

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

RODRIGO VIEIRA DA SILVA

**AS CIDADES MUTANTES DE VALÊNCIO XAVIER: ESPAÇO URBANO E
MEMÓRIA EM *MINHA MÃE MORRENDO E O MENINO MENTIDO E CRIMES*
*À MODA ANTIGA***

CAMPINA GRANDE – PB

2016

RODRIGO VIEIRA DA SILVA

**AS CIDADES MUTANTES DE VALÊNCIO XAVIER: ESPAÇO URBANO E
MEMÓRIA EM *MINHA MÃE MORRENDO E O MENINO MENTIDO E CRIMES*
À MODA ANTIGA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, na linha de pesquisa Literatura e Hermenêutica, em cumprimento à exigência para conclusão do doutoramento em Literatura e Interculturalidade.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães

CAMPINA GRANDE – PB

2016

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S586c Silva, Rodrigo Vieira da
As cidades mutantes de Valêncio Xavier [manuscrito] : espaço urbano e memória em "Minha mãe morrendo e o menino mentido" e "Crimes à moda antiga" / Rodrigo Vieira Da Silva. - 2016.
207 p. : il.

Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.
"Orientação: Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães,
Departamento de Letras".

1. Análise do discurso. 2.Literatura brasileira do século XX
3. Espaço urbano. 4. Memória. I. Título.

21. ed. CDD 401.41

RODRIGO VIEIRA DA SILVA

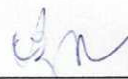
AS CIDADES MUTANTES DE VALÊNCIO XAVIER: ESPAÇO URBANO E
MEMÓRIA EM MINHA MÃE MORRENDO E O MENINO MENTIDO E CRIMES
À MODA ANTIGA

Aprovada em 07 / 12 / 16


BANCA EXAMINADORA



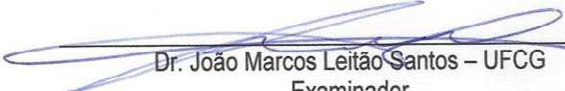
Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães – UEPB
Orientador



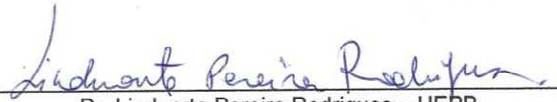
Dr. Luciano Barbosa Justino – UEPB
Examinador



Dr. Eli Brandão da Silva – UEPB
Examinador



Dr. João Marcos Leitão Santos – UFCG
Examinador



Dr. Linduarte Pereira Rodrigues – UEPB
Examinador

Para Beatrice, minha mais bela memória

AGRADECIMENTOS

À Renata Oliveira, amiga, musa e feiticeira, pelo apoio constante e incondicional. Pelo amor, pela fé, pela esperança.

À Rachel Oliveira, pelos ensinamentos, tanto os doces quanto os azedos (nunca amargos!).

À Marcela, pelas lições franciscanas de paciência, perseverança, serenidade e resiliência.

Tirinete, minha ferrugem, por me fazer perceber melhor a vida, tão valente quanto frágil, que grita dentro de cada um de nós.

A Valêncio Xavier, esse amigo distante mas nunca ausente, pela criatividade e inspiração de sua cruzada literária. Queria que pudesse ler essa pesquisa sobre sua obra, mas você partiu enquanto eu ainda estava enredado na seleção de mestrado. Obrigado por me fazer perceber melhor as cidades e suas memórias, a finitude do tempo e a potencialidade exuberante e caótica da vida.

Ao meu orientador, o professor Antonio Carlos de Melo Magalhães, tanto pela amizade e apoio no decorrer da pesquisa, quanto pelos apontamentos e norteamentos fundamentais para que eu não me perdesse nas malhas das cidades de Valêncio Xavier.

Ao professor Sebastián Joachin, pela sabedoria furiosa. Obrigado mais uma vez.

À professora Sudha Swarnakar, pelos debates sobre ética e política na literatura, por Nabokov, Sófocles e Rushdie, pelas lições de filosofia védica, pelo Mahabharata e pelos lanches na varanda da pró-reitoria.

Aos professores Luciano Justino e Rosângela de Queiroz, que participaram do meu exame de qualificação e me apontaram direções fundamentais para a conclusão da pesquisa

À Aldaiza Brito, pela alegria, presteza, paciência e dedicação, fundamentais pra mim nesses últimos quatro anos.

Aos meus colegas de doutorado, pelos debates e pelo conhecimento compartilhado. Obrigado Luciano, Hudson, Felipe, Ediliane, Gilda, Duílio e Lepê.

À Mylena, Laura, Lorenna, Anna Giovana, Fernanda e todos membros do grupo de pesquisa Litterasofia – Hermenêutica literária em diálogo com a Filosofia e a Teologia, pelos debates, sugestões e acompanhamento da pesquisa. Muitas contribuições importantes surgiram de inquietações oriundas de nossos encontros.

Aos amigos que, seja perto ou longe, fizeram parte (muitos sem sequer saber) do meu percurso enquanto desenvolvia essa pesquisa. Obrigado Mariana, Paloma, Juliana, Lígia, Gustavo, Adabriand, Ícaro, Marcos, Allice, Taciana, Maria Eduarda, Samuely, Heloyse, Olga, Noemi, Jéssica, Alianna, Davi, Danielle e Larissa.

Às meninas do Leia Mulheres Campina Grande, pelos debates anticanônicos tão fundamentais e necessários. Por me fazerem perceber melhor os segredos e mistérios nas entrelinhas da escrita feminina. Obrigado, meninas, pela bravura e pela inspiração.

À Micaela, Renally e todas as meninas do Ariel Coletivo Literário, assim como a Marihana, Savanna, e todxs que fazem o Breves Literário. Obrigado por manterem a poesia da cidade sempre viva.

Aos meus alunos espalhados no redemunho desse sertão sem fronteiras. Aprendi muito com vocês no decorrer desses 12 anos de jagunçagem como professor de português. Floresço como um ipê sempre que vejo vocês alcançarem seus objetivos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro que foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.

A todos aqueles que já partiram, mas sobrevivem nas brumas da memória e da recordação. Vocês não serão esquecidos!

Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba.

Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha*

RESUMO

A literatura de Valêncio Xavier destaca-se, em especial, pelo experimentalismo na sua composição. Fazendo uso dos mais variados recortes discursivos da cidade, o autor elabora uma obra na qual o espaço urbano e a memória figuram como peças centrais. Resgatando elementos vanguardistas e rompendo com o modo convencional de elaboração da prosa, Xavier faz uso de processos colhidos das mais diversas linguagens artísticas ou técnicas que perpassam o ambiente urbano moderno, como a montagem, o recorte e a sobreposição – recursos explorados por linguagens que vão do cinema à imprensa. As suas inovações no campo da literatura podem ser vistas a partir do modo peculiar de conceber a estrutura da narrativa, intercalando texto e imagens o autor elabora enredos nos quais o texto verbal em suas variadas manifestações – seja oriundo da imprensa, da literatura, da publicidade ou até mesmo da pornografia – alia-se a fotografias, ilustrações, mapas e outros recursos gráficos, num processo de montagem único em toda a história da literatura brasileira. Essa montagem baseia-se, sobretudo, num exercício de sobreposição de recortes, imagens e fragmentos advindos das mais variadas instâncias da cidade moderna, que se entrelaçam na composição das narrativas. Um vislumbre rápido sobre sua obra é o suficiente para que percebamos que a forma escolhida pelo autor para narrar suas tramas, por si só, já transmite uma mensagem, uma intencionalidade: a forma escolhida pelo autor, em si, já carrega um conteúdo. Dessa maneira, por meio, de uma revisão bibliográfica seguida da análise hermenêutica das últimas obras de Xavier, a presente pesquisa buscou compreender melhor tanto o método compositivo e os mecanismos de arranjo e funcionamento da montagem feita por Valêncio Xavier, como de que forma sua obra se insere na literatura brasileira a partir do final da década de 1980 até os primeiros anos da década de 2000. Além disso, dando continuidade à pesquisa sobre as representações do espaço urbano na literatura de Xavier (iniciada durante o mestrado, quando investigamos as configurações da cidade enquanto personagem e as metáforas a ela associadas em *O mez da gripe*), procuramos, agora, a partir de um estudo extensivo das últimas duas obras produzidas pelo autor pouco antes de sua morte, compreender melhor as representações do espaço urbano e sua relação com a memória contida nos discursos que atravessam a cidade moderna. Através da análise dos livros *Minha mãe morrendo e o menino mentido* e *Crimes à moda antiga* percebemos de que forma, ao explorar o poder gerador de sentido dos discursos das cidades do século XX (e a carga mnemônica neles contida), Valêncio Xavier nos faz refletir não apenas sobre a cidade e a memória, mas também sobre o tempo, a materialidade e a finitude.

Palavras-chave: Valêncio Xavier. Cidade. Modernidade. Memória.

ABSTRACT

Valêncio Xavier's literature stands out in particular by its experimentation in composition. Using various discursive excerpts from the city, the author elaborates a work in which the urban space and the memory figures as centerpieces. Rescuing avant-garde elements and disrupting the conventional mode of elaboration of the prose, Xavier uses techniques derived from various artistic languages and techniques that permeate the modern urban environment, such as montage, cutting and imbrications – resources exploited by various languages, ranging from the movies to the press. His innovations in the field of literature can be seen from the peculiar way of conceiving the structure of his narrative: alternating written text and images, the author elaborates scenarios in which the verbal text, in its different manifestations – press, literature, advertising or even pornography – joins the photography, illustrations, maps and other graphic resources within a montage process that is unique in the history of Brazilian literature. This process is based, above all, in an exercise of overlapping clippings, images and fragments from the most varied instances of the modern city, which intertwine in the composition of his narratives. A quick glimpse at his work is enough for us to realize that the way chosen by the author to narrate his plots, by itself, already conveys a message, an intentionality: the layout used by the author itself already carries a content. Thus, through a bibliographical review followed by the hermeneutic analysis of the latest Xavier's works, this research sought to understand better both the compositional method, arrangement mechanisms and functioning of the montage made by Valêncio Xavier; and how his work is inserted in Brazilian literature from the late 1980's until the early 2000's. In addition to this, continuing the research on the representations of urban space in Xavier's work (begun during our Masters degree, when we investigated the city as a character and the metaphors associated with it in *O mez da gripe*) we try now, through an extensive study of the last two works produced by the author right before his death, to understand better the representations of urban space and its relation to memory contained in the speeches that cross the modern city. By analyzing the books *Minha mãe morrendo e o Menino Mentido* and *Crimes à moda antiga* we seek to understand how, by exploring the power of meaning generation in the speeches from the cities of the twentieth century (and the mnemonic charge contained within it), Valêncio Xavier makes us reflect not only on city and memory, but also, on time, materiality and finitude.

Keywords: Valêncio Xavier. City. Modernity. Memory

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO UM: ASPECTOS COMPOSITIVOS DA LITERATURA DE VALÊNCIO XAVIER	16
1. 1. Fotografia, cinema, televisão, literatura: os anos de formação	18
1. 2. Mecanismos de funcionamento do texto valenciano	23
1. 3. Método de composição das obras de Xavier	30
1. 3. 1. Década de 1980	30
1. 3. 2. Década de 1990	46
1. 3. 3. Os anos 2000	62
CAPÍTULO DOIS: AS REPRESENTAÇÕES DA CIDADE NA OBRA DE VALÊNCIO XAVIER.....	71
2.1. Espaço urbano e literatura: uma introdução	71
2. 2. Cidade e memória: o caso Valêncio Xavier ou o trapeiro, os rastros e as passagens	75
2. 3. As cidades-cenário de <i>Crimes à moda antiga</i> e o diálogo com a linguagem do jornalismo sensacionalista	88
2. 4. Minha mãe morrendo e o Menino Mentido: a cidade que também se desdobra em personagem	110

CAPÍTULO TRÊS: SOBRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO.....	127
3. 1. Memória e esquecimento enquanto temas recorrentes na obra valenciana	127
3. 2. Mnemosine furiosa na urbe: espacialidade urbana e memória em seus recortes	133
3. 3. <i>Minha mãe morrendo e O menino mentido</i> : a casa, a cidade, a memória da infância	147
3. 4. Crimes à moda antiga e a memória dos esquecidos	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	207

INTRODUÇÃO

Eu sei que eu sabia e me esqueci. Talvez algum dia eu ainda me lembre. Às vezes, quando a gente menos espera, uma imagem há muito tempo esquecida, perdida, volta à nossa mente: clara, precisa, com todos os seus contornos perfeitamente delineados.

Valêncio Xavier, *Menino Mentido* –
Topologia da cidade por ele habitada

A literatura de Valêncio Xavier, influenciada pela experiência do próprio autor enquanto fotógrafo, cineasta e jornalista, é elaborada a partir do entrelaçamento de discursos variados, como recortes de jornais e revistas, fotografias, desenhos, material publicitário, mapas, decretos e outros documentos oficiais, mais uma miríade de textos – verbais ou não – extraídos das mais distintas instâncias da urbe pós-industrial. O autor, ao intercalar os vários fragmentos na montagem de suas narrativas, concebe uma obra que tanto investiga as relações entre a palavra e a imagem, quanto explora e escrutina as possíveis formas de interação entre o livro impresso e o leitor.

Suas narrativas – híbridas, labirínticas e multitextuais – retratam uma gama de personagens anônimos, tanto reais quanto ficcionais, que percorrem as ruas das cidades modernas. Os dois espaços mais recorrentes em sua obra – as cidades de Curitiba e São Paulo – chegam, inclusive, a figurar como personagens centrais em muitas de suas narrativas, cujos enredos elaboram um exercício contínuo de reflexão sobre as relações entre a memória e o esquecimento, entre o tempo e a percepção de finitude, que se operam no ambiente urbano.

Nos últimos anos, a sua obra tem despertado, cada vez mais, a atenção da academia. Gradativamente, estudantes e pesquisadores têm se voltado para as mais diversas investigações acerca da literatura de Valêncio Xavier.

Uma pesquisa pioneira foi a de Regina Chikoski, da Universidade Estadual Paulista, que em sua tese de doutorado¹ defendida em 2004, discutiu a relação entre erotismo e morte na ficção de Xavier. Intitulada *Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier*, a pesquisa de Chikoski voltou-se para uma investigação dos enredos contidos no volume *O mez da gripe e outros livros*, analisando e definindo a obra à luz de referências sobre o Modernismo, utilizando como aporte teórico, nomes como Jameson, Kristeva e Lyotard.

Maria Salete Borba, da Universidade Federal de Santa Catarina, debruçou-se sobre a obra de Xavier em dois estudos: *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*, de 2005, e *A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento*, de 2009. As duas pesquisas, respectivamente, seus trabalhos de mestrado e doutorado, se voltam exclusivamente para a análise do processo de montagem da obra valenciana, problematizando, em especial, a utilização da imagem por parte do autor para a composição de *O mez da gripe*.

No ano da morte do autor, 2008, a Universidade Federal do Paraná apresentou duas pesquisas sobre sua obra. Julio Rocker Neto analisou o método composicional valenciano e sua aproximação com pressupostos pós-modernos em *O mosaico de linguagens na narrativa hipertextual de Valêncio Xavier*. A pesquisa de Rocker Neto se aproxima, em vários pontos, do trabalho de Chikoski e Borba, no entanto, procura compreender a montagem feita por Xavier como um exercício hipertextual, o que evidencia-se na maneira como o texto é construído, “não linearmente, incorporando códigos que se entrelaçam para formar um mosaico literário pós-moderno” (ROCKER NETO, 2008, p. iv).

Claudiana Sorensen, em *O mez da gripe: a babel carnalizada*, voltou-se, por sua vez, para uma análise estético-interpretativa que propunha uma leitura de *O mez da gripe* amparada pela teoria da carnavalização do russo Mikhail Bakhtin, assim como alguns conceitos e autores da Estética da Recepção, defendendo que a narrativa em questão pode ser compreendida como um texto híbrido, imagético e linguístico, com possibilidades diversas de interpretação.

¹ As referências à essa e às outras pesquisas subsequentemente listadas podem ser encontradas em nossa bibliografia.

Além disso, três outras pesquisas também merecem atenção. Em 2011, também pela Universidade Federal do Paraná, a pesquisadora Joana Pagliosa Corona, em sua dissertação *A literatura de Valêncio Xavier encontra o outro: os espaços do estrangeiro e o trânsito entre as linguagens*, analisou a figura do estrangeiro em *O minotauro* e *O mistério da prostituta japonesa*. Esta pesquisa merece destaque, pois também investiga os espaços na literatura de Xavier, em especial, o quarto de hotel, cenário recorrente nas duas narrativas.

Em 2013, Ângela Maranhão Gandier, da Universidade Federal de Pernambuco, em sua tese *Memória & História, Fotografia & Cinema nas narrativas transemióticas de Valêncio Xavier*, discorreu sobre as relações entre palavra e imagem na obra valenciana, ressaltando a centralidade que a imagem ocupa no processo discursivo do autor, utilizando como aporte teórico nomes como Bakhtin e Todorov.

No ano seguinte, Regina Celia da Cruz, na dissertação intitulada *Do texto à tela: nunca encontrarei uma resposta que me satisfaça*, analisou as aproximações e distanciamentos da adaptação do conto *O mistério da prostituta japonesa* para o filme *O mistério da japonesa*, de 2005, produzido e dirigido pelos cineastas Beto Carminatti e Pedro Merege. Sua perspectiva de análise, intertextual e intermediária, amparou-se em pressupostos de Genette e Hutcheon e consiste numa investigação que se volta para o processo de tradução intersemiótica operado durante a transição da narrativa das páginas do livro à tela de cinema.

Nota-se que, apesar de seu experimentalismo e inovação, Xavier foi descoberto, relativamente, há pouco tempo pela academia e, por conseguinte, a fortuna crítica acerca de sua obra ainda é escassa, havendo apenas os estudos acima listados e mais alguns poucos artigos dispersos apresentados em simpósios, colóquios e outros eventos – o que aponta a necessidade de maiores estudos sobre a produção desse autor que elaborou uma das mais complexas e peculiares obras da moderna literatura brasileira.

Dessa forma, dando continuidade ao estudo sobre a sua obra iniciado durante o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba – quando nos debruçamos sobre as representações do espaço em *O mez da gripe*, assinalando a cidade como personagem central da obra e as metáforas a ela

associadas no decorrer da narrativa –, buscamos agora, com o desdobramento da pesquisa, investigar as relações entre espaço urbano, memória e esquecimento em *Minha mãe morrendo e O menino mentido* (2001) e *Crimes à moda antiga* (2004).

Estas duas obras são as últimas produzidas pelo autor, que faleceu em 2008, e se aproximam tanto em relação à temática quanto à forma, sobretudo, na maneira como exploram o eixo cidade-memória-esquecimento na composição dos enredos.

O modo como ambas representam as tensões entre o lembrar e o esquecer, que se inscrevem nas dobras dos discursos da cidade – seja ela cenário ou personagem –, ilustra a preocupação valenciana com o passado, com o resgate daquilo que foi esquecido. Essa preocupação do autor surge de forma recorrente em todas as suas narrativas e se intensifica nos últimos escritos de sua vida, remetendo a um exercício benjaminiano de abordagem revisionista da história, que busca, a contrapelo, escrutinar o passado, visando a preservação e compreensão de fatos que a memória da história oficial não resguardou.

Assim, por meio da investigação e análise dos temas recorrentes identificados nas duas obras, a pesquisa se voltou, mais uma vez, para a cidade representada – agora em *Minha mãe morrendo e O menino mentido* e *Crimes à moda antiga* – como espaço de cruzamento de discursos, feitos tanto de memórias quanto de esquecimentos, procurando compreender como o espaço urbano se relaciona com o lembrar e o esquecer nessas narrativas em especial.

A tese defendida é a de que a literatura de Valêncio Xavier, composta por meio do entrecruzar de vozes da cidade e da memória, elabora uma reflexão sobre o lembrar e o esquecer em meio às constantes transformações dos espaços da urbe. Concebendo a rememoração como um exercício não apenas estético, mas também ético, Xavier assinala uma preocupação em escrutinar o passado a contrapelo, buscando salvaguardar do olvidamento os anônimos que não são mencionados pela história oficial e recolecionar cada uma de suas pequenas tragédias.

Para tanto, nosso estudo buscou contextualizar a obra de Xavier enquanto manifestação da nova literatura brasileira e, com o suporte da

hermenêutica e o diálogo transdisciplinar por ela proporcionado, analisar as peculiaridades compositivas de sua literatura e os temas por ela abordados. Isso posto, é importante esclarecer que o aporte teórico será apresentado e discutido no decorrer da análise, ao longo dos três capítulos. Assim, mantendo um diálogo direto não apenas com os pressupostos da literatura, mas também da história, filosofia e urbanismo, procuraremos apontar as contribuições da obra valenciana ao debate e à reflexão sobre as cidades e suas relações com a memória e o esquecimento na modernidade.

No primeiro capítulo, objetivamos compreender o método compositivo de Valêncio Xavier para a elaboração de sua literatura. Uma vez que o autor ainda é pouco conhecido junto ao meio acadêmico, a pesquisa optou, inicialmente, por se voltar para um vislumbre dos seus “anos de formação”, mapeando seu contato com as mais variadas linguagens artísticas e suportes midiáticos e procurando perceber suas influências e metamorfoses ao longo da carreira. Logo após, aproximando o modo de composição da literatura valenciana aos pressupostos e propostas dos primeiros modernistas e das vanguardas do início do século XX, voltamos o nosso olhar para os mecanismos de funcionamento do seu texto, por meio de uma análise extensiva do método de composição de sua obra e os aspectos formais que a tornam tão particular.

No segundo capítulo, investigamos a composição do espaço urbano em *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido* e *Crimes à moda antiga*. Apesar de situadas nas primeiras décadas do século XX, as cidades retratadas nas duas obras – peças fundamentais para a composição formal e conteudística das narrativas – apresentam configurações diferentes. Dessa forma, o capítulo se dedica a uma análise desses espaços e suas representações no contexto de cada narrativa, procurando assinalar as reflexões sobre o espaço urbano identificadas especificamente em cada uma delas.

Por fim, no terceiro capítulo analisamos a memória contida nos recortes e fragmentos discursivos das cidades de *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido* e *Crimes à moda antiga*. Percebemos a forma como tais aspectos se configuram, assim como a relação da memória e do esquecimento com os fragmentos de discursos urbanos utilizados pelo autor no seu processo de composição. Buscaremos, logo após, assinalarmos as semelhanças entre sua visão sobre o passado e a memória com alguns pressupostos sobre a

rememoração defendidos por filósofos como Santo Agostinho e Walter Benjamin. A guisa de encerramento, analisamos as relações entre o lembrar e o esquecer que se estabelecem nas duas últimas narrativas de Valêncio Xavier, buscando perceber de que forma as obras apontam uma reflexão sobre a dimensão ético-estética do tempo e da finitude, da memória e do esquecimento, contida em seus enredos.

CAPÍTULO UM

ASPECTOS COMPOSITIVOS DA LITERATURA DE VALÊNCIO XAVIER

Haverá um bandurrista de barba grisalha sobre o peito, ou talvez um velho de cabeça branca, mas ainda cheio de coragem madura e sábio de espírito, que dirá sobre eles palavras densas e vigorosas. E sua glória seguirá por todo o mundo, e depois, tudo que nascer falará deles.

Nikolai Gógol, *Tarás Bulba*

Estarão todos acostumados a escritores de vocabulário parco ou a jornais e revistas ilustradas com textos breves de palavras fáceis?

Valêncio Xavier, *13 Mistérios + O mistério da porta aberta*

Vinda a público no início da década de 1980, a literatura de Valêncio Xavier destaca-se, em especial, pelo experimentalismo na composição. Um rápido olhar sobre qualquer uma de suas obras é o suficiente para que o leitor perceba o modo peculiar como esse autor paulista, radicado em Curitiba, elabora suas narrativas. Ao intercalar trechos de sua autoria com recortes e fragmentos discursivos do cotidiano – como material publicitário, jornalístico, fotografias, dados estatísticos, pornografia e uma gama de outros "textos" – Xavier transita entre as mais distintas linguagens, redimensionando não apenas a noção de autoria, mas sobretudo a interação mantida entre o leitor e a obra literária.

Os recortes que ele utiliza são os mais variados: alguns são diretamente literários, como citações de poemas ou trechos de livros, enquanto outros passam longe disso, conforme veremos posteriormente. Para a composição de suas tramas, o autor faz uso de materiais diversos, perfazendo uma lista bastante variada de fontes, dentre as quais, podemos apontar recortes de

chamadas e matérias jornalísticas, material publicitário, fotografias, ilustrações, trechos de livros didáticos, catecismos religiosos, manuais de anatomia, histórias em quadrinhos, revistas pornográficas, decretos oficiais, trechos de entrevistas, mensagens de pedintes, roteiros televisivos e muitos outros materiais que serão elencados conforme nos debruçarmos sobre cada uma de suas obras. Inseridos na narrativa, os recortes selecionados pelo autor não apenas se interligam como dialogam entre si, funcionando como peças de um mosaico que se descortina no decorrer da leitura. Retirados de seu contexto original e inseridos nas narrativas, os fragmentos se recontextualizam e, muitas vezes, passam a irradiar um outro sentido completamente distinto do sentido original, desdobrando, aprofundando e complementando as informações dos outros fragmentos.

Dessa forma, Xavier elabora uma literatura peculiar, pautada, sobretudo, na hibridização entre palavras e imagens, retomando e redimensionando propostas de vanguardas como o Futurismo, o Dadaísmo e o Cubismo, bem como, valores estéticos postulados pelos primeiros modernistas brasileiros. Sua literatura resgata pressupostos defendidos por Lima Barreto e Euclides da Cunha, como a tentativa de uma literatura que não apenas buscasse novas formas de expressão, mas também se preocupasse em refletir sobre as problemáticas do cotidiano brasileiro, mantendo uma relação intrínseca com a imprensa. Assim como esses autores, Xavier manteve uma carreira no jornalismo – no seu caso, televisionado – e trouxe muitas dessas experiências para seus escritos. Borba corrobora esse dado ao observar que o trabalho de Xavier

se desdobra na justaposição entre relato e ensaio, texto e imagem, o que mostram as leituras e reflexões sobre escritores como Oswald e Mário de Andrade, Olavo Bilac, Lima Barreto e Coelho Neto, entre outros que participaram assiduamente, na virada do século XIX para o XX, da imprensa, que era então, uma nova forma de relacionamento com a literatura. É importante ressaltarmos que há mudanças importantíssimas nesse período de formação de uma indústria cultural (século XIX e início do século XX), que contribuíram para que hoje, século XXI, possamos considerar o trabalho de Valêncio Xavier como literatura (BORBA, 2005, s/p).

No entanto, além das influências literárias e telejornalísticas, Xavier também manteve por toda a sua vida uma relação de proximidade com o

cinema e a fotografia, chegando a atuar nas duas áreas e trazendo contribuições das mesmas para a elaboração de sua obra.

Dessa forma, para uma compreensão mais acurada do método de composição e temas escolhidos pelo autor é interessante que nos voltemos a um vislumbre dos “anos de formação” do artista, durante os quais ele manteve contato com uma variedade de linguagens e suportes midiáticos, indo desde as altas esferas da fotografia parisiense até o submundo do jornalismo policial sensacionalista da televisão brasileira.

1. 1. Fotografia, cinema, televisão, literatura: os anos de formação

O trânsito de Xavier entre as diversas linguagens artísticas inicia-se em 1959, ano em que muda-se para Paris, onde atua como fotógrafo de galerias de arte, tendo contato com estéticas como o Dadaísmo e a *Nouvelle Vague*, que acabariam por inspirar suas produções literárias e cinematográficas. Na década seguinte, aprofundando sua relação com o universo da fotografia parisiense, torna-se assistente do fotógrafo Henri Cartier-Bresson, o que viria a influenciar profundamente a sua produção posterior, especialmente, a sua literatura.

Ainda na década de 1960 é chamado para trabalhar na recém inaugurada TV Paraná, onde atuou como cenógrafo, produtor, assistente de direção e roteirista. Segundo palavras do próprio autor, não havia estudado nada, apenas cursara Belas Artes em Curitiba durante dois anos. Em 1966, após casar-se, passa a residir em São Paulo, onde moraria até 1969. Nesse período, trabalhou como produtor para Silvio Santos e para a Rede Globo, onde produziu, em parceria com Túlio de Lemos, o programa *Processo 68*. Segundo as palavras de Xavier em entrevista feita por Joca Reiners Terron e publicada na revista *Direção*:

Era um programa que misturava ficção e documentário rememorando crimes insolúveis, com a assessoria da Secretaria de Segurança Pública. Eu recebia aqueles inquéritos policiais cheios de fotos dos assassinatos, degolados, mulheres estupradas e mortas, envelopes com balas manchadas de sangue, coisas assim. Eu chegava em casa de noite, ficava com medo de entrar e ver as paredes cheias de sangue e minha mulher estirada, morta. Não sei se esses inquéritos

influenciaram na maneira de escrever. Talvez (DIREÇÃO, 1997, p. 98).

Seu retorno a Curitiba ocorre no ano de 1969, quando passa a trabalhar na TV Tupi paranaense. Anos depois, Valêncio Xavier abandona a televisão, passando a fazer apenas alguns trabalhos esporádicos, no papel de consultor de imagem em cinema e roteirista de TV. Dentre eles, destacam-se programas como *Linha Direta* e o telejornal *Aqui Agora*.

Esse tipo de trabalho no cinema e na televisão – especificamente por suas temáticas e métodos de composição – foi fundamental para a elaboração de boa parte de suas obras. O jornalismo policial, com sua linguagem oscilante entre o seco e o dramático, influenciou a literatura de Valêncio Xavier tanto no quesito linguagem – mais especificamente no nível lexical – quanto no que diz respeito aos temas explorados pelo autor. Por exemplo, ao produzir os contos de *Crimes à moda antiga*, Xavier revisitará vários assassinatos de repercussão nacional ocorridos nas primeiras décadas do século XX, mesclando a crônica policial às suas reflexões sobre tempo, finitude e memória.

Em abril de 1975, cria a Cinemateca do Museu Guido Viaro, onde foi responsável pela restauração de uma série de filmes do início do século XX, dentre os quais se destacam *Panorama da Curitiba*, de Annibal Requião, de 1909, e *Despedida do 19o Batalhão*, de Paschoal Segretto, filmado em 1910.

Além disso, Valêncio Xavier também atuou no cinema, participando da produção e direção de filmes como *Nós, O Paraná – História de um povo*, de 1960; *O Mate*, de 1963; *Jogos universitários*, de 1970; *A visita do velho senhor*, de 1975; *Salão da gravura, sala Poty*, de 1976; *O Monge da Lapa*, de 1979; *Caro signore Feline*, de 1980; e uma adaptação de *O Corvo – de Edgar Allan Poe*, de 1982. Como presidente do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro realizou vídeos como *O pão negro – Um episódio da Colônia Cecília*, em 1993 e *Os 11 de Curitiba, Todos Nós*, em 1995. Enquanto cineasta, Xavier recebeu, na IX Jornada Brasileira de Curta Metragem de 1981, o prêmio de melhor filme de ficção por *Caro Signore Felinni*.

Sua estreia na literatura deu-se em 1963, com a publicação do conto *Acidentes de trabalho*, na revista *Senhor*. Em 1964 lança *7 de amor e violência*, uma antologia de contos com outros autores. A seguir, publica os livros de crônicas *Desembrulhando as balas Zequinha*, lançado pela editora Payol, em

1973 e *Curitiba, de Nós*, publicado pela Fundação Cultural de Curitiba, em 1975. Nesse período, também lança, em várias revistas e jornais dispersos, uma série de contos sobre crimes notórios ocorridos entre as décadas de 1910 e 1930 (posteriormente, esse material foi catalogado e compilado no volume de contos *Crimes à moda antiga*, lançado pela Publifolha em 2004).

A partir da década de 1980 nota-se uma tendência cada vez mais experimental na construção de suas narrativas, aliada à recorrência de temas como memória, espaço urbano, erotismo e morte. Em muitas das obras surgidas neste período, Valêncio Xavier explora a interação texto-imagem, quebrando não apenas a linearidade como também a própria necessidade de uma voz narrativa bem definida. A obra que inaugura esse período é *O mez da gripe*, publicado pela Fundação Cultural de Curitiba, em 1981.

Em 1983, lança *Maciste no inferno*, a partir desse momento inicia também uma profícua produção de contos e micronarrativas experimentais publicadas em revistas e jornais como *Quem*, *Nicolau*, *Revista da USP*, *Panorama*, entre outros. Em 1985, lança a novela *O minotauro*, e, no ano seguinte, publica duas obras: os contos *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-oichi* e *A propósito de figurinhas*, outro livro de crônicas, agora em parceria com o ilustrador e artista plástico Poty.

Em 2001, lança *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, volume que reúne os livros inéditos *Minha mãe morrendo*, *Menino mentido – Topologia da cidade por ele habitada* e *Menino mentido*, últimos trabalhos inéditos produzidos pelo autor. Em 2004, lança *Crimes à moda antiga*, uma reunião de contos que revisitam célebres crimes brasileiros ocorridos nas primeiras décadas do século XX. Por fim, em 2006, a Companhia das Letras lança o volume *rRememбранças da menina de rua morta nua e outros livros*, reunindo seus escritos da década de 1990.

Ter mantido contato com linguagens e temas tão variados foi de fundamental importância para o florescimento e aprimoramento do método compositivo escolhido por Valêncio Xavier para narrar seus enredos. O fato de lidar com linguagens diversas proporcionou ao autor um exercício de hibridização e mescla de elementos que, aparentemente, não possuem correlação alguma na composição de suas narrativas. Além disso, foi justamente essa busca por um rompimento entre as barreiras que separam a

arte – e sobre a noção do que é artístico e do que não é –, que lhe proporcionou a elaboração de uma obra que explora aspectos como a posição e o papel do narrador e um redimensionamento da relação estabelecida entre autor-obra-leitor na contemporaneidade.

Podemos, assim, nos remeter às palavras de Theodor Adorno e Walter Benjamin, membros da Escola de Frankfurt, que refletiram, dentre muitos temas, sobre os caminhos da linguagem e da literatura na primeira metade do século XX e perceber que a literatura feita por Valêncio Xavier comunga com os pressupostos defendidos pelos dois pensadores. Os autores, percebendo o movimento de renovação artística, em especial das artes plásticas, cinema e fotografia, fomentado pelas vanguardas, elaboravam reflexões também sobre a literatura e seus rumos. Na primeira parte de suas *Notas de literatura*, Adorno afirma:

Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato (ADORNO, 2003, p. 56).

Walter Benjamin, por sua vez, numa conferência pronunciada no *Instituto para o Estudo do Fascismo*, em 27 de abril de 1934, intitulada *O autor como produtor*, reforça as palavras de Adorno ao atentar para o quão vasto é

o horizonte a partir do qual temos que repensar a ideia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias do nosso tempo (BENJAMIN, 1994, p.123).

As duas citações apontam para uma mesma direção: a necessidade de uma nova perspectiva sobre a forma e a linguagem literária. Seguindo a esteira dos movimentos vanguardistas que buscavam a renovação, uma revisão dos pressupostos artísticos, tanto Adorno quanto Benjamin vislumbravam o mesmo movimento e defendiam uma reavaliação da natureza do literário, adequando-a aos novos tempos do século XX, suas peculiaridades, valores e vicissitudes.

Dessa forma, fazendo uso de elementos diretamente relacionados à sociedade urbana e pós-industrial que o cerca, Xavier trilha um caminho apontado pelo próprio Adorno, quando este afirma que

o sujeito literário, quando se declara livre das convenções de representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugo da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa. (ADORNO, 2003, p. 62)

Além da proximidade com as propostas modernistas para a literatura, a obra de Valêncio Xavier revisita, décadas depois, os pressupostos defendidos pelas vanguardas europeias das primeiras décadas do século XX, em especial três delas: o Dadaísmo, o Futurismo e o Cubismo.

Sua aproximação com o Dadaísmo e, em especial, com Marcel Duchamp é evidente. Afinal, ao tornar literário aquilo que, à primeira vista, não o é, Valêncio Xavier acaba por remeter diretamente ao conceito dos *ready-made*: considerar artístico um objeto que inicialmente não é considerado arte².

A literatura de Xavier também evoca a velocidade e o imediatismo do Futurismo de Marinetti e seu apreço temático pela sociedade pós-industrial. A maioria das suas narrativas não apenas se passam em ambientes urbanos pós-industriais, marcados pela velocidade e pelo progresso, como são elaboradas graças à junção de fragmentos ou vozes inerentes à sociedade moderna, como a imprensa, a propaganda e o cinema.

Outro dos movimentos vanguardistas do início do século XX que ecoa na literatura valenciana é o Cubismo. Em vários momentos, Xavier escolhe recortes que abordam o mesmo tema, oferecendo visões de ângulos diferentes sobre um mesmo objeto, renunciando a uma perspectiva única. Essa preocupação em retratar vários ângulos do objeto ao mesmo tempo foi o que norteou o movimento fundado por Braque e Picasso.

Dessa maneira, resgatando elementos vanguardistas e rompendo com o modo convencional de elaboração da prosa, Xavier faz uso de técnicas oriundas das mais variadas modalidades artísticas e técnicas que perpassam o ambiente urbano moderno, como a montagem, o recorte e a sobreposição, recursos explorados por linguagens diversas que vão do cinema à imprensa. Adaptadas à literatura, tais técnicas permitem ao autor selecionar, dentre o

² Para uma discussão mais aprofundada sobre as relações entre a obra de Xavier e o Dadaísmo, em especial os *ready-made* de Marcel Duchamp ver *Quando a gripe invade o castelo da pureza: aspectos compositivos acerca da obra de Valêncio Xavier e Marcel Duchamp* (SANTOS; SILVA, 2010).

material disponível, fragmentos que serão dispostos na página, num exercício de bricolagem desses recortes, conforme veremos a seguir.

1. 2. Mecanismos de funcionamento do texto valenciano

As inovações de Valêncio Xavier no campo da literatura podem ser vistas a partir de sua maneira particular de conceber a estrutura narrativa, intercalando palavras e imagens. O autor elabora enredos nos quais o texto verbal em suas mais variadas manifestações – seja oriundo da imprensa, literatura, publicidade ou até mesmo da pornografia – alia-se a fotografias, ilustrações, mapas e outros recursos gráficos, num processo de montagem único em toda a literatura brasileira.

Sobre o processo de montagem e sua importância para a literatura valenciana, Rocker Neto aponta que

A maioria dos textos de Xavier é construída com cenas através do recorte, de maneira artesanal, parte a parte ou pedaço por pedaço, o que permite remeter à forma como se faz a montagem de um filme. § Se, num primeiro momento, a página é apresentada pronta ao leitor como o resultado de uma grande montagem, imagens e texto acabam se cruzando na hora da leitura, e a montagem por fim se estabelece ou se concretiza na mente do leitor. É o conceito do texto de Xavier como um grande arquivo em que fragmentos dispersos são montados não só no ato criativo, mas no ato da leitura. [...] A utilização do corte e montagem, portanto, é o princípio pelo qual Xavier utiliza fragmentos de palavra e imagem, inicialmente esvaziadas de sentido individualmente, mas que adquirem sentido no momento em que são colocados lado a lado segundo a intenção do autor (ROCKER NETO, 2008, p. 50-51).

Notamos assim que o processo de montagem – processo esse que opera em dois sentidos, no âmbito da criação da obra e na leitura da mesma – é a essência da literatura de Xavier, responsável não apenas por interligar os fragmentos, mas também por ativar os sentidos em potencial neles contidos.

Além desse processo de montagem peculiar, Valêncio Xavier se destaca por uma exploração recorrente, quase obsessiva, do espaço urbano – notadamente o pós-industrial – não apenas para a elaboração dos ambientes onde suas narrativas se desdobram, mas, muitas vezes, como personagens centrais de suas tramas, sempre aproximando o tema das cidades ao tempo, à finitude, à memória e ao esquecimento. Usando os mais variados fragmentos

discursivos da cidade, o autor elabora uma literatura na qual o espaço urbano e a memória figuram como peça central dos enredos, fazendo com que reflitamos sobre a memória que pode estar contida num cartaz, na página dos jornais ou mesmo em uma parede grafitada.

Isso posto, selecionamos, a seguir, passagens de duas obras distintas de Xavier para uma breve compreensão dos mecanismos de funcionamento de suas narrativas: a primeira delas, extraída de seu romance de estréia, *O mez da gripe*, publicado em 1981, e a segunda, retirada de *Rememorações da menina de rua morta nua*, uma de suas obras da década de 1990. Como dito acima, o processo de montagem da sua literatura baseia-se num exercício de seleção e sobreposição de recortes, imagens e fragmentos originários das diferentes instâncias da cidade moderna, entrelaçando-os na composição de suas narrativas, como podemos ver na página abaixo, extraída do livro *O mez da gripe*, no qual o autor relata as consequências da epidemia de influenza na capital paranaense nos últimos meses de 1918. Para narrar essa história, o Xavier monta o enredo interligando recortes de jornais, decretos oficiais, fotografias, imagens, recortes publicitários, tabelas com dados estatísticos, dentre outros.

Na composição da página em questão, Xavier intercala uma fotografia da Delegacia Fiscal do Tesouro Federal de Curitiba com uma notícia e uma nota da coluna social do jornal *Commercio do Paraná*. Nas laterais da lauda, o símbolo de *memento mori* que perpassa boa parte das páginas dessa narrativa, em especial, ressalta a atmosfera lúgubre que assolou a cidade de Curitiba durante o surto de influenza em 1918:



UM CASO PUNGENTE

Quando o povo se achava agglomerado em frente ao botequim, chegou ali Maria Esteves, noiva do assassinado, que pedia para ver o cadaver de seu noivo: pedido a que os guardas depois de muita relutancia resolveram acceder.

A infeliz, ao ver o cadaver do noivo, cahiu debulhada em lagrimas, lamentando a sua triste sorte.



COMMERCIO DO PARANÁ

Vida Social

. . . Positivamente a vida humana não vale um caracol . . .

COMMERCIO DO PARANÁ

Podemos perceber, ao vislumbrar a página acima, como a bricolagem e a montagem são fundamentais para a elaboração da literatura feita por Valêncio Xavier. A fotografia no topo da página funciona como um elemento ambivalente que tanto apresenta a Curitiba-cenário quanto a Curitiba-personagem que, ao aliar-se ao recorte de jornal e ao trecho extraído da coluna social, acaba auxiliando na composição dos fios narrativos de *O mez da grippe*.

Nenhum dos fragmentos é, num primeiro momento, literário, no entanto, o autor faz uso dos mesmos, retirando-os de seus lugares de origem e

recontextualizando-os, possibilitando, assim, que os mesmos irradiem novos sentidos. Dessa forma, uma fotografia acaba por funcionar como elemento complementar da descrição tanto de um cenário quanto de uma personagem. Essa fotografia é complementada pelo recorte, que narra o desespero de Maria Esteves – uma espécie de micropersonagem, parte integrante dessa personagem maior que é a própria cidade – ao deparar-se com o cadáver do noivo em frente a um botequim anônimo. Os dois *memento mori*, símbolos em memória dos mortos, flanqueiam a nota extraída do jornal e relacionam-se diretamente com o tema noticiado. No final da página, ao afirmar que “Positivamente a vida humana não vale um caracol” (XAVIER, 1998, p. 16), o trecho extraído da coluna social dialoga tanto com a tragédia que acercou-se de Maria Esteves e seu noivo quanto com a epidemia que começava a se generalizar na cidade.

É interessante perceber que os espaços em branco entre os fragmentos dispostos por Xavier na página por ele montada acabam por remeter-se às sarjetas das histórias em quadrinhos – aqueles espaços que separam os quadros e que demarcam uma passagem temporal entre uma cena e outra. Influenciado pelos *comics* norte-americanos e seus mecanismos de funcionamento, o autor transpõe esse recurso para a literatura e faz uso do mesmo para assinalar o tempo que transcorre entre os recortes que ele utiliza para a composição da sua narrativa.

Nas duas páginas abaixo, extraídas de *rRememorações da menina de rua morta nua*, percebemos, mais uma vez, a maneira peculiar como o autor compõe suas narrativas, intercalando o relato sobre uma menor violentada e morta num trem fantasma em Diadema com pronunciamentos governamentais e informações de teor econômico extraídas de jornais impressos e televisionados, resgatando os tempos de alta inflacionária nos primeiros anos da década de 1990.

10/04/1993
Preço da banca dos jornais
Folha de S. Paulo
O Estado de S. Paulo
Cr\$ 15,00

A menina de rua [REDACTED],
[REDACTED], de 8 anos, foi encontrada morta,
nua,

O gerente disse em depoimento à polícia que realmente deu dinheiro para [REDACTED] comprar pão e cigarro. Segundo ele, depois da compra ele não viu a menina.

ESP - 3/4/93

a convidou para fumar crack e manter relações sexuais.

ESP - 3/4/93

Preço de tabela do pão de 50 gramas
CR\$ 3,00

MORTE NO TREM-FANTASMA

Foto Imagem



Saída do trem-fantasma após [REDACTED]. Ele foi encontrado

Prefeitura interdita
parque de diversões

(XAVIER, 2006, p. 44-45)

A primeira das páginas em questão é aberta com informações sobre o preço dos jornais e encerrada com o preço do pão. Entre as duas notas, na parte central da página 44, há fragmentos de notícias sobre o assassinato.

Os dois primeiros fragmentos da notícia, extraídos do jornal *Folha de São Paulo* e centralizados em ambas as páginas, iniciam o relato sobre o crime: no primeiro deles, funcionando como título para a notícia, tomamos conhecimento sobre o que realmente aconteceu com a menina, de oito anos, violentada e morta. O segundo, fornece maiores detalhes sobre o caso ao relatar que a menina realmente havia estado pelas imediações antes de ser encontrada morta dentro do trem-fantasma. O terceiro trecho, extraído, por sua vez, do jornal *Estado de São Paulo*, traz um fragmento afirmando que alguém “a convidou para fumar crack e manter relações sexuais”. Essa informação lacônica, que joga um pouco mais de luz sobre o crime, será desenvolvida no desenrolar da narrativa. Os três recortes de jornal se unem para fornecer pedaços de informação sobre o crime, imitando um movimento que oscila entre as linguagens tanto da literatura quanto do jornalismo policial.

O recurso de intercalar o relato sobre a morte da menina com dados sobre a economia brasileira, em especial os anos de alta inflacionária na década de 1990, é explorado pelo autor como um elemento que reforça a contextualização do crime àqueles anos em questão. Todos os produtos, cujos preços anunciados não são selecionados ao acaso, relacionam-se diretamente com a morte da menor, que era moradora de rua: os jornais noticiaram sua morte e ela havia comprado pão para o gerente do parque, antes de ser assassinada naquele lugar.

Na página seguinte, abaixo da frase “Morte no trem-fantasma”, temos uma fotografia do lugar onde o crime aconteceu com a legenda “saída do trem-fantasma onde XXXXXX, 9, foi encontrada”. Apesar de, num primeiro momento, isso quase passar despercebido, Xavier agora fornece uma idade diferente para a menina morta, reproduzindo o desencontro de informações dos dois jornais ao relatar a mesma notícia, algo que realmente aconteceu na época em que o crime aconteceu – é importante ressaltar que esse mesmo movimento também é executado pelo autor no já citado *O mez da gripe*, em que as informações sobre a epidemia veiculada pelos jornais *Diário da Tarde* e *Commercio do Paraná* se desencontram, recorrentemente, por toda a narrativa. Abaixo da fotografia, encerrando a página, temos outra frase – que, assim como a primeira, imita o título de um texto jornalístico – relatando que a prefeitura interdita o parque de diversões investigado.

Essa é a literatura feita por Xavier: uma obra que congrega – tanto no âmbito formal quanto conteudístico – o texto literário, fotografias, recortes de jornal, histórias em quadrinhos, mapas, anúncios publicitários, documentos oficiais, catecismos, dados estatísticos, cordéis, pornografia, dentre outros. Essa é a matéria-prima para o autor que acaba por produzir uma literatura que “revela a realidade múltipla da cidade moderna que se fragmenta, dificultando a leitura, e faz dela um discurso intrincado, de significados fluidos, em constante transformação” (GOMES, 2008, p. 30). Xavier percebe, nas dobras dos discursos que percorrem a cidade moderna, fragmentária, toda a fluidez de seus significados e os reordena, desdobrando a linguagem contida em cada fragmento na composição de suas narrativas. Sobre a cidade moderna e as muitas linguagens que a compõem, Gomes complementa:

Seu universo “desordenado de tantos planos” borra a linguagem transparente que poderia nomeá-lo, descrevê-lo e “impõe um caos de palavras heterogêneas”, como admite Borges. Nas dobras dessa linguagem é que a cidade gera as cifras de seu código. Ler/escrever a cidade é tentar captar nessas dobras; é inventar a metáfora que a inscreve, é construir sua possível leitura. Cidade: linguagem dobrada, em busca de ordenação (GOMES, 2008, p. 30).

Ao explorar o poder gerador de sentido do “caos de palavras heterogêneas” que é marca da cidade, onde discursos se sobrepõem continuamente nas mais variadas instâncias, a obra de Xavier possibilita um olhar sobre o entrelaço das vozes do espaço urbano e os respectivos fragmentos de memória veiculados por cada uma delas.

O método de composição escolhido pelo autor remete à sobreposição e fragmentariedade dos discursos que perpassam o espaço urbano, proporcionando um aspecto labiríntico à sua literatura. No entanto, a escolha dos fragmentos e sua disposição no decorrer da obra apontam que Valêncio Xavier, por meio da seleção operada na elaboração de ambos os enredos, faz surgir do aparente caos da sobreposição de recortes, um eixo narrativo que serve de fio condutor entre os muitos fragmentos discursivos do espaço urbano. A forma escolhida pelo autor para narrar suas tramas, por si própria, já transmite uma mensagem, uma intencionalidade. A forma, em si, carrega um conteúdo, como apontou Kandinsky (1996, p. 76):

A forma, no sentido estrito da palavra, não é nada mais que a delimitação de uma superfície por outra superfície. Essa é a definição de seu caráter exterior. Mas toda coisa exterior também encerra, necessariamente, um elemento interior (que aparece, segundo os casos, mais fraco ou mais fortemente). Portanto, cada forma também possui um conteúdo interior. A forma é a manifestação exterior desse conteúdo.

Dessa maneira, percebemos que, assim como em *O mez da gripe*, nas *Remembranças da menina de rua morta nua* Valêncio Xavier opta por elaborar uma narrativa fragmentária, que capta os retalhos e rastros discursivos da cidade do passado – seja ela a Curitiba infectada pela gripe espanhola, nos primórdios do século XX, ou uma Diadema da década de 1990, que testemunhou o bárbaro crime contra uma criança de oito (ou seriam nove?) anos de idade – e os recontextualiza, explorando todo o seu poder de geração de sentido. Nessa perspectiva, as obras apresentam um exercício de revisão da história a contrapelo e uma reflexão sobre as relações entre o tempo e a

cidade, em especial, sobre as tensões entre a memória e o esquecimento plasmadas no âmago do discurso urbano.

Após percebermos melhor como se dá o processo de interação dos fragmentos e como os mesmos funcionam na dinâmica da leitura, empreenderemos, nos pontos seguintes, uma análise mais minuciosa dos aspectos formais empregados por Valêncio Xavier na elaboração de sua literatura. Investigaremos o método compositivo e os mecanismos de funcionamento de suas obras por ordem cronológica, a partir de *O mez da gripe*.

1. 3. Método de composição das obras de Xavier

1. 3. 1. Década de 1980

Escrito com uma grafia que procura reproduzir o português das primeiras décadas do século XX, *O mez da gripe*, sua obra de estréia, foi publicada pela Fundação Cultural de Curitiba, em 1981 e rapidamente se esgotou. Xavier fazia uma pesquisa sobre marchinhas de carnaval do início do século XX em arquivos de jornais curitibanos quando se deparou com as edições referentes aos últimos meses de 1918, período em que a Gripe Espanhola infectou a capital paranaense. Começou aí a coleta de material para a elaboração da obra que não apenas relata, mas resgata – graças aos fragmentos colhidos pelo autor – o cotidiano de Curitiba entre os meses de outubro e dezembro de 1918.

Para a sua composição, num exercício quase arqueológico de coleta e catalogação de materiais oriundos daquela época em bibliotecas, acervos e coleções particulares, Xavier sobrepõe uma série de fragmentos das vozes que perpassaram a cidade no ano da gripe, como recortes dos jornais *Commercio do Paraná* e *Diário da Tarde*, relatórios, ofícios e decretos do Serviço Sanitário de Curitiba e da Secretaria de Saúde do Estado do Paraná, peças publicitárias, desenhos, fotografias, telegramas, convites de missa e sepultamento, o depoimento de uma sobrevivente gravado e transcrito pelo autor, além de dois textos escritos pelo próprio Valêncio Xavier, fragmentados e dispersos por toda a narrativa: um poema erótico e um monólogo.

Apesar de bastante distintos entre si, os fragmentos, ao se sobreporem, atuam em uníssono, auxiliando na composição do ambiente onde os fatos se sucedem. Por meio deles, tomamos conhecimento de uma série de histórias e dramas particulares ocorridos na capital paranaense nos últimos meses de 1918, como o recorrente desencontro de informações entre os dois jornais³ – ponto que será explorado por Xavier em várias passagens de *O mez da gripe* – acerca de uma possível epidemia de gripe espanhola, da falta de caixões para o sepultamento dos mortos após a constatação de que a doença era real, e do caso do louco que, num surto febril, assassina quatro pessoas no Hospital de Nossa Senhora da Luz.

Os fragmentos dos jornais – inseridos no texto por meio da colagem direta de trechos selecionados pelo autor – voltam-se para dois eixos temáticos em especial: os rumos da Primeira Guerra Mundial e a expansão da epidemia de influenza; esse segundo ponto será reforçado tanto pelos documentos oficiais e decretos da época como por meio dos recortes publicitários, fotografias e gravuras, dentre outros materiais catalogados por Xavier.

Os depoimentos da sobrevivente – identificada lacônicamente como DONA LÚCIA, 1976 – relatam suas experiências e testemunhos sobre o que viveu durante a pandemia, incluindo uma série de comentários sobre a sociedade curitibana da época. Por fim, os dois textos elaborados pelo próprio autor consistem em um poema erótico que descreve a invasão de uma residência e estupro de uma mulher doente que ali se encontrava e um monólogo associado ao surto de Manoel de Campos, o louco responsável pelos homicídios ocorridos no hospital.

A narrativa divide-se em três partes – *1918, outubro, alguma coisa; 1918, novembro, o mez da gripe; 1918, dezembro, a última letra do alfabeto* – e a disposição e quantidade dos fragmentos ocorre de forma distinta em cada uma delas.

Na primeira das partes, Xavier começa a composição narrativa de forma gradativa, utilizando, no máximo, quatro fragmentos numa mesma página,

³ Chikoski (2004, p. 26) aponta que “os referidos jornais sustentavam posições diferentes, antagônicas, sobre o fato. *O Diário da Tarde* despertando atenção dos leitores para a problemática da gripe, alertando sobre os perigos, informando o número de mortos, os transtornos para os sepultar, etc. Enquanto o *Commercio do Paraná* tomava posição contrária, afirmando que nada havia de anormal, minimizando a gravidade dos fatos”.

conforme podemos perceber na passagem abaixo, referente ao dia 22 de outubro:

DIA 22 TERÇA

O DIRECTOR DO SERVIÇO SANITARIO MANDA AVISAR AS EMPREZAS FUNERARIAS QUE FICAM PROIBIDOS OS ENTERROS Á MÃO, ENQUANTO ENTENDER NECESSARIO Á BEM DA SAUDE PUBLICA E QUE OS ENTERROS DOS QUE FALLECERAM DE MOLESTIAS TRANSMISSÍVEIS SERÃO FEITOS SEM ACOMPANHAMENTO SENDO O CADAVER PROMPTAMENTE REMOVIDO PARA O NECROTARIO DO CEMITERIO MUNICIPAL.

CORITIBA, 22 DE OUTUBRO DE 1918
O SECRETARIO – RICARDO NEGRÃO FILHO



– “E, era a pé. Iam carregando o caixão e as gentes a pé acompanhando pela cidade inteira até o Cemitério Municipal. Tinha os muito ricos que faziam enterro com carro, cavalos de penacho, pano preto, mas eram bem poucos. A maioria a pé, por muito tempo, foi assim.” *DONA LÚCIA – 1976*

15

(XAVIER, 1998, p. 15)

A página é elaborada por meio da fusão de três fragmentos específicos: um decreto do Serviço Sanitário, uma fotografia de um sepultamento e um trecho do depoimento da sobrevivente da epidemia. Mesmo possuindo origens e funções distintas, os fragmentos parecem se complementar, retratando tanto

o desencontro de informações como a falta de conhecimento da população curitibana para lidar com a gripe.

Por mais que o decreto do secretário Ricardo Negrão Filho aconselhe as empresas funerárias a não efetuar os sepultamentos à mão, evitando acompanhar o cadáver até o cemitério, os recortes seguintes apontam na direção oposta: tanto a fotografia quanto o depoimento sinalizam uma atitude por parte da população completamente divergente daquela aconselhada pelo Serviço Sanitário.

A fotografia retrata um sepultamento opulento, repleto de pessoas bem vestidas que cercam um suntuoso caixão e entra em choque direto com aquilo proposto pelo decreto, ressaltando o desencontro de informações que perpassava a capital paranaense, talvez um dos principais responsáveis pelo alastramento da pandemia naquele lugar. É importante ressaltar que o uso da imagem por parte do autor – enquanto recurso que enriquece a diegese da obra e de sua linguagem híbrida – auxilia também na composição da atmosfera de doença e morte que perpassa toda a trama. Silva complementa ao apontar que na composição de seus enredos Valêncio Xavier

evita o uso pleonástico da imagem, recusando-se a utilizá-la como uma mera ilustração de alguma passagem da narrativa. Para o autor, a imagem – que pode trazer um grande poder comunicacional em si mesma – possui uma gama de significados fluidos, moventes, com uma interpretação direcionada pela história, continuamente recontextualizada. As imagens, tanto quanto as palavras, trazem seus próprios significados que, ao serem inseridos no enredo, complementam a voz narrativa, e é a interação entre as mais variadas imagens com o texto que marca a produção ficcional de Valêncio Xavier (SILVA, 2011, p. 24).

Encerrando a montagem da página, o trecho relatado pela sobrevivente, por sua vez, oferece uma quantidade maior de informações sobre como os enterros ocorriam: fossem pobres ou “muito ricos”, todos os sepultamentos se davam dessa forma, “a pé, por muito tempo, foi assim”, relata a testemunha. O suposto depoimento colhido por Xavier e distribuído por todo *O mez da gripe* reforça a verossimilhança dos fatos ao oferecer ao leitor as possíveis palavras de alguém que realmente presenciou os impactos da doença. Aliadas à fotografia, as palavras de D. Lúcia evidenciam que, nos primeiros dias da epidemia, apesar dos conselhos e decretos de órgãos públicos e instituições, a população – talvez pelo supracitado desencontro de informações entre os

órgãos da imprensa – continuou mantendo contato direto com os mortos pela influenza, fator decisivo para a infecção de Curitiba.

Vistos de forma separada, os fragmentos não aparentam ter, num primeiro momento, nenhuma relação direta, no entanto, quando intercalados na mesma página, os mesmos se amalgamam numa mesma construção de sentido, revisitando os cenários e dramas vividos pelos habitantes de Curitiba nos últimos meses de 1918.

Conforme a narrativa se desenrola e a gripe se intensifica, o número de fragmentos também cresce. A montagem dos meses de novembro e dezembro é bem mais saturada de informações que a de outubro, período em que a gripe era apenas uma suspeita, uma suposição. Sendo agora uma certeza, os impactos da influenza começam a ser sentidos por toda a população, conforme podemos ver de forma mais clara na descrição do sábado, dia 9 de novembro:

DIA 9 SABADO

A "HESPAHOLA"

Só se falla da epidemia. Mata se gente nos cafés, agrava-se o estado dos enfermos nas esquinas, cream-se cifras de doentes, e só não se fazem sepultamentos por que o official do Registro reclama.

Peior, pois, do que a gripe hespanhola o que está nos matando é o boato. Acabemos com elle e terminará a gripe que de trocadilho em trocadilho, de pilheria em pilheria, está pela simples suggestão attirando com toda a gente á cama. CP

NÃO HAVERÁ CONCERTO

Ao contrario do que foi noticiado por um jornal, não haverá, amanhã concerto de banda de musica na Praça Tiradentes; primeiro porque a quasi totalidade dos musicos de nossa milicia baixou hospital utacado da epidemia reinante e, segundo, porque estando a população a braços com a epidemia não seria louvavel essa organização de diversões.

DIÁRIO DA TARDE



DECRETO Nº 133

O EXMO. SR. CORONEL PREFEITO MUNICIPAL AUTORIZA O COMMERCIO DE SECCOS E MOLHADOS E PHARMACIAS A CONSERVAREM SEUS ESTABELECIMENTOS ABERTOS DURANTE OS DOMINGOS E DIAS FERIADOS, ENQUANTO PERMANECER A EPIDEMIA REINANTE. CURITYBA, 9 DE NOVEMBRO DE 1918.

ass. JOÃO ANTONIO XAVIER – Prefeito Municipal

A página é montada tomando como base quatro fragmentos. Nos dois primeiros, extraídos respectivamente do *Comércio do Paraná* e do *Diário da Tarde*, vemos de forma direta o desencontro de informações entre os dois jornais. No fragmento do *Comércio*, vemos de forma clara a posição que o veículo manteve durante toda a epidemia. A nota do jornal se queixa sobre os boatos acerca da epidemia, defendendo que mais do que a gripe espanhola, o que estava matando os habitantes de Curitiba era o temor infundado em boatos e rumores.

O fragmento do *Diário*, por sua vez, informa que, diferente do que fora noticiado por um outro jornal – numa alusão irônica aos concorrentes do *Comércio* – o concerto musical de domingo na Praça Tiradentes não se realizará, primeiro devido ao fato de quase todos os músicos terem contraído a Influenza, segundo, porque “estando a população a braços com a epidemia não seria louvável essa organização de diversões” (XAVIER, 1998, p. 46).

O terceiro recorte é uma fotografia, possivelmente um cartão postal de Curitiba do início do século passado e se relaciona diretamente ao recorte anterior, mostrando ao leitor a praça – chamada aqui de Praça Municipal – onde se realizaria o concerto cancelado. Uma peculiaridade percebida em seu método de composição é que, mesmo que a imagem recolhida por Xavier date de um período anterior ou posterior aos fatos, ao ser inserida na montagem, ela passa a se relacionar diretamente com o que é narrado, ilustrando melhor o recorte anterior e proporcionando ao leitor uma descrição do cenário onde se sucedem os fatos.

Por fim, concluindo a montagem do dia 9 de novembro, temos mais um documento oficial: um decreto do prefeito de Curitiba na época, João Antonio Xavier, autorizando as farmácias e o comércio a abrirem seus estabelecimentos em dias de domingo e feriados, enquanto durasse a epidemia.

Vemos dessa forma que o desencontro de informações e o colapso das instituições públicas e privadas durante a epidemia são pontos recorrentemente explorados por Xavier. A desorientação dos sentidos da cidade moderna – um ambiente por si só desnorteador, tamanho o fluxo informacional que o perpassa – é potencializada pelo caos acarretado pela epidemia e reproduzida tanto no âmbito formal quanto conteudístico da obra.

Refletindo sobre o método de composição de Valêncio Xavier em *O mez da gripe*, Chikoski (2004, p. 20-21) aponta que

observando-lhe o discurso, pode-se dizer que aufere o mesmo valor à palavra e à imagem (foto /ou ilustração). Em verdade, parece que destina a elas uma função de diálogo contínuo, com o objetivo de elevar – pela junção – o poder de abrangência e de persuasão de cada uma delas em prol do discurso, ao mesmo tempo corrosivo e miscigenado que constrói. [...] § A imbrincação texto/imagem é tendência de uma nova dimensão da cultura contemporânea. A literatura de Valêncio Xavier é resultado da fusão entre palavra e

imagem. É o retrato de como funciona o pensamento. O que se tem não é apenas imagem e texto, mas uma terceira opção que privilegia o poder dos dois.

Seu livro seguinte, *Maciste no Inferno*, lançado pela editora Criar em 1983, possui um processo de composição similar a *O mez da gripe*. Para a montagem de seu enredo, Valêncio Xavier intercala o texto com imagens cinematográficas – mais especificamente frames do filme homônimo de 1926 – partituras musicais e ilustrações.

Constituída por duas narrativas fragmentadas que se intercalam e se interligam tanto espacial quanto temporalmente, a obra discute temas como o erotismo e a solidão. Seu enredo se desenvolve exclusivamente numa sala de cinema que exhibe o filme *Maciste no inferno*, dirigido pelo italiano Guido Brignone.

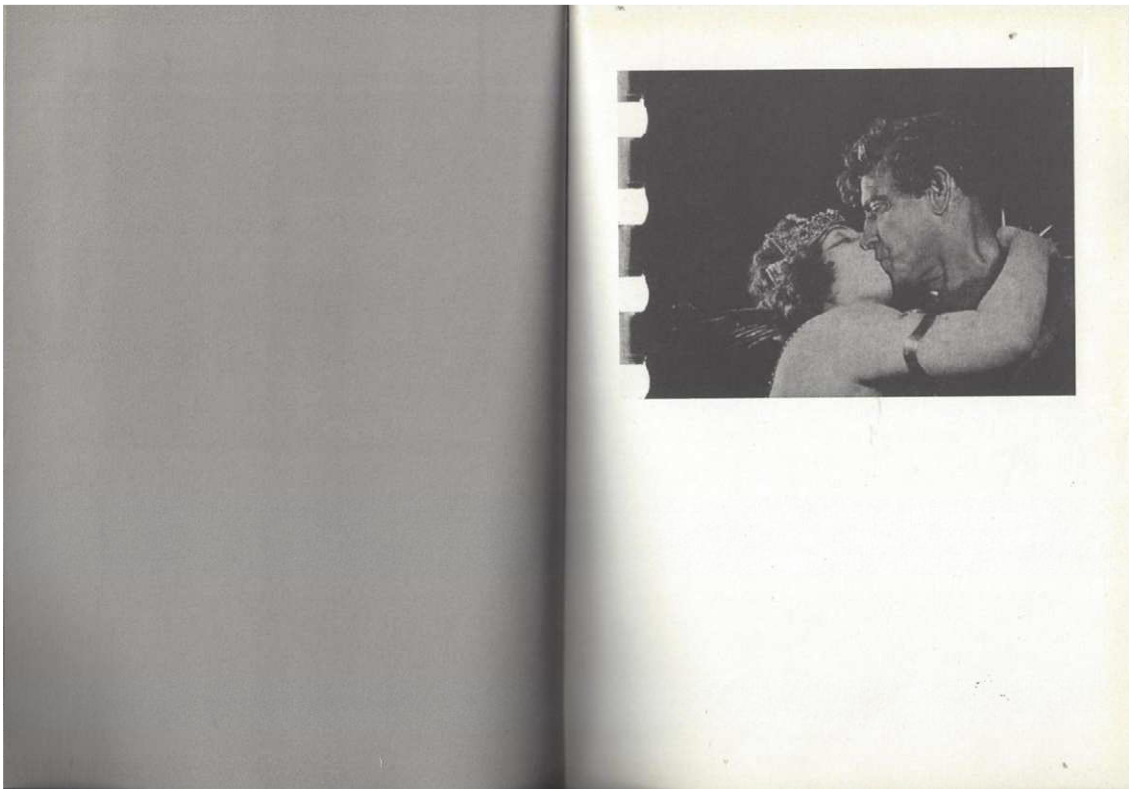
Na primeira das narrativas, acompanhamos os passos de um personagem anônimo que entra na sala de exibição do filme e, no decorrer da película, toca o corpo da mulher ao seu lado, primeiro no braço, depois no seio, enquanto se masturba. Sentindo o gozo tomar conta de seu corpo, o homem quase não sente a mulher cravar as unhas em seu braço e ameaçar chamar o guarda. Após a ameaça, o homem se levanta e vai até o banheiro limpar a mancha de sêmem que ficou na sua calça, saindo do cinema antes do filme acabar.

A segunda narrativa, por sua vez, é a do próprio filme em exibição⁴. No enredo do filme, *Maciste*⁵ – interpretado por Bartolomeo Pagano – é raptado por Plutão e levado até o Hades. Procurando uma forma de voltar ao mundo dos vivos, *Maciste* resiste às investidas de Perséfone e controla uma rebelião de demônios, antes de conseguir sair daquele lugar.

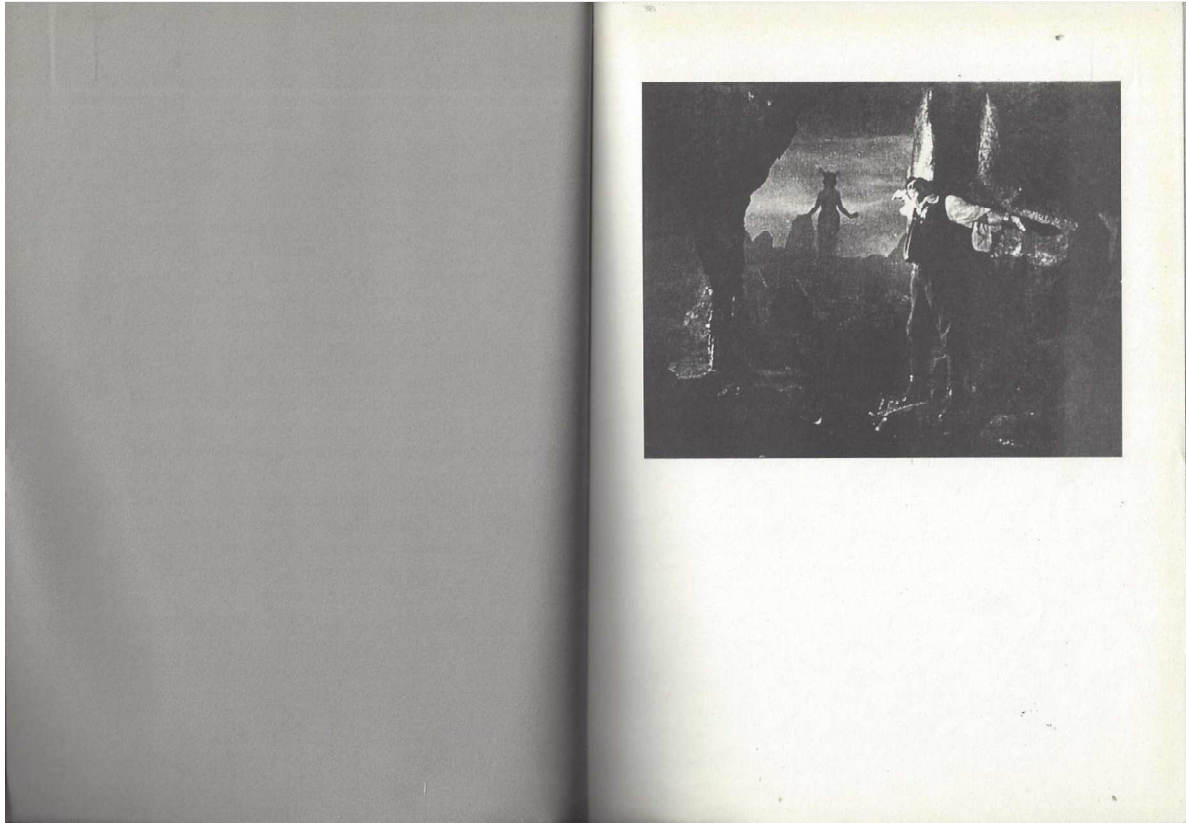
⁴ *Maciste all'inferno*. Italia, 1926. Direção Guido Brignone, Cinegrafia Ubaldo Arata e Segundo de Chomon, 85 min.

⁵ Originalmente, o personagem, que apresenta semelhanças com figuras mitológicas como Hércules ou Gilgamesh, foi apresentado como coadjuvante – uma figura secundária no filme *Cabrilla*, de 1914 dirigido por Giovanni Pastrone. Interpretado por Bartolomeo Pagano, despertou a atenção do público, o que lhe rendeu, entre 1915 e 1927, 26 filmes sobre *Maciste*. Utilizado pela propaganda nacionalista durante a Primeira Guerra Mundial em filmes nos quais se alistava como soldado, *Maciste* estrelará aproximadamente 50 filmes, entre as décadas de 1920 e 1960, consolidando-se como um dos mais antigos e recorrentes personagens do cinema italiano.

O processo de montagem utilizado pelo autor para a composição dessa narrativa remete à projeção de uma película cinematográfica. Utilizando apenas as páginas direitas do livro para intercalar palavra e imagem, enquanto as páginas esquerdas são em um tom de cinza, Xavier faz com que a montagem de *Maciste no inferno* remeta à projeção de um filme. O leitor acompanha a narrativa sem sequer mexer a cabeça, olhando para um mesmo ponto – movimento idêntico ao do expectador do cinema; essa aproximação da composição literária com o cinema é reforçada, ainda, pela total ausência de paginação, remetendo ao escuro da sala de projeção e propondo ao leitor, enquanto as luzes não se acendem, prender-se exclusivamente à narrativa que lhe está sendo contada.



(XAVIER, 1998, s/p)



(XAVIER, 1998, s/p)

A obra apresenta dois recursos que não encontramos no seu escrito anterior: além da inexistência de paginação do livro, Xavier explora a utilização de caracteres diferenciados na composição do texto. Esses caracteres diferenciados assinalam vozes distintas que se manifestam de forma paralela na narrativa, uma descrevendo o enredo do filme e a outra narrando os fatos que se sucedem com o protagonista anônimo da história. Para Sanches Neto (26/10/1998, p. 4)

as duas histórias, a que se passa na tela (representada pela colagem de fotogramas) e a que acontece durante o filme, revelam a distância entre a representação artística edulcorada e a verdadeira natureza de um herói sem caráter. Assim, a imagem entra nos livros de Valêncio não com uma função de reportagem ou de decoração, mas para dar um contraponto irônico ao que está sendo relatado. Ela tem um sentido cáustico que intensifica o estatuto questionador de um texto que, em todas as instâncias, está se irrompendo contra modelos.

Em 1985 publica *O Minotauro* pela editora Logos. O conto consiste numa releitura do mito grego sobre o minotauro que habitava o Labirinto de

Creta, deslocada do contexto original e ambientada em um hotel nos dias atuais.

Na trama central, um homem – mais uma vez Xavier nos apresenta um protagonista anônimo e nada heróico – leva uma prostituta para passar a noite em um hotel e, para não pagar pelo sexo, decide abandonar o quarto no meio da noite e arriscar a sorte nos corredores escuros daquele lugar à procura da saída. Depois de perambular inutilmente por um labirinto de corredores escuros, volta ao quarto e arruma uma caixa de fósforos. Indo até o banheiro, o homem acende um fósforo e se depara com várias folhas de jornal postas ali para que os hóspedes se limpassem após suas necessidades. Em uma delas, lê a notícia sobre o caso de uma mulher encontrada carbonizada e semidevorada por urubus. Sentindo uma presença junto a ele no banheiro que lhe balbucia alguma coisa, empurra-a por instinto e foge pelos corredores escuros até encontrar a saída do hotel.

Essa trama principal é complementada por três outras micronarrativas. A primeira delas, grifada como *S/Nº*, conta o mito grego do Minotauro no Labirinto de Creta; a segunda, por sua vez, intitulada *8 DE MAIO – Bela loira devorada por urubus*, consiste na transcrição de uma notícia de jornal narrando como o corpo da jovem desconhecida fora encontrado por um lavrador que seguia uma nuvem de urubus. Por fim, identifica-se também uma terceira e última narrativa paralela, construída de maneira gradativa e, diferente das anteriores, elaborada em paralelo à trama central. Nessa narrativa, construída por meio do diálogo entre duas pessoas não identificadas na recepção do hotel, é revelado de forma gradativa apenas ao leitor – um segredo que Xavier não compartilhou nem com o protagonista da história – que a moça que os urubus devoraram fora assassinada naquele mesmo hotel.

O modo de composição de *O minotauro* é elaborado visando transmitir a ideia de um labirinto. Além de abolir mais uma vez a paginação, Xavier faz com que seu leitor se oriente apenas por uma série de números aleatórios impressos no topo de cada página. Esses números representam as placas dos quartos do hotel e procuram reproduzir, no âmbito da leitura, a sensação de desorientação experienciada pelo protagonista, conforme podemos verificar nas páginas a seguir.

4

Na minha frente, uma baça luminosidade retangular. Pequena, bem no centro, ao fundo. Minhas mãos tocam a plana lisura do vidro. É uma pequena janela. A noite lá fora está tão escura quanto aqui dentro. Não há nada para ver. Em frente, bem perto, o oitão sem aberturas de um edifício alto. De um lado, também quase encostado, o que parece ser uma das paredes do hotelzinho. Do outro, um muro. Abaixo, a escuridão. Pequena janela sem serventia. Quatro vidros, um quebrado.

22

— Ninguém comentou nada?
— E quem?
— Será que alguém ficou sabendo?
— Só quem ficou sabendo fomos nós (nós aí incluídos os dois interlocutores, o patrão, a mulher do patrão, o agente de polícia e Shamanta, o travesti que cuida da limpeza dos quartos). Ninguém desconfiou quando tiramos para pôr no carro.
— Também, embrulhado no acolchoado do jeito que estava, parecia um monte de roupa para lavar.
— E a Shamanta lavou tudo direitinho, não deixou nenhum sinal.
— Mas você não alugou para ninguém, não é?
— Estou te dizendo que está quase vazio. Deixei a porta aberta para ventilar: para saírem os maus eflúvios: não é assim que se diz?
— Parece que é.
— E a Shamanta até defumou o quarto todo: para acalmar o espírito da infeliz.
— Cadê a bichinha?
— Acho que, depois do acontecido, ficou com medo de passar a noite aqui. Deve estar caçando.

(XAVIER, 1998, s/p)

17

Pelo vidro quebrado entrava o vento frio, que não sinto agora. Um fino ferro redondo, um pequeno pedaço reto, uma pequena curva para cima, depois um pedaço reto maior, onde pôr a mão. Então me veio a idéia de ir abrindo a porta de todos os quartos. Que merda, não quero ficar rondando a noite toda. Em algum quarto deve ter luz, ou alguém me empresta um isqueiro. Que se danem. Tudo fechado. Será que tem gente dentro? Parece que esse corredor não era tão comprido: será que não estou onde pensei que estava? Uma porta aberta, nem precisei baixar a maçaneta de ferro redondo, provavelmente enferrujada. A porta estava aberta. Vou entrando devagar, mãos para a frente.
— Tem gente aí?
Dou uma tremenda duma topada com a canela no pé da cama. Somente depois de passada a dor forte me levanto da cama e procuro no ar uma lâmpada. Como das outras vezes, só o bocal vazio, este pendurado no teto pelo fio elétrico. Merda. Cheiro de defumação nesse quarto. Há quanto tempo estou aqui?

8

(ou não?)

A mulher loira acorda durante a noite com vontade de urinar, muita bebida. Procura seu parceiro, passa a mão pelo espaço vazio e sente, no lençol, um molhado gosmento. TSK — ela faz com a boca. Depositado pelo homem não mais ao seu lado, o esperma deve ter escorrido de dentro dela durante o sono, ela não se limpou. Limpou os dedos em outra parte do lençol e somente então, acostumada com esses ambientes, sem sair da cama, tateando o chão com as mãos, procura até encontrar uma bacia de metal.

(XAVIER, 1998, s/p)

Essa sequência linear de quatro páginas extraída de *O minotauro* ilustra de maneira clara como a obra se desenrola. A página indicada pelo número 4 relata a passagem em que o protagonista, perdido entre corredores sem iluminação, se depara com uma janela e constata que “ a noite lá fora é tão escura quanto aqui dentro” (XAVIER, 1998, s/p). A página seguinte, indicada pelo número 22, mostra o diálogo entre as duas pessoas não identificadas na recepção do hotel. Uma das vozes demonstra preocupação acerca que algo que ocorreu no quarto oito, enquanto a outra o tranquiliza, afirmando que ninguém, além dos envolvidos, vira nada, e que, além do mais, “Samantha até defumou o quarto todo: para acalmar o espírito da infeliz” (Xavier, 1998, s/p). Esse diálogo, interrompido aqui e retomado mais à frente (na página assinalada pelo número 16), revela gradativamente que as vozes fazem referência à morte de uma mulher e subsequente tentativa de ocultação do seu cadáver.

A seguir, na página encabeçada pelo número 17, há um retorno à trama central, em que o protagonista abandona a ideia de tentar sair pela janela e, optando por ir abrindo portas até encontrar a saída, acaba indo parar num quarto com cheiro de defumação, a mesma mencionada na página anterior. Na página indicada como 8 (ou não?), por sua vez, há um novo corte nas perambulações do protagonista para narrar o que acontecia com a mulher que ele abandonara dormindo no quarto.

Seguindo apenas em parte o *modus operandi* compositivo dos escritos anteriores, a obra apresenta em seu enredo um entrecruzamento de narrativas que se complementam, apresentando uma nova faceta da literatura de Valêncio Xavier e uma evolução do seu método de composição. A montagem de fragmentos distintos numa mesma página cede lugar para uma narrativa mais pautada no texto verbal. No entanto, Xavier explora uma série de recursos gráficos e editoriais que torna essa narrativa tão fragmentada e labiríntica quanto seus escritos anteriores. Segundo Chikoski (2004, p. 28) *O minotauro* consiste numa obra em que “já não há a busca do código gráfico, de maneira obsessiva como recurso da forma. Agora ela flui da própria palavra, na investigação da palavra, palavra-ideia, palavra-essência. Persiste, porém, a intersemiotividade cinematográfica”.

O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oishi foi lançado pela Gráfica e Editora Módulo 3, em 1986. A obra consiste em dois contos – que se aproximam quanto à temática, pois ambos abordam elementos relacionados à cultura japonesa – que apresentam uma interação entre palavra e imagem mais acentuada quando contrapostas às narrativas anteriores.

O primeiro dos contos, *O mistério da prostituta japonesa*, descreve o encontro de um homem com uma prostituta japonesa no bairro da Liberdade, em São Paulo. Ele a segue por entre os corredores de um hotel – ambiente que irrompe uma vez mais na narrativa valenciana – até chegarem a um quarto onde fazem sexo. Após o ato, o homem inicia uma série de perguntas à mulher que, indiferentemente o responde em japonês. Depois de se despedirem, ele volta várias noites seguidas ao mesmo hotel, mas nunca mais a encontra.

Xavier faz uso de apenas duas ilustrações no decorrer dessa narrativa: um desenho da planta do quarto intercalado entre os parágrafos que descrevem o mesmo e o desenho de uma mão com versos do surrealista francês Robert Desnos⁶ escrito em seus dedos inserido na narrativa no momento em que o homem e a prostituta japonesa se despedem para nunca mais se encontrarem novamente. Além disso, ao reproduzir textualmente as respostas que a mulher dá às perguntas do protagonista em kanjis, ideogramas da escrita japonesa, sem sequer colocar uma tradução, legenda ou nota de rodapé na obra, Xavier dá mais um passo na investigação sobre as relações da palavra consigo mesma e, intencionalmente, faz com que o leitor, assim como o protagonista do conto, não saiba – ao menos de imediato – o que a mulher realmente respondeu.

No segundo conto do livro, *Mimi-Nashi-Oishi*, Xavier revisita uma conhecida história do folclore japonês. Construído por meio do diálogo entre dois personagens não identificados, o texto revisita a lenda de Oichi, um monge contador de histórias que se viu preso em uma trama envolvendo espíritos e imperadores mortos⁷.

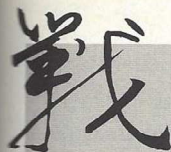
⁶ 1900-1945

⁷ Segundo o folclore, Oishi é visitado por um samurai que o convida para cantar suas histórias num palácio. Todos que ouvem sua história ficam maravilhados, de tal forma que pedem ao monge que retorne na noite posterior, mas que não revele a ninguém o ocorrido, pois o senhor daquele castelo viajava em segredo. Pela manhã, retornando ao templo, Oichi encontra todos os seus companheiros monges em polvorosa, preocupados com o companheiro que passou a noite fora. Após dormir o dia inteiro, tamanha a fadiga, Oichi é acordado no princípio da noite

No decorrer do texto, entrecortando o diálogo entre as duas personagens que descreve a lenda do monge, Xavier insere duas imagens, seis haicais e dois trechos do livro *A doutrina de Buda*.

As imagens são de um tocador de biwa, um antigo instrumento japonês e uma fotografia de um rosto completamente preenchido de kanjis. A inserção das imagens no texto ocorre em momentos estratégicos. A primeira delas, por exemplo, ocorre pontualmente no momento do texto em que um personagem não está conseguindo explicar ao outro o que é um biwa. O primeiro dos personagens, aquele que conta a história de Oichi, explica que biwa é “uma espécie de violão japonês, instrumento muito antigo... como vou te explicar?” (XAVIER, 1998, p. 195). Xavier resolve esse problema inserindo uma ilustração anônima japonesa do século XIX e retomando a narrativa no instante seguinte:

mais uma vez pelo samurai. Enquanto Oichi cantava uma vez mais para a platéia silenciosa, no templo, o abade nota sua ausência. Após passar a noite procurando pelo monge, o abade o encontra cantando diante do túmulo do imperador Antoku-Tennô. Temendo a maldição na qual Oichi estava preso, o abade passa o dia preenchendo o corpo do monge com as palavras sagradas de Buda, no entanto, esquece de escrever nas orelhas de Oichi. À noite, quando o samurai vem buscá-lo uma vez mais leva apenas as orelhas, Oichi sobrevive e a maldição é quebrada.



— E você teve medo?

— ...

— ...

— Oichi, o monge sem orelhas. O jovem noviço, Oichi, pobrezinho, cego, ficou famoso como contador de histórias que contava se acompanhando do *biwa*.

— O que é *biwa*?

— ...uma espécie de violão japonês, instrumento muito antigo... como vou te explicar?...



...contava histórias, acompanhando os versos ao som do *biwa*. Dizem que à sua palavra e à sua música todos faziam silêncio e, quando o canto era triste, os olhos não seguravam as lágrimas. Numa noite de inverno, Oichi meditava no jardim do mosteiro quando escuta uma voz dizer: “Ouvimos falar de seu talento como cantador de histórias...”.

“*Hai.*”

“...Meus nobres amos sabem de sua fama e ficariam muito honrados se o senhor fosse contar para eles a triste história da batalha de Dan-No-Ura, esta noite.”

195

(XAVIER, 1998, p. 195)

As duas passagens d'*A doutrina de Buda*⁸ são enxertadas no texto após o abade ter decidido cobrir o corpo do monge com as palavras sagradas de Buda. Os haicais, por sua vez, estão dispersos no decorrer de todo o conto e são de três poetas distintos que viveram no Japão entre os séculos XVII e XVIII: *Nesta noite*, *Primeira neve* e *Esta estrada* são de Matsuo Bashô⁹, poeta que elevou o gênero haikai de um mero jogo lúdico para uma forma poética consistente, suscinta e clara; *Sob o sino do templo* e *Ah, o passado* são de

⁸ Edição em língua portuguesa de Bukkyo Dendo Kyotai, Tóquio, 1982.

⁹ 1644-1694

Yosa Buson¹⁰, poeta que mesclava técnicas da pintura e da caligrafia na composição de seus haicais; *Orvalho desse mundo* é do poeta Kobayashi Issa¹¹, que elaborou uma poesia marcada pela religiosidade, sendo também um dos grandes responsáveis pela disseminação do haikai, tornando o gênero acessível a um público maior.

Deixando a imagem num segundo plano, agora o que perpassa as duas narrativas são excertos de poesia e experimentações voltadas para a palavra. Esse movimento empreendido por Xavier, da exploração entre as possíveis interações não apenas da palavra com a imagem, mas da palavra com a própria palavra, transcendendo gêneros e formatos – recortando blocos de texto, retirando-os de seus contextos e reinserindo-os em contextos novos – norteará seu caminho a partir desse ponto e será fundamental para a composição de muitas de suas obras nos anos seguintes.

1. 3. 2. Década de 1990

A partir da segunda metade da década de 1980 e durante toda a década de 1990, Valêncio Xavier elabora uma série de contos e narrativas curtas que são publicadas periodicamente em algumas revistas e jornais.

Em 1998, a Companhia das Letras lança *O mez da gripe e outros livros*, compilando as obras de Xavier publicadas na década de 1980 e há tempos esgotadas: *O mez da gripe*, *Maciste no inferno*, *O minotauro* e *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oishi*. Além disso, o volume apresenta ao leitor o livro de contos inédito *13 Mistérios + O mistério da porta aberta*.

A maioria dos contos que compõem *13 Mistérios + O mistério da porta aberta* já havia sido publicada de forma dispersa em revistas e periódicos entre os anos de 1983 e 1990¹², apenas os contos *O mistério da porta aberta* –

¹⁰ 1716-1783

¹¹ 1763-1828

¹² A revista *Quem* publicou *Um mistério no trem-fantasma*, nº 94, agosto de 1993; *O mistério da porta aberta*, nº 113, agosto de 1984; *Mercúrio mistério*, nº 116, outubro de 1984; *Mistério Sapho: o amor entre mulheres*, nº 118, novembro de 1984; *Mistério Mágico*, nº 152, junho de 1986; *O misterioso homem-macaco: como tudo começou*, nº 154, julho de 1986; *O mistério da sonâmbula*, nº 160, agosto de 1986. O jornal *O Estado do Paraná* publicou os contos: *Mistério*

apresentado aqui em sua versão final –, *O mistério do gato preto e da gata gorda*, *O mistério teu*, *Sônia*, *A cadeira do diabo: um mistério* e *O mistério dos sinais da passagem dele pela cidade de Curitiba* permaneciam inéditos até essa publicação.

Escritos numa mescla de jornalismo sensacionalista e literatura policial, as tramas desse volume voltam-se para temas curiosos, inexplicáveis em sua maioria. Nesses contos, Xavier se aproxima de uma narrativa mais tradicional (Chikoski, 2004, p. 33), valendo-se, no entanto, de toda uma experiência com a fusão entre textos e imagens construída em suas obras anteriores.

Apesar de inserido no volume *O mez da gripe e outros livros*, lançado pela Companhia das letras, *13 mistérios + O mistério da porta aberta* goza de uma autonomia – talvez por ser inédito – quando comparado com as outras obras que compõem o volume: a antologia de contos apresenta capa, dedicatória, epígrafe e sumário próprios.

Os contos que compõem o livro versam sobre uma série de mistérios que sempre intrigaram o narrador. O título de cada um deles é aberto por uma imagem, no entanto, a composição dos mesmos se dá sobretudo pela experimentação textual, apresentando três métodos de composição distintos, são eles:

Num primeiro momento, identificam-se aquelas narrativas em que a experimentação surge da investigação entre as relações da palavra mantida com a própria palavra, nos melhores moldes da literatura valenciana pós-1986, como é o caso dos contos *Mistério números*, *Mercúrio mistério*, *Os fantasmas do fundo de quintal: um mistério*, *O mistério da sonâmbula*, *O mistério do gato preto e da gata gorda*, *O misterioso homem-macaco: como tudo começou*¹³.

Nessas narrativas, Xavier faz uso de recursos como a exploração de fontes e tipologias diferentes para assinalar vozes distintas na narrativa. É interessante notar que o conto *Os fantasmas de fundo de quintal* apresenta uma composição onde o texto é escrito em sentenças e parágrafos curtos que

do menino morto, 18 de junho de 1985, e *Os fantasmas de fundo de quintal: um mistério*, 22 de julho de 1990. Por fim, o conto *Mistério números* foi publicado no nº 334 da revista *Panorama* em janeiro de 1984.

¹³ Extraído de *13 mistérios + O mistério da porta aberta*, o conto *O misterioso homem-macaco: como tudo começou* foi selecionado para fazer parte da antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Ítalo Morriconi. Dividida em períodos cronológicos, o conto de Xavier se situa na parte dedicada à década de 1990: *Estranhos e intrusos*.

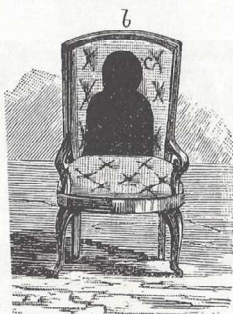
se sucedem, fazendo com que – visualmente – a prosa apresente uma disposição na página que remete diretamente ao texto poético. Esse estilo de elaboração da prosa em períodos dinâmicos e parágrafos curtos remete diretamente ao método de composição do escritor contemporâneo Lourenço Mutarelli, autor de *O cheiro do ralo* e discípulo confesso de Valencio Xavier.

O segundo bloco de narrativas pode ser compreendido como aquele onde ocorre uma pequena interação entre palavra e imagem. Nessas narrativas, Xavier opta pela inserção de uma ilustração ou fotografia a partir da qual o texto se desenvolverá. Pertencem a esse grupo os contos *O mistério da porta aberta*, *O mistério teu*, *Sônia*, *O mistério do menino morto* e *O mistério dos sinais da passagem dele pela cidade de Curitiba*. Por fim, a obra apresenta um terceiro conjunto de contos nos quais a interação entre palavra e imagem ocorre de maneira mais intercalada, conforme podemos perceber na página abaixo.

Quem está acostumado a encontrar explicações científicas sobre o que leu, em poucas linhas, segundo a dialética do pensamento dominante, talvez espere que eu proceda de maneira semelhante aos autores de sua predileção, que não só explicam os acontecimentos com palavras claras, como ainda acrescentam às explicações respostas para os angustiantes problemas que afligem a humanidade. Confesso que minhas capacidades não chegam aos pés desses autores. Não vou, é claro, recomendar a leitura de *A propos de la suggestion mentale*, de Charles Richet, ou *Sur les mouvements musculaires inconscients en rapport les images*, de Gley, ambos editados pela Société de Biologie, respectivamente em maio e junho de 1884; e nem mesmo *A cadeira de Satã*, de David de Castro, editado em português por Lugand e Geneloux, em 1888, por serem obras há muito esgotadas e, portanto, de difícil aquisição nos dias de hoje. Pretendo, isto sim, resolver — espero eu — alguns problemas técnicos que expliquem os misteriosos fatos acontecidos entre o Alquimista e seu malfadado Visitante, como se verá adiante.

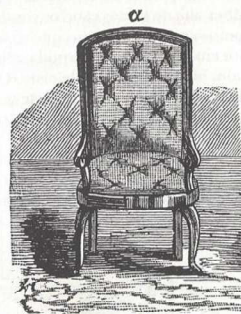
Para o perfeito entendimento de *A cadeira do Diabo*, torna-se necessário:

1º) Uma cadeira de espaldar cujas portas devem ser furadas da forma que se vê no desenho abaixo.



288

Esta cadeira tem externamente as costas forradas de tecido clássico pintado, a imitar o padrão do estofado geral. As costas da cadeira assim constituídas muito auxiliam o comparsa quando precisar ocultar a cabeça na cavidade, a qual deve ser coberta por uma ténue tabuinha apenas suspensa pela extremidade superior e igualmente pintada à imitação do estofado.



A cadeira, aparentemente, deve mostrar o aspecto do desenho acima.

2º) Uma espada.



289

(XAVIER, 1998, p. 288-289)

Extraída do conto *A cadeira do diabo: um mistério*, a página acima ilustra bem o terceiro método de elaboração do conto encontrado nessa obra. Percebemos que, para sua composição, Xavier retorna, em parte, ao *modus operandi* de seus primeiros textos. A narrativa versa sobre o número de prestidigitação homônimo ao título do conto e consiste num diálogo entre dois personagens não identificados no qual um ensina ao outro os passos para a execução da “cadeira do diabo”. Na passagem selecionada, o narrador inicia uma lista de passos a seguir para a compreensão do truque.

Após descrever como deve ser a cadeira para a realização do truque de ilusionismo, Xavier insere uma ilustração do objeto, complementando a informação dada anteriormente. Após a inserção do desenho, o texto volta a se pautar no signo verbal, retomando a explicação acerca da “mágica”. Depois de, mais uma vez, passar as instruções para seu leitor sobre como preparar a cadeira para o número, o texto verbal retorna mais uma vez para afirmar que “a cadeira, aparentemente, deve mostrar o aspecto do desenho acima” (XAVIER, 1998, p. 289). O segundo passo para o truque envolve uma espada que deve ser segurada de forma específica. Nessa passagem, Xavier não retoma o texto verbal, deixando exclusivamente a cargo do desenho a explicação acerca desse segundo passo.

Se nos dois primeiros momentos as ilustrações são utilizadas para trazer uma clareza maior ao que foi dito verbalmente, demonstrando a preocupação da voz narrativa em se fazer compreender tanto pelo seu interlocutor, como pelo leitor, a terceira ilustração adquire uma autonomia maior. Sem palavras que lhe dêem suporte, é tarefa única e exclusiva da ilustração explicar o passo seguinte do número.

Esse recurso, sofisticado e econômico, dinamiza a narrativa, evitando que o texto verbal se torne desgastante. Explicar o mesmo passo apenas utilizando palavras, sem o suporte da imagem, tornaria o texto cansativo, coisa que não acontece quando Xavier – ao compor a narrativa – opta pela direção inversa. Ao invés de escrever que a espada deveria ser segurada de uma forma especial utilizando apenas as pontas do indicador e do dedo médio, o autor opta pela simples inserção de um desenho, recurso que lhe permite, de forma clara, retomar a complexa explicação sobre a prestidigitação.

Além de *A cadeira do diabo: um mistério*, identificamos esse mesmo movimento de atribuição de uma autonomia maior da imagem em três outros contos, são eles *Mistério mágico*, *Um mistério no trem-fantasma* e *Mistério Sapho: o amor entre as mulheres*. Esse último apresenta, além de fotografias, um diálogo intertextual com o cinema erótico das primeiras décadas do século XX, retomando mais uma vez a sétima arte enquanto tema.

Em 1999, Xavier publica *Meu 7º dia*, pela editora *Ciências do Acidente*, de Joca Reiners Terron. Inspirada em convites de missas de sétimo dia, a narrativa é marcada pela rapidez e pelo dinamismo. Amigo de Terron, Xavier abdicou dos direitos autorais sobre esse escrito assim que o concluiu e enviou à editora.

A obra, definida como uma novela rébus, uma narrativa-enigma, é composta pela justaposição entre gravuras bíblicas, letras de músicas e convites para missas e sepultamentos. Sobre a obra, Rauen aponta que

a novela-enigma sinaliza uma nova fase na relação entre o seu autor e o/a leitor(a). Em publicidade, utiliza-se o termo *teaser* para toda mensagem que provoca o receptor cuja curiosidade é aguçada, exarcebada e manipulada até a revelação do produto. Talvez *Meu 7º dia* possa ser frustrante para quem gosta de narrativas lineares, resolvidas com relações de causa e efeito. O livro todo é um *teaser* porque vai provocando o/a leitor(a) com os fragmentos de informações das várias fábulas justapostas (RAUEN, 1999, p. 3).

Apesar do pouco volume de páginas, nota-se, em *Meu 7º dia*, um retorno de Xavier às colagens e sobreposições entre palavra e imagem, característica que marcou suas obras iniciais. Sobre a composição dessa narrativa, Xavier defendeu em entrevista ao jornalista e crítico Humberto Slowik:

é apenas um Valêncio Xavier narrador, mais preocupado em contar uma boa história do que informar o que sou. Algo que acho complicado entre muitos escritores é a impressão de que, com seus livros, eles querem mostrar suas identidades. Não sou assim (SLOWIK, 01/11/1999, p.6).

rRememorações da menina de rua morta nua – lançado pela Companhia das letras em 2006, período em que o autor já padecia de Alzheimer em um estágio avançado – compila os outros escritos de Xavier da década de 1990,

período em que se voltou para a composição de narrativas mais curtas, dando prosseguimento à sua tarefa de experimentação da linguagem literária.

O volume é composto por sete obras independentes que possuem tamanhos e métodos distintos de composição. Alguns dos “livros” apresentam apenas três ou cinco páginas, enquanto outros contam com mais de 40. Também é importante frisar que a data exata em que as narrativas foram concebidas é ocultada intencionalmente pelo próprio autor. As obras presentes no volume são *Memórias de um homem invisível*, *O barqueiro da morte*, *Mulheres em amores*, *Rememorações da menina de rua morta nua*, *7: O nome das coisas*, *Macao* e *Coisas da noite escura*.

Memórias de um homem invisível, obra que abre a publicação, consiste numa narrativa curta que retorna um dos espaços recorrentes na literatura de Valêncio Xavier: a sala de cinema.

Numa sala de projeção decadente, durante a exibição do filme *Memórias de um homem invisível*¹⁴, um rapaz aproveita a escuridão causada por problemas no projetor do filme e começa a acariciar o pênis do homem que está ao seu lado. Notando que – ante suas carícias – o homem continuava fitando a tela de projeção escura à espera do filme recomeçar, o rapaz desabotoa a calça e coloca o seu membro sexual para fora, começando a masturbá-lo. Durante o processo, o rapaz se apoia no homem, mas a cabeça deste se desprende do tronco e cai – ensanguentada – no colo do jovem atônito que começa a gritar, enquanto o homem, que recolhe sua cabeça, vai embora com o pênis ainda exposto em riste. Os gritos criam uma confusão e todos acabam indo parar na delegacia. Sem conseguir se explicar o porquê de estar coberto de sangue, o rapaz é preso.

Para a composição dessa narrativa, Xavier intercala três recortes no decorrer do texto: uma fotografia, mais precisamente um frame do filme *Memórias de um homem invisível*; um recorte de jornal com a sinopse do mesmo filme; e uma gravura extraída de fonte desconhecida representando o sistema urinário humano, inserido no texto na passagem em que o rapaz põe a mão no membro do homem sentado ao seu lado. Além do entrecorte de fragmentos, essa narrativa também apresenta traços da investigação

¹⁴ *Memoirs of an invisible man*. EUA, 1992. Direção John Carpenter, Warner, 99 min.

experimental da palavra pela própria palavra empreendida por Xavier em sua literatura: o autor explora não apenas o uso de onomatopéias, como também o de fontes diferentes para sinalizar vozes distintas no texto.

O barqueiro da morte, obra seguinte, tem como subtítulo “uma história verídica acontecida em Curitiba capital do Paraná” (XAVIER, 2006, p. 17). O conto acompanha os passos de mais um personagem anônimo – descrito nas palavras do autor, como um velho “que bebia pra cachorro lá no bar do Chico” (XAVIER, 2006, p. 19). O velho vivