

[...] a instância de *cruzamento* de fronteiras midiáticas não vai afetar a manifestação física de diversas mídias num certo contexto de configuração midiática; ela vai impactar, ao invés disso, a qualidade de *referência em si mesma*. Independente de como se vai propor a funcionalização das estratégias específicas de uma determinada configuração midiática, planos de significação adicional emergirão, para consideração no decorrer da análise.

A autora ainda evidencia como as duas mídias em contato trabalham, muitas vezes, na direção de ampliar as possibilidades interpretativas uma da outra, servindo, cada uma delas, como uma espécie de direcionamento do que (ou de como) a outra pode

significar, ou seja, como cada uma delas pode atuar como uma “referência em si mesma”.

A mesma expressão, níveis de interação, também é de grande importância para compreender o que se passa com a última imagem do livro, que é bastante diferente das demais, dizendo de movimentações significativas particulares. A primeira coisa que salta aos olhos nesta imagem é o fato dela aparecer do lado direito do livro, em uma página par, ou seja, aquela convencionalmente utilizada para conter textos verbais. Além disso, a própria configuração da imagem surpreende: ela é uma foto de um anúncio de rua no qual está escrito – e esta palavra merece atenção – “Senhor liberta-me das imagens” (Figura 8).

O fato de haver algo escrito dentro da imagem desloca a maneira como essa comunica nesse momento, pois não há mais a distinção espacial entre texto verbal e texto visual. O texto compõe a imagem e esta, por sua vez, só comunica quando em função do texto verbal, o que, por si só, não é novidade na narrativa, mas é inédita, porém, a forma como essa interação se dá. Encerra-se a distinção “momento dedicado ao texto visual/momento dedicado ao texto verbal”, os dois comunicando juntos, existindo simultaneamente, sem a necessidade de algum nível de contato anterior a um ou a outro para que ambos gerem sentido.

A imagem em questão estar do lado direito do livro aberto também é passível de interpretação por isso poder indicar que, nesse momento, deve-se observar a imagem a partir do que ela tem de verbal em si mesma, que ela deve ser lida pelo que seu texto verbal comunica, ou ainda o contrário, que, na verdade, o fato das imagens estarem quase hegemonicamente nas páginas ímpares pode ter sido, durante todo esse tempo, apenas uma convenção, isso dependendo do impacto que ambos os textos geraram no leitor.

Além dessa relação, ainda há o próprio texto da foto, que sugere certa opressão gerada pelas imagens, já que a expressão “liberta-me” sugere algo que causa desconforto por aprisionar o indivíduo, por ele não conseguir se libertar daquilo que o prende. No entanto, observando essa súplica do ponto de vista da narrativa, é possível pensar nessa frase como uma possível última fala do narrador, visto que a história narrada acaba levando, em diversos momentos, a uma grande reunião de fatos ora desagradáveis ora ainda incompreendidos pelo Valêncio adulto, que conta a história, sendo sensorialmente rememorados pelas imagens.

Partindo da observação desta imagem, é possível pensar não só em formas distintas de contato entre mídias, como já assinalado por Rajewsky e Clüver, mas também em uma espécie de gradiente de contato dentro da mesma categoria e entre uma e outra. Consequentemente, essa conclusão evidencia a desestabilização de formas convencionais do literário obtida através do contato entre mídias distintas como método de produção.

Caso se observem produções com outros níveis de interação entre mídias, como as produções concretistas, por exemplo, se perceberá, inclusive nos textos teóricos a respeito desta estética de produção, que é pacífico compreender que o objeto verbivocovisual concretista, por exemplo, existe quando em contato simultâneo destas três estruturas (a palavra, o som e a imagem) (CAMPOS, 2006). Já no *Minha mãe morrendo*, que possui um nível de interação intermediário menos simbiótico que o utilizado pela estética concretista, essa relação se dá no que se poderia chamar de estágios mais esparsos de contato, quase como se houvesse mais etapas no caminho das significações possíveis.

Além disso, mesmo dentro do *Minha mãe morrendo*, é possível perceber também diferentes níveis de interação entre texto verbal e visual durante todo o livro. É possível encontrar duplas de páginas compostas só de imagens, duplas de páginas divididas entre imagens e textos verbais, duplas de páginas sendo uma em branco e outra só com uma imagem, sendo esta última a que me refiro agora, e ainda outra dupla na qual uma está em branco e a outra contém apenas um texto verbal. Esta serve como uma espécie de página de referência para a narrativa, informando todos os trechos, telas e filmes utilizados ao longo do livro, o que, pela função, não parece compor a parte midiática (ou artística) da produção, mas, pela forma sim, inclusive por sua inscrição final: “Este livro é dedicado ao menino que morreu”.

Voltando à imagem final, ela é a que evidencia um nível mais acentuado da interação entre texto verbal e texto visual de todo o livro e, além disso, comunica por conter palavras que rogam para serem libertadas das imagens. Há também certa ambiguidade por este ser um texto entendido como imagem, apesar de conter um texto verbal, e, mesmo assim, não estar do lado das páginas reservado ao texto visual. O texto verbal clama para, mesmo sendo imagem, libertar-se delas. Elas, por suas vez, sem ele não comunicam completamente e, ao se afastarem, impedem que ele se expresse sensitivamente. Ela age como para evidenciar o “conflito” gerado ao se usar este tipo de técnica de construção (inter)mediática, que se estabelece através da relação de tudo

aquilo que se conhece, que se tem como convencional, e tudo aquilo que está além do que já se tem costume de ver, que se absorve pela experiência. Exatamente como o caos presente na vida do menino Valêncio, que, no entanto, o constitui.

Por fim, acredito ter sido possível observar a variedade de possibilidades de criação de significados quando levadas em conta as interações entre as mídias visual e verbal dentro do *Minha mãe morrendo*, este usado como objeto de investigação pela diversidade de técnicas de interação intermediária. O uso de imagens das mais variadas modalidades, como a fotografia, o anúncio publicitário e a pintura (que também está presente no livro, mesmo que não tenha sido possível investigá-las aqui), aumenta as possibilidades de produção de sentido pela própria forma particular que cada uma dessas modalidades de imagem se estrutura enquanto mídia.

No outro extremo do gradiente de interação está o texto verbal, que, nesta produção, também transita entre diferentes gêneros literários, como a narrativa e o texto lírico, o que, dentro de suas características específicas, também torna mais vasto o campo de possibilidades de leitura pelo, já conhecido, contato entre gêneros, além de por outras técnicas de escrita escolhidas pelo autor. Além destas questões relacionadas às zonas de contato, ou entre mídias distintas ou entre gêneros dentro de uma mesma mídia, existem ainda outras características relevantes a serem observadas no *Minha mãe morrendo*, do ponto de vista de sua estruturação, tais como a relação com a autoficção e com o cinema. Algumas destas características serão ainda tratadas aqui, desta vez permitindo também ir a outros ambientes além daqueles já explorados pelo pensamento dos estudos sobre intermedialidade.

4 OUTROS CAMINHOS DE SIGNIFICAÇÃO

Como já dito em alguns momentos, uma das questões com as quais este Trabalho de Conclusão de Curso mais se preocupa é a investigação da relação entre as mídias visual e verbal na produção literária aqui trabalhada, o *Minha mãe morrendo*, de Valêncio Xavier. No entanto, a presente produção literária também se utiliza de outras estratégias de estruturação que ampliam suas potencialidades interpretativas que não são necessária ou diretamente ligadas à relação acima citada, sendo a estas estratégias que o presente capítulo tem a intenção de se dirigir.

Autores como Jünger Müller (2012) já atentam para a diferença de abordagem das duas possibilidades de observação, seja pelo ponto de vista dos estudos sobre intermedialidade seja pelo mais direcionado à tradição de estudos literários, além de, no caso desse autor, se preocupar com a extinção da possibilidade de qualquer traço valorativo quando da escolha de qualquer uma delas:

Um campo de estudos interartes objetivaria, principalmente, a reconstrução das interações entre as artes em questão no processo da produção artística; uma área de estudos intermidiáticos também incluiria fatores sociais, tecnológicos e midiáticos e se obrigaria a trabalhar com as modalidades desses processos, sendo que o primeiro se aproxima mais da tradição literária e o último da midiática. Não se deve esquecer, contudo, que as artes e as mídias não vivem em planetas separados de nossa galáxia. (MÜLLER, 2012, p. 86).

A primeira característica que me chamou atenção no sentido do que poderia ser de interesse para além das observações intermidiáticas é a forma com que o narrador do texto, o menino Valêncio, se dirige à narrativa e, conseqüentemente, ao leitor. Ao longo da história dos estudos literários, foi possível constatar a existência de uma série de diferentes tipos de narrador e, por conseguinte, de narrativa e de narração, visto que cada tipo de narrador direcionará o texto pelas características específicas de sua modalidade narrativa.

Assim sendo, vale ressaltar alguns tipos de narrador já conhecidos pela tradição literária que aqui serão úteis para investigar as construções narrativas no *Minha mãe morrendo*, sendo eles o narrador em terceira pessoa, também chamado de narrador onisciente, o narrador em primeira pessoa, também conhecido como narrador personagem, o narrador pós-moderno, que prefere o distanciamento do fato, e, por fim, o narrador bricoleur, que apresenta a estrutura narrativa através de colagens.

Alguns autores direcionaram parte de seus trabalhos a esclarecer algumas das principais características de cada um destes tipos de narrador, ora de forma bastante segmentada, ora em comparação. Nesta primeira abordagem pode-se citar a descrição de Antônio Cândido e José Aderaldo Castello (1976), quando falam das mudanças de estilo em momentos particulares de mudança das características das produções narrativas nacionais. A esse respeito, os autores, ao falar do momento literário brasileiro produzido na década de 1880, comentam:

Para isso contribuiu um inegável enriquecimento expressivo, de que se pode citar, como exemplo, a generalização e o apuro no uso do estilo indireto livre, que permite lançar uma ponte entre o estilo direto, que encara a personagem, e o estilo indireto, que representa a voz do narrador na narrativa tradicional. (CÂNDIDO; CASTELLO, 1976, p. 97).

Historicamente, o narrador chamado onisciente é compreendido como alheio à narrativa e, por isso, dotado de certa frieza expressiva, ao passo que, esteticamente utiliza diversos artifícios de escrita no sentido de ornamentar a linguagem utilizada na narrativa. Já o outro narrador, tratado como opositor a esse, faz o contrário, sendo compreendido como esteticamente mais direto, porém sensorialmente mais presente, mais humano, no que a palavra carrega de positivo e de conturbado. A esse respeito, Alfredo Bosi (1972) comenta o mesmo período citado acima da seguinte forma:

A revolução dessa obra [Memórias póstumas de Brás Cubas], que parece cavar um fosso entre dois mundos, foi uma revolução ideológica e formal: aprofundando o desprezo às idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente, que tudo vê e tudo julga, deixou emergir a consciência nua do indivíduo, fraco e incoerente.

Trazendo a discussão para momentos mais recentes de produções que tratam do tema do narrador, Silviano Santiago (2002), em “O narrador pós-moderno”, aborda de maneira menos segmentada a mesma divisão citada e, além disso, traz à tona o que ele chama de narrador pós-moderno, ou jornalista, que:

Tento uma primeira hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante a de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO. 2002, p. 45).

Há ainda um outro tipo de narrador conhecido pela teoria tradicional que se comunica bastante com o texto literário aqui presente, o chamado narrador bricoleur, que seria aquele se utiliza de determinados elementos e estruturas passíveis de descarte,

tanto objetiva quando psicológica e narrativamente, para construir uma narrativa que detém, quase sempre, e aqui isso ocorre, certo aspecto de colagem. A esse respeito Mariana Resende Corrêa e Cláudia França (2014, p. 228-229) oferecem um panorama a respeito desse tipo de estratégia narrativa que aqui interessa bastante:

Essa colocação de Michel de Certeau [ao falar do desviacionismo] é importante por compreender a bricolagem como uma possibilidade de produzir a partir dos objetos consumidos e descartados, assimilando-os, modificando-os e subvertendo-os por meio de práticas cotidianas e artísticas que os ressignificam em uma nova estrutura. Por meio dessas práticas, o bricoleur, enquanto criador, artista plástico ou escritor, realiza trabalhos de teor híbrido que refletem o momento vivido e as questões referentes a esse contexto contidas nos materiais disponíveis do cenário atual.

O que se mostra interessante ao observar estes tipos de narrador é que, de alguma forma, todos eles estão presentes no narrador do *Minha mãe morrendo*, alternando entre si os momentos entre os quais cada um deles se mostra mais ou menos evidente. Há momentos em que o narrador usa estruturas de primeira pessoa, como, logo na primeira página de texto verbal, em “minha mãe puxou/o menino eu/corpo com corpo/nariz com nariz/olhos nos olhos/e me diz”, o que dá a entender que a narrativa será contada por aquele personagem, que participará da história. No entanto, logo em seguida aparecem construções que em muito se assemelham ao narrador descrito por Santiago, tendente a se afastar das ações que narra, como em “o cachorro mexeu a cabeça/quando a foto foi tirada”.

Além destas, é possível ver, também, o narrador aqui em questão se colocando como observador, por exemplo, quando diz, já ao fim da narrativa, “o tempo passou/sem respostas/o tempo não passa”, imprimindo certo conhecimento a respeito das sensações presentes no íntimo do menino narrado, o que lhe atribui onisciência, e, em toda narrativa, narrador bricoleur, seja pela junção e utilização de imagens antigas, seja pela estruturação narrativa de contar uma narrativa integrada por outras narrativas menores, seja ainda pelo teor intermediático, híbrido, nas palavras das autoras citadas, impresso na produção como um todo.

Todas essas designações trazidas aqui, independente do interesse maior ou menor reconhecido em cada uma delas pelas produções literárias contemporâneas, servem aqui para tentar observar de maneira pertinente o elemento que parece unir todos esses modos de narrar: o conjunto de técnicas que permite a existência de todas essas características narrativas em uma só forma de narrar, chamado aqui de narrativa da memória.

Na produção literária aqui estudada, a narrativa do menino que perde sua mãe, que expõe traços psicológicos pessoais, como sua relação de falta e ao mesmo tempo de amor profundo, por vezes incestuoso, com essa mãe, é contada por um tipo de narrador cuja voz não se situa no presente, visto que a voz narrativa não é a do menino Valêncio. Porém, ali também é representada através do fato de que, na verdade, aquela parte da narrativa já aconteceu no seu passado. Pela narração do texto ser estruturada através da memória do narrador, tudo que ali está já se passou com ele, o que imprime tanto a sua presença, quanto seu distanciamento temporal. Além disso, percebe-se a brecha para se transitar entre a primeira pessoa, que estava lá de fato, quando criança, e a terceira pessoa do discurso, que pode se portar como onisciente quando adulto por saber ou (re)criar o que sentiu quando de cada cena exposta ao leitor.

A estruturação através da narrativa da memória também permite que o *Minha mãe morrendo* seja composto por uma sequência de narrativas menores, que dão conta de fatos e cenas ocorridas no passado do narrador. Em um movimento contrário, essas narrativas em sequência imprimem ao texto como um todo certo tom de desconexão entre as narrativas pontuais. Por outro lado, o que se conta no livro adquire um aspecto de algo que está sendo lembrado naquele momento, na hora exata em que o leitor tem contato com as narrativas. Além disso, o fluxo da narrativa da memória é frequentemente cortado e intercalado por uma série de referências, lembranças e fatos priorizados ou intencionalmente silenciados por aquele que conta, como nas situações em que se rememora um fato ou acontecimento já vivido.

Todas essas idas e vindas proporcionadas pelo *Minha mãe morrendo*, quando atentadas essas questões, criam diversas possibilidades de ampliação de sentido e ainda mais ao levar-se em conta a relação biográfica do autor com a narrativa. O fato de o narrador afirmar que o nome do menino a que se refere a todo instante é Valêncio, aliado às diversas referências sabidamente biográficas inseridas nas histórias, como as referências à cultura árabe ou à causa da morte da mãe, ressalta a presença de três Valências presentes na construção da narrativa: o menino, que viveu no passado ali rememorado, as histórias contadas; o adulto, que conta suas histórias, e o autor. Este último assume o papel dos dois outros e ainda do terceiro, o de fora do livro, que, pela consciência da distinção e das aproximações entre o real e o literário, joga com elas.

O método autoficcional de produção literária tem como uma de suas características mais proeminentes o jogo com a linguagem e principalmente com as ideias de realidade e de ficção. Como o uso desta vertente de escrita pressupõe a

utilização de dados e fatos biográficos da vida do autor com a finalidade de direcionar as ações da narrativa literária, há sempre o questionamento do que é real e do que é ficcional, e até que ponto um interfere no outro quando da produção textual.

Outro aspecto relevante é o fato de estes serem questionamentos inclusive para os autores, já que, por ser uma estética de produção direcionada pela narrativa da memória, é esperado que haja uma quantidade grande de fatos, dados, opiniões e, principalmente, leituras criadas ou apagadas pela mente do autor. Abre-se mão, portanto, de determinadas características das duas naturezas narrativas: da verdade absoluta pretendida pela narrativa biográfica e do compromisso ficcional da narrativa literária, ao mesmo tempo em que, simultaneamente, se assumem os dois.

É válido também observar o interesse pelo *inter*, pela zona entre linguagens, mídias e estéticas de produção como aspecto que liga a produção intermediática de Valêncio Xavier à utilização do discurso autoficcional. Silviano Santiago (2011, p. 17) já alerta sobre essa zona porosa entre estratégias de produção textual quando afirma que:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as *margens* em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa.

Na verdade, todo esse ambiente limiar presente em todos os níveis na produção aqui observada por si só já favorece a ampliação de possibilidades interpretativas pelo contato inusitado que proporciona ao leitor, o que direciona a descoberta de novas estratégias de leitura.

A um olhar atento, observa-se já no início da narrativa um traço autobiográfico: metade da vida da personagem, ou das informações dadas a respeito de sua vida (pelo menos aquilo que “ela” escolheu contar, que é o que consta no livro), são contadas por imagens, sendo que, desde a infância, Valêncio Xavier colecionava fotos e imagens de jornais e revistas. É como se o *Minha mãe morrendo* já trouxesse na sua estruturação grande informação a respeito de sua personagem e de seu autor, antes mesmo da primeira palavra do texto ser dita.

Existe ainda outra relação possível de ser feita referente ao papel das imagens no texto, que se estabelece se pensarmos nelas em conjunto: um conjunto de imagens em sucessão, contando uma história, compondo uma narrativa, é a estrutura básica do cinema, que, por sua vez, era uma das paixões do autor, tendo ele produzido filmes e curtas como diretor e roteirista, inclusive sendo premiado por conta de alguns deles. É possível ler, ainda sem ter efetivamente entrado na narrativa, que o autor, de início, já anuncia duas das linguagens artísticas centrais de sua vida e da narrativa, o que sugere necessidade de atenção: as imagens e o efeito que elas podem assumir quando colocadas em sucessão e movimento.

Do ponto de vista do papel das imagens na narrativa do *Minha mãe morrendo*, fora tudo que já foi dito a respeito das suas relações com os textos verbais, olhando para elas especificamente, percebem-se alguns deslocamentos realizados pelo autor no que diz respeito ao que, convencionalmente, se espera de uma imagem ou de uma fotografia. Uma das primeiras torções a que o autor faz referência nesse sentido diz respeito ao “tempo de uma foto”, já citado aqui, na qual a estrutura narrativa permite a percepção de que, na verdade, o tempo de uma foto são dois: o necessário para tirá-la, muito curto, e o tempo que ela pode durar na memória do indivíduo, podendo ser bastante longo, variável em função do que ela remete ao seu espectador.

Outra reinterpretação proporcionada pelo uso das imagens, nesse aspecto, principalmente as fotográficas, é a do pretense ápice da realidade atingido pela fotografia, desconsiderando a feição ora pragmática, ora etérea que esta possui. Esta combinação de feições diz sobre estar atento ao fato de que, ao mesmo tempo, a linguagem fotográfica lida com a captura e a criação da realidade, ora podendo dar “o relato mais preciso” de algum fragmento da realidade, ora moldando suas condições de existência, como o ângulo ou a luz, a fim de criá-la ou recriá-la, como ocorre na sequência de imagens observada mais atentamente neste trabalho. Em “Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética”, Linda Hutcheon (1991, p. 27) fala sobre essa pretensão ao comentar um dos trabalhos do biólogo francês Jacques Monod:

No entanto, ele [Jacques Monod] também opera (e joga) com as convenções do realismo literário e da factualidade jornalística: o texto é acompanhado por fotografias do autor e do biólogo. A legenda utiliza essas fotos para fazer-nos, como escritores, tomar consciência de nossas expectativas em relação à interpretação narrativa e figurativa, inclusive nossa crença ingênua, porém comum, na veracidade representativa da fotografia.

Do ponto de vista da relação das imagens com o cinema, percebe-se que no *Minha mãe morrendo* são utilizadas diversas técnicas dessa linguagem no sentido de produzir interpretações variadas dentro da narrativa. Além das já citadas aqui, no caso da sequência de fotografias, tiradas no mesmo ambiente, existem ainda outras, inclusive utilizadas como técnicas comuns de estruturação de produções cinematográficas, tais como, digressões e cortes secos, a maioria deles sendo produzidos por movimentos realizados através das imagens.

Logo na primeira página dedicada aos textos verbais, no início da narrativa, o narrador realiza o seguinte comentário: “dois olhos se juntando/¿o meu ou o dela?/depois um olhão só/largo grande um só/tomando toda a tela⁷”, aparentemente querendo referir-se ao iniciar de um filme, quando a tela do cinema se apaga por completo para, em seguida, abrir-se na primeira imagem (que é o que virá na página seguinte) que inicia o filme.

Em seguida, outro momento de intensa relação com o cinema é o do “corte seco”, que ocorre no meio da narrativa. A expressão aqui assinalada é muito comum no ambiente cinematográfico e diz respeito a uma mudança brusca de cenas, podendo mudar o clima da cena, o ambiente, o tempo, as personagens mostradas, ou qualquer outro elemento presente na anterior (AUMONT, 2003). No livro, aparece a sequência de fotos já trabalhada aqui, sendo que, à medida que a narrativa avança, cada página que segue toca cada vez mais profundamente no tema da morte da mãe do menino, na doença dela, no momento exato em que o menino a vê em processo de cirurgia sobre a maca do hospital, do quanto foi negativamente marcante para ele ter passado por isso e, quando todo esse cenário denso se encerra, aparecem nas duas páginas, tanto a dedicada às imagens quanto aos textos verbais, duas imagens de corpos abertos, que remetem a imagens de livros de anatomia, uma evidenciando órgãos e a outra, músculos humanos (Figura 9).

Essas duas imagens assim postas abrem possibilidade para que se compreenda esse momento da narrativa de duas formas: primeiro, como um corte seco, presente em diversas mídias, porém mais difundido pelo cinema, que tende a chocar, a assustar o espectador; segundo, como uma tentativa de fazer com que o leitor “veja” o que o menino viu e, através daquelas imagens, possa chegar o mais perto possível da sensação

⁷ Aqui já existe uma relação direta com os conceitos de intermedialidade. Ver página 11, que fala sobre as possibilidades de interação midiáticas, segundo Clüver (2007) e Rajewsky (2012b).

que ele teria tido, isso sendo possível por já ter havido anteriormente toda a ambientação entre o leitor e as personagens envolvidas, a mãe e o menino, bem como a relação entre eles. O efeito é finalizado através da suplementação dos dois movimentos destacados, que, em ambos os casos, funcionam muito bem no sentido de impactar o leitor em relação à cena do hospital descrita.

Após esse momento, a imagem que aparece na página seguinte é, de novo, a que faz referência ao *Nascimento de Vênus*, de Botticelli, que tem em sua interpretação convencional e coletiva todas as acepções aqui já mencionadas. Ou seja, após o que poderia ser entendido como o ápice do caos, do trágico na vida do menino, a imagem que se segue a esse momento é de candura, de beleza, de pureza e de ligação direta com a ideia de divindade relacionada com a figura de sua mãe. Esse movimento também é bastante comum no cinema, quando, após um momento caótico, seguido de um corte seco, segue-se a isso um momento mais descritivo do filme, mesmo que isso não seja, sob nenhuma hipótese, uma regra de construção fílmica.

A própria reaparição da Vênus também diz de outra técnica bastante utilizada no cinema, que é o jogo com o tempo da narrativa e o uso de digressões e lembranças imagéticas. Existem inclusive diretores de cinema que tem essa característica como uma espécie de traço que marca sua estética de produção em muitos filmes, como é o caso de Quentin Tarantino, em filmes como *Kill Bill* (2003) e *Pulp Fiction* (1994), ou ainda David Lynch, através de filmes como *Lost Highway* (1997). Tanto no cinema quando na narrativa aqui observada, a digressão costuma servir como uma forma de ressignificar algum elemento da produção, como uma personagem, por exemplo, ou ainda intensificar significados já atribuídos a ela.

Na digressão realizada no *Minha mãe morrendo* aqui trabalhada, é possível perceber como, apesar das ressignificações da imagem da mãe, suas características e sensações são realimentadas. Isso se processa inclusive através da retomada dos temas tratados no momento em que ela aparece pela primeira vez, como considerações sobre o seu corpo nu, sobre a cena do banheiro e, principalmente, o teor incestuoso que circunda a sua relação com o menino. Aqui considero relevante destacar a estrutura narrativa verbal utilizada quando do retorno dessa imagem. Como dito, o tema do incesto retorna neste momento da narrativa, porém estruturado de forma mais ambígua e, possivelmente, mais escancarada.

O texto verbal referente a essa imagem contém uma estrutura de escrita sinuosa o suficiente para ou passar completamente despercebida ou, ao mesmo tempo,

evidenciar da forma mais direta os pensamentos incestuosos direcionados do menino à sua mãe (Figura 7).

No início do fragmento, o narrador afirma: “tive medo de ver ela morta”, referindo-se à mãe, e segue descrevendo-se metaforicamente como alguém que se enxerga superior, altivo. Isso até chegar ao ponto em que diz: “Eu O Homem Que Calculava/não sei dizer quantas/punhetas bati trancado no banheiro/pensando nela”, depois de se referir, também sexualmente, de novo, à figura de Maria Montez. Ou seja, o comentar sobre duas mulheres no mesmo ambiente da página aliado ao uso propositalmente indiscriminado dos pronomes “ela” e “nela” não permite dizer com exatidão a quem teriam sido direcionadas as “punhetas” trancado no banheiro, o que, por sua vez, constitui um jogo muito bem elaborado de retomar o tema do incesto para o narrador, ao mesmo tempo assumindo-o e sequer falando dele.

Assim como a primeira página do livro dedicada ao texto verbal parece fazer referência ao início de um filme, a última parece fazer referência ao final, mais precisamente aos créditos. Nela, são encontradas informações que a assemelham também a uma lista de referências, todas a respeito dos textos que foram mencionados durante o livro, como o filme *Minha Vida de Cachorro* (1985), de Lasse Hallström, e a citação de Saint-John Perse. Apesar disso, a estruturação do texto escolhida para fazer tais referências ainda se mantém próxima da utilizada durante toda a narrativa, ou seja, informal e, de algum modo, dando a entender que narrador os colocou ali direcionados pelo fluxo da memória.

A última informação verbal do livro, e isso não chega a causar surpresa, mesmo obtendo certa semelhança com o que seria a sessão de referências de um livro convencional, também é passível de observação. Nela pode-se ler “Este livro é dedicado/ao menino que morreu”, o que gera não só certa religação desta parte de créditos ou referências novamente com o texto, mas também pode dizer da morte do menino enquanto aquele que viveu as histórias narradas, da morte daquele Valêncio presente na infância, da chegada da fase adulta, do fim, não só das histórias, mas daquele momento da vida do narrador onde elas aconteceram (Figura 10).

5 CONCLUSÃO

Durante os primeiros momentos e pensamentos a respeito de como abordar o *Minha mãe morrendo*, de Valêncio Xavier, e durante algum tempo depois, o prazer e a inquietude gerados pelas dúvidas que ia tendo e pelos temas passíveis de investigação que ia percebendo através da leitura deste autor direcionaram a maioria das escolhas a respeito do que seria feito, do que não seria, do que merecia atenção de ser estudado, do que já havia sido muito feito ou não, dentre outras considerações. No entanto, houve determinado momento em que algumas escolhas foram tomadas por diretrizes acadêmicas e pela curiosidade de tocar ambientes ainda novos.

Foi devido a essa fase de contato com esta produção que descobri e me dediquei ao conhecimento dos estudos sobre intermedialidade, que foram de enorme importância para a produção deste texto, sem os quais ele não seria realizado, e, mais pessoalmente, para a minha forma de enxergar as produções com as quais tenho contato e as mídias utilizadas. A amplitude do conceito de mídia aliada ao gosto pelo entrelugar, característico do modo de pensar desse campo de estudos, permitiram olhar para o *Minha mãe morrendo* como uma produção ainda mais bonita, fértil e significativamente potente. E é interessante pensar que todas essas descobertas sensoriais só foram possíveis com um equívoco inicial.

Em determinado momento, cheguei a pensar no livro em questão como uma espécie de prolongamento ou de atualização da estética concretista de produção, talvez inclusive tendo as modificações pertinentes sido realizadas em função das mudanças cronológicas, sociais e principalmente tecnológicas pertinentes ao início do séc. XXI, no qual o livro foi produzido. No entanto, as leituras foram me direcionando à percepção de que talvez essa poderia não ser exatamente a busca, justamente porque ela, de saída, já pressupõe um ponto certo de chegada, o que, para os procedimentos acadêmicos de pesquisa, não costuma funcionar muito bem, a menos que se esteja aberto o suficiente para o que pode aparecer ou sumir.

E foi justamente essa abertura que possibilitou conhecer os conceitos de mídia, de intermídia, e entender o entrelugar onde tanto a produção intermidiática quanto a investigação sobre a intermedialidade acontecem para, só então, voltar, novamente sob o direcionamento do prazer, para a observação do que era mais importante: compreender de que formas, sem pretensões nem pontos de chegada esperados, a produção em

questão comunicava, principalmente sob o ponto de vista da interseção entre as mídias distintas postas em contato.

Foi, então, através desta leitura direcionada pelo raciocínio em torno dos fenômenos intermediáticos que foi possível a primeira consideração a respeito da narrativa, e uma das mais importantes, visto, por exemplo, a quantidade de vezes que ela é necessária para compreender determinados movimentos durante todo o texto produzido aqui: as imagens trabalham no ambiente sensorial, etéreo, realista da comunicação dentro do livro, ao passo que a escrita assume o papel de descrição, também perpassada por estruturas típicas das mídias artísticas. É como se ambas trabalhassem na narrativa uma em função da outra e mais que isso, dizendo de si e da outra simultaneamente. Ao ter contato com as duas linguagens, o que, inclusive pela estrutura das mídias escritas, só é possível quando o leitor termina de ler a última palavra, é possível perceber a zona intermediária, de contato entre as duas. Aquela na qual o fato e a sensação de “lembrar” ou “enxergar” o fato finalmente se torna possível.

Levando isso em conta, bem como os níveis de interação possíveis e utilizados entre as mídias visual e verbal, o que se obtém é uma produção que possibilitaria o questionamento sobre as convenções que definem o texto literário como tal, já que não há nada nele que sobreponha o texto escrito ao texto visual, muito ao contrário, ou que lançaria luz a uma nova percepção do texto literário, sendo ele passível de gerar tanto uma quantidade bastante grande de significados quanto de sensações. Afinal, apenas em função de ser um trabalho acadêmico, o texto aqui apresentado olha para o livro em questão e descreve-o de maneira segmentada, no entanto, o leitor receberá estas, ou algumas destas, ou ainda outras leituras e impressões sob o texto literário tendo contato direto com todos os elementos aqui analisados: os temas, as imagens familiares, as imagens socialmente trabalhadas ao longo dos anos, já com leituras mais ou menos pré-estabelecidas, as técnicas particulares das mídias verbais e mais tudo que o texto artístico em questão pode gerar, inclusive as que aqui não puderam ser percebidas ou exploradas.

Foi flagrante e de fundamental importância para as leituras aqui propostas também as relações estabelecidas com o arquivo, a fotografia e o cinema. O traço biográfico presente no livro tende a direcionar o leitor a obter certo conhecimento da vida do autor, o que, nesse caso, levará ao gosto que este tinha pelo recorte e arquivamento de imagens das mais variadas naturezas, o que foi de fundamental importância pra a produção desta e de todas as outras narrativas produzidas por ele que

têm esta mesma característica, se diferenciando mais pela forma como utilizam as imagens e pelas técnicas de produção de sentido utilizadas.

Vale ressaltar que, assim como há interações imagéticas nas informações dos textos verbais, também há interações que partem do texto verbal em direção às imagens. É o que ocorre, por exemplo, na utilização de expressões como “¿o tempo que fiquei olhando/pela porta aberta?/o tempo de uma foto”, que coloca em questionamento o convencional, prático, técnico a respeito do tempo necessário para se tirar uma foto em relação ao tempo que uma foto pode durar na vida e no psicológico de uma pessoa; uma foto ou uma situação que, no ambiente da memória, retornará através de imagens.

Outro exemplo desse mesmo movimento é a organização direcionada da sequência de fotos analisada aqui, contando com entradas e saídas de personagens (o cachorro, no caso), com a edição de fotos. Tudo isso torna possível o questionamento da pretensão de máxima realidade, trazido, ou desejado, pela fotografia e tornando evidente a possibilidade de criação narrativa através da organização direcionada das imagens, mas uma vez, exatamente como ocorre na narrativa da memória.

Já no que diz respeito ao cinema, tentou-se mostrar aqui o quanto essa linguagem está presente em todos os níveis de produção da narrativa em questão: seja na referência, com, por exemplo, o narrador citando Maria Montez ou alguns filmes na parte dedicada ao texto verbal, seja na organização verbal e pictórica, como na sequência de imagens tiradas no mesmo dia, na qual o menino Valêncio apresenta sua mãe ao leitor, ou em efeitos também muito explorados pelo cinema, como o corte seco e a digressão, ou ainda como mais um elemento autoficcional trazido à narrativa.

Outra questão que chama atenção quando do contato com o *Minha mãe morrendo* é o tipo de narrador responsável por dar acesso ao leitor à narrativa. O narrador em questão ocupa três papéis na narrativa: o daquele que conta a história, o daquele que viveu a história, já que o menino ao qual ele se refere durante todo o texto é ele mesmo mais novo, e o de autor de toda a narrativa, o que se percebe pelos inúmeros traços autobiográficos presentes na narrativa, mesmo que, como visto aqui, não haja nenhuma obrigação neste tipo de produção em assegurar a veracidade da informação biográfica.

Por fim, vale ressaltar o caráter aberto deste trabalho, ou seja, a ausência da pretensão de esgotar a discussão sobre o objeto ou qualquer das discussões aqui levantadas, visto a gama de possibilidades interpretativas e de produção textual que o texto literário e a utilização dos raciocínios teóricos aqui trazidos permite, bem como a

grande possibilidade de direcionamentos teóricos possíveis a respeito do *Minha mãe morrendo* ou ainda de outras produções do mesmo autor.

REFERÊNCIAS

- AMORMINO, Luciana. **Narrativas da memória**: um olhar para o filme Narradores de Javé. 2008. Trabalho apresentado ao 1º Ecomig: I Encontro dos Programas de Pós-graduação em Comunicação de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008. p. 1-16. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/ecomig/wp-content/uploads/2009/08/AMORMINO_Luciana_Texto.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2018.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**, [S.l.]. 2003. Disponível em: <<https://gpesc.wordpress.com/2010/01/19/aumont-2003-%E2%80%93-dicionario-teorico-e-critico-de-cinema/>>. Acesso em: 20 dez. 2017.
- BARTHES, Roland. **Câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Diário de luto**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BORBA, Maria Salete. **Contatos e contágios**: escrituras sobre Valêncio Xavier. UFSC, 2014.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 2. ed. São Paulo: Livraria duas cidades, 2006. p. 34-38.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 2. ed. São Paulo: Livraria duas cidades, 2006.
- CÂNDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da literatura brasileira – do romantismo ao simbolismo**. 6. ed. São Paulo: DIFEL, 1976.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós**: Revista do Programa de Pós-graduação e Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. v.1, n.2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>>. Acesso em: 10 out. 2017.
- CORRÊA, Mariana Resende; FRANÇA, Claudia. A figura do bricoleur em práticas artísticas. **Visualidades**, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 225-239, jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/34486/18191>>. Acesso em: 20 dez 2017.

DIAS, Angela Maria. Valêncio Xavier e o aprendizado do olhar como perda. **Revista da Anpoll**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 19, p. 11-31, jul./dez. 2005. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/455/464>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

DIAS, Margarete. Análise da Obra “O nascimento de Vênus” de Sandro Botticelli sob a perspectiva estética de Hegel. **Estética e Teoria da Arte II**, Rio de Janeiro, Jul. 2013. Disponível em: <<http://esteticaeteoriodaarte2.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 23 dez. 2017.

FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, Carmen. **As 100 melhores histórias da mitologia**: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 14-16.

GANDIER, Angela Maranhão. Cartografias da dor: morte, epidemia e loucura na trilogia transemiótica de Valencio Xavier. In: FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo (Org.). **Corporalidade e afetos**: ensaios sobre humanidades médicas. Recife: Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose, 2014. p. 35-56.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIERIA, André Soares Vieira (Org.). **Intermedialidades e Estudos Interartes**: desafios da Arte Contemporânea 2. In: Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 41-50.

HIGGINS, Dick. **Monoskop**, [S.l.]. 2017. Disponível em: <https://monoskop.org/Dick_Higgins>. Acesso em: 20 dez. 2017.

HUTCHEON, Ina. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética. In: HUTCHEON, Ina. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 19-41.

KUBOTA, Marília. Mistérios e magia em Valêncio Xavier. **Gazeta do povo**, [S.l.], mar. 2013. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/misterios-e-magia-em-valencio-xavier-b1eumiwcfqe2nd5h05bhmc0e>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

LIMA, Grazielli Alves de. Intermedialidade: novas perspectivas dos estudos interartes. **Todas as musas**, São Paulo, ano 5, n. 1, p. 178-186, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.todasasmusas.org/09Grazielli_Alves.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2017.

MARIA Montez (1912-1951). **The Red List**, [S.l.], [19--]. Disponível em: <<https://theredlist.com/wiki-2-24-525-526-653-view-1940s-profile-maria-montez.html>>. Acesso em: 02 jan. 2018.

MARINHO, Carla. Biografia de Maria Montez. **Cinema Clássico**, [S.l.], 18 ag. 2017. Disponível em: <https://cinemaclassico.com/biografias/biografia-de-maria-montez/>. Acesso em: 02 jan. 2018.

MIRANDA, Gustavo Lima de. **A história da evolução da mídia no Brasil e no mundo**. [S.l.]. 2007. Disponível em:

<<http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/1265/2/20266495.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

MÜLLER, Jurgen E. Intermidialidade revistada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIERIA, André Soares Vieira (Org.). **Intermedialidades e Estudos Interartes**: desafios da Arte Contemporânea 2. In: Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 75-98.

O GENIAL Valêncio Xavier. **Cândido**: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Cinco anos após a morte do escritor, Cândido publica dossiê sobre o legado do inclassificável autor de o mez da gripe. Curitiba, p.2, dez. 2013. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/arquivos/File/candido29_WEB.pdf>. Acesso em: 20 dez 2017.

ORTOFÓRICO. In: DICIONÁRIO informal. [S.l.; S.n.], ©2018. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/ortof%C3%B3rico/>>. Acesso em: Acesso em: 02 jan. 2018.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre Intermidialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIERIA, André Soares Vieira (Org.). **Intermedialidades e Estudos Interartes**: desafios da Arte Contemporânea 2. In: Belo Horizonte: UFMG, 2012a. p. 51-74.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação” – uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012b, p. 15-45.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. **GRAGOATÁ**: Revista do programa de pós-graduação do Instituto de Letras da UFF, Niterói, n. 31, p. 15-23, 2 sem. 2011.

SANTIAGO, Silviano. Narrador pós-moderno In: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas das letras**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

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

APÊNDICE

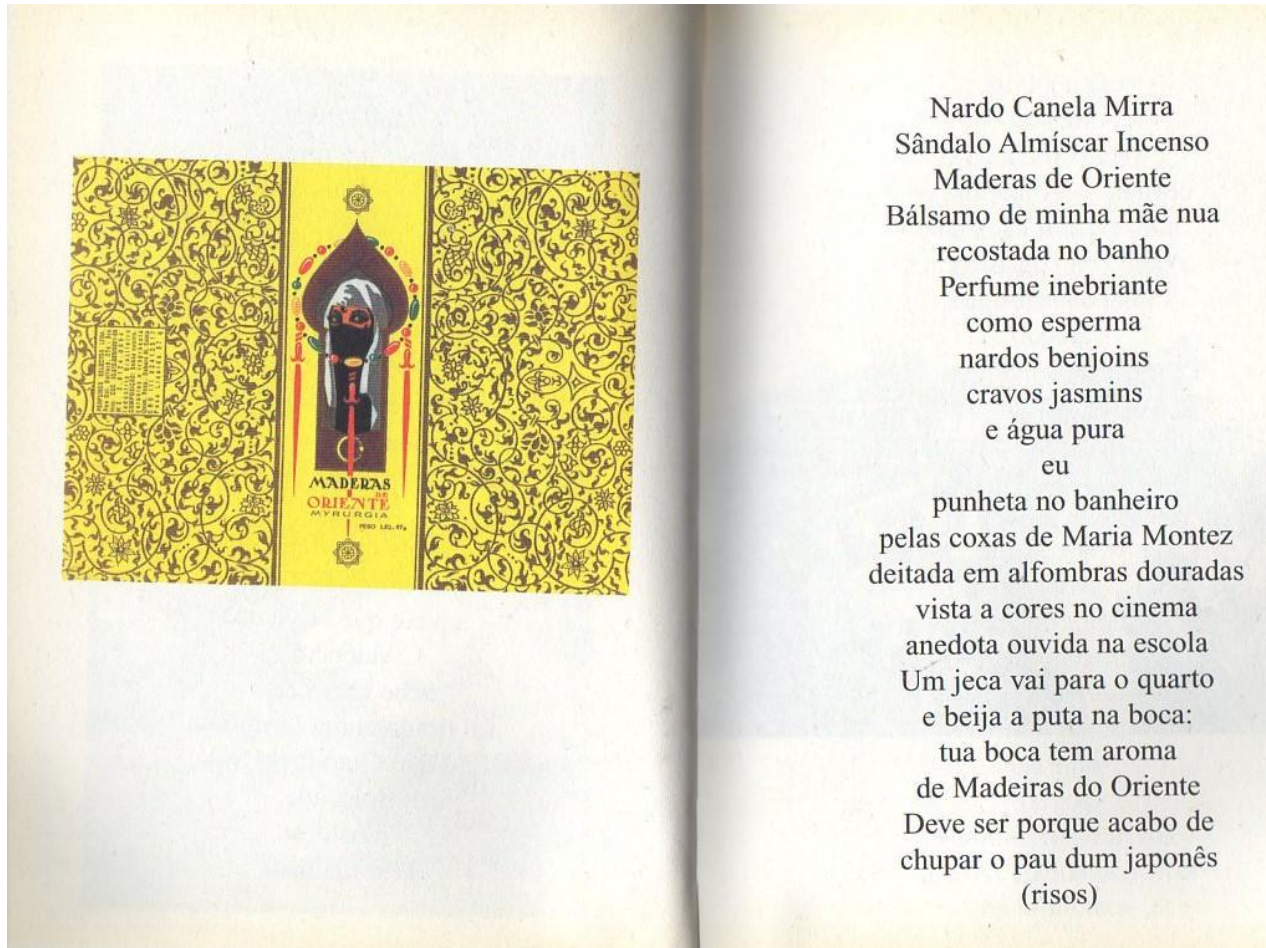
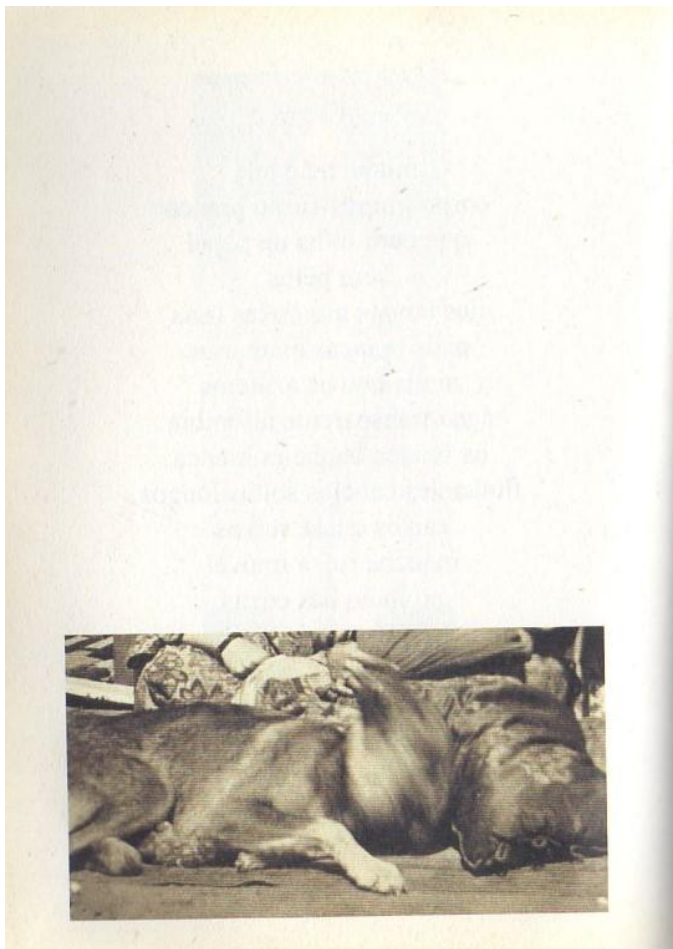


Figura 1 - Fonte: Xavier, 2001, sem paginação.



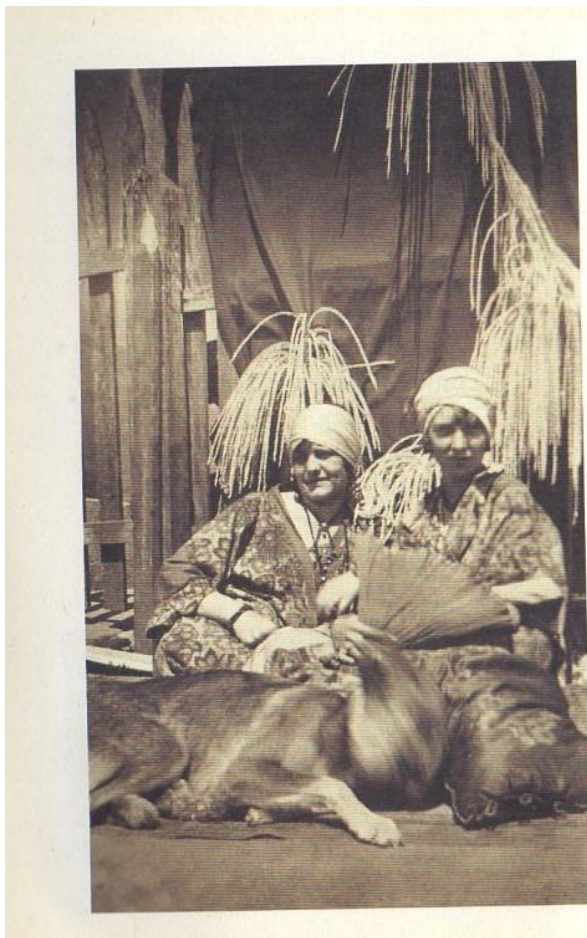
minha mãe nua
corpo grande firme branco
que nem folha de papel
sem pêlos
nos braços nas coxas lisas
mais brancas mais lisas
ainda que os azulejos
água transparente alfombra
na branca banheira branca
flutuantes cabelos soltos longos
ruivos quase ruivos
mancha ruiva imóvel
no meio das coxas
quase ruivos
os não róseos mamilos
minha mãe nunca me amou
o tempo que fiquei olhando
pela porta aberta?
o tempo de uma foto

Figura 2 - Fonte: Xavier, 2001, sem paginação.



o cachorro mexeu a cabeça
quando a foto foi tomada
sob o ladrar de cães
a noite poussa seu prazer
no ventre das mulheres
Cérbero Cerbero Cérebro
o cão sem três cabeças
de olhos em chamas
dentes de branco metal
guardião
das portas abertas
sempre abertas
do inferno
ninguém pode sair
somente entrar
pelas portas abertas
de par a par

Figura 3 - Fonte: Xavier, 2001, sem paginação.



Skandária
surde das próprias águas
cidade mágica do Oriente
terra arável dos sonhos
Samara Samarkanda Samária
Samaría
capital dos califas abácidas
no século nono
vestígios imponentes
de mesquitas e palácios
dedicações em pedra negra
estélas
a morte marcou um encontro
em Samara
Samarkanda Samaría
Maria
o nome da minha mãe
não sei do nome da cidade
onde a foto foi tirada
Skandária

?

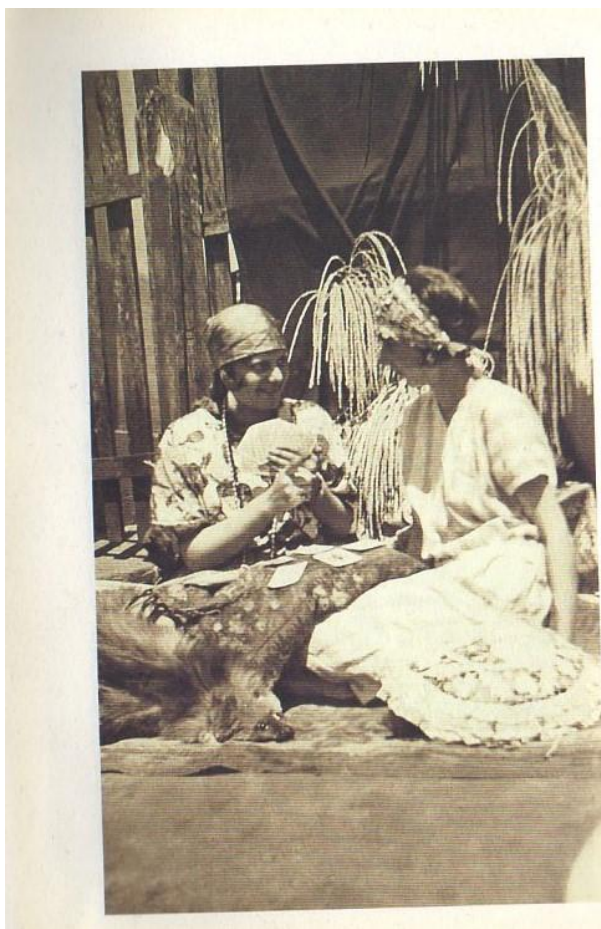
Figura 4 - Fonte: Xavier, 2001, sem paginação.



ela não lembrava
Tia Filipina
uma velha tia minha
a quem muito eu não via
me chamou a sua casa
arrumando sua morte
encontrou umas fotos
da minha mãe Maria
ao lado de outra Maria
a Mariinha
de odaliscas ciganas
vestidas
estava passando a mim
o filho de Maria
para guardar para sempre
Tia Filipina não lembrava
onde as fotos foram tiradas
Alexandria Soledade Tristeza
Samarkanda
cidade dos sonhos

?

Figura 5 - Fonte: Xavier, 2001, sem paginação.



minha mãe
é aquela à direita
na foto a mais magra
odalisca de turbante
sofria
de uma grave
doença nos pulmões
na época sem cura
morreu quando eu
tinha treze anos
acho que nunca me amou
nunca
acho até que tinha ódio
de mim seu filho
aquele que se chama
Valêncio
acho que a foto
foi tirada numa fazendola
no Rio Grande do Sul
Soledade
Tristeza
Encruzilhada

Figura 6 - Fonte: Xavier, 2001, sem paginação.

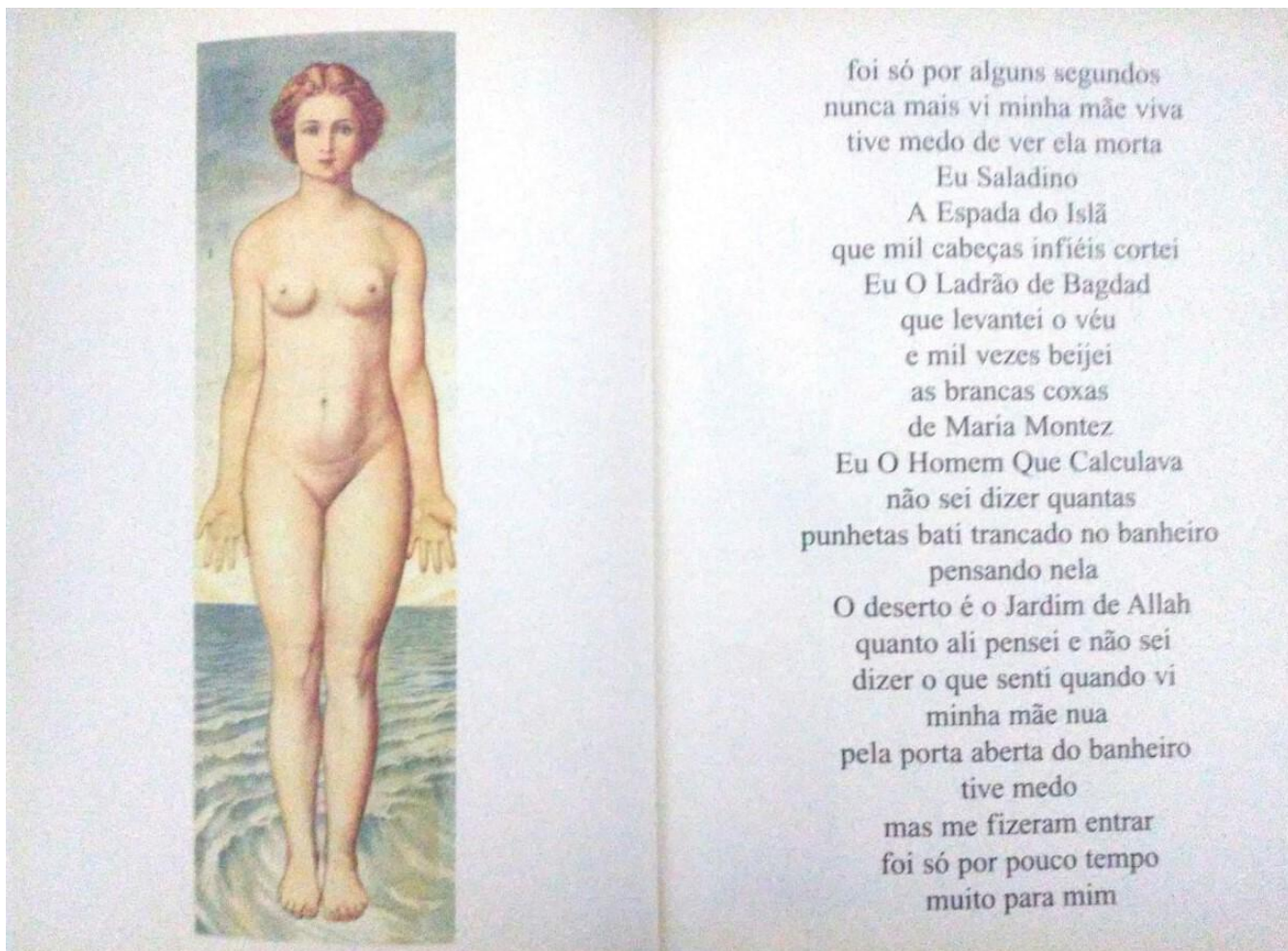


Figura 7 - Fonte: Xavier, 2001, sem paginação.

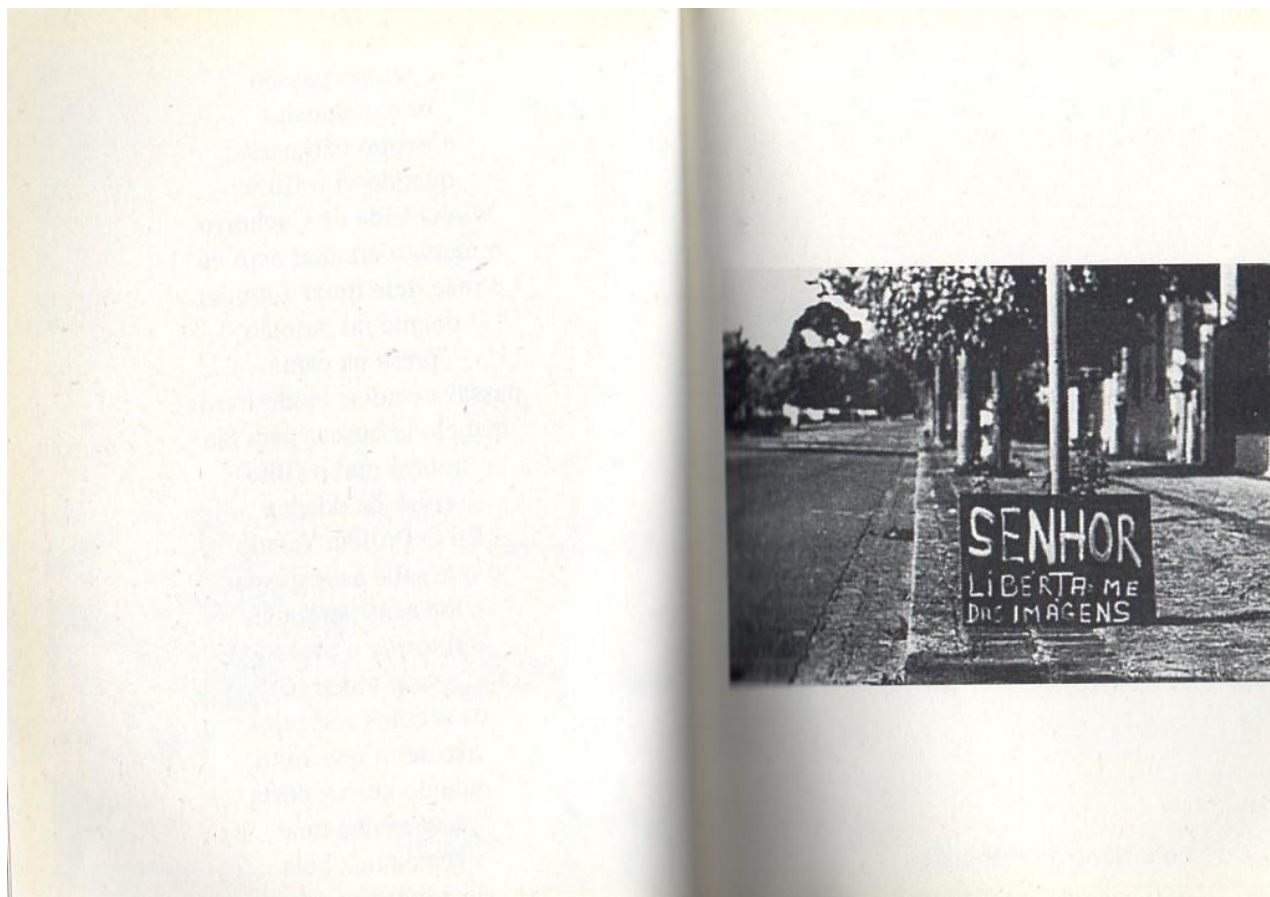


Figura 8 - Fonte: Xavier, 2001, sem paginação.

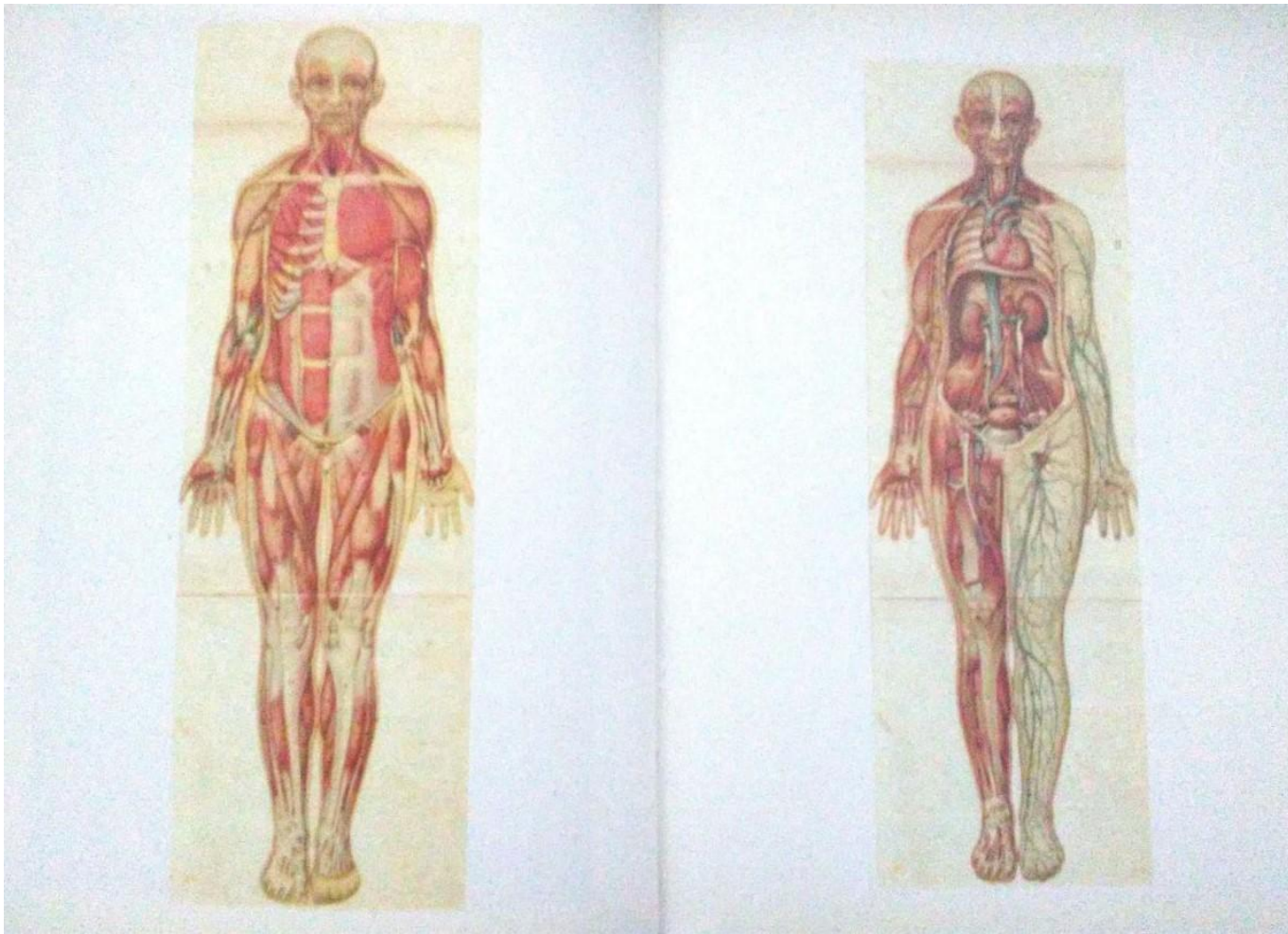


Figura 9 - Fonte: Xavier, 2001, sem paginação.

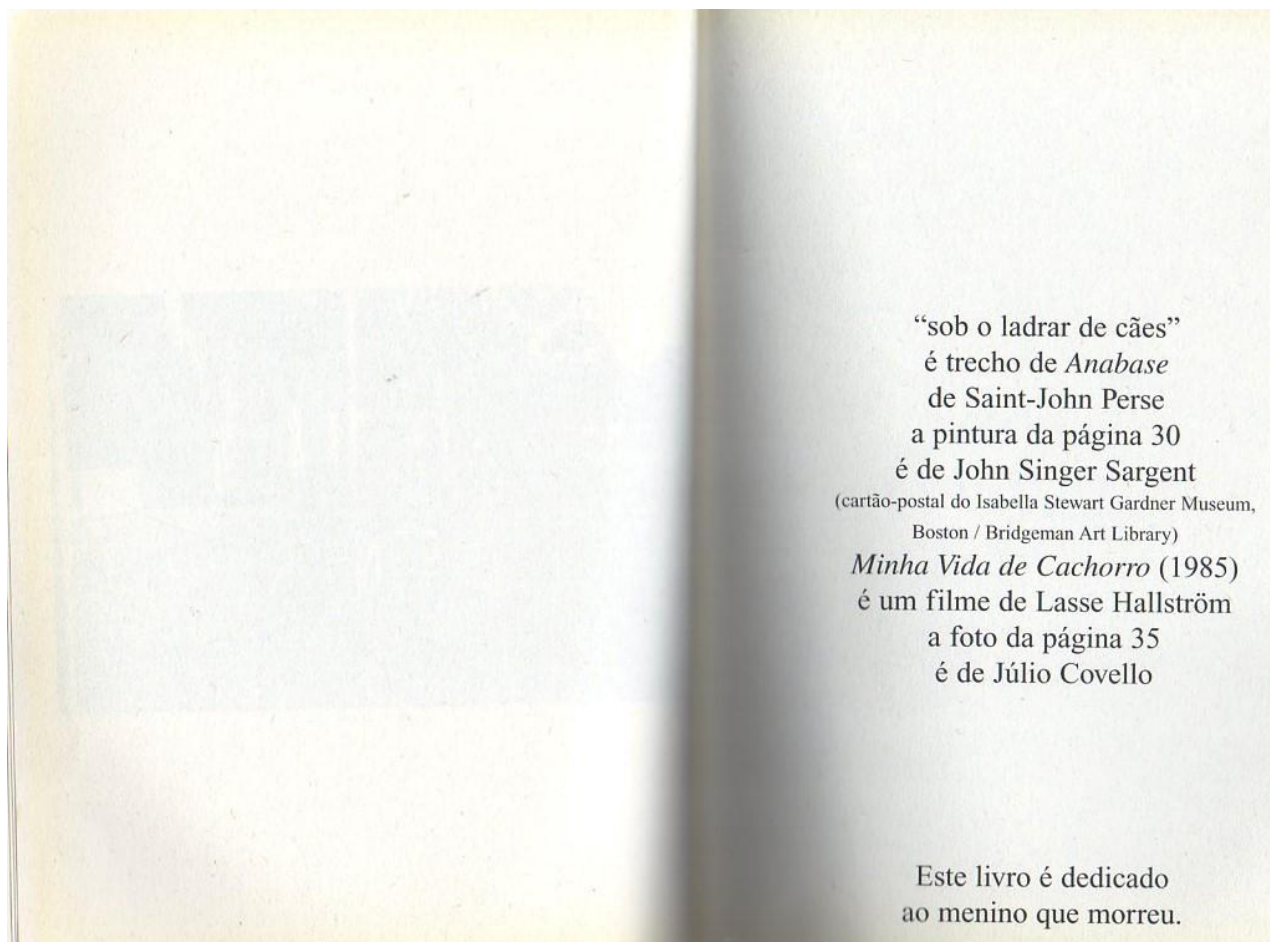


Figura 10 - Fonte: Xavier, 2001, sem paginação.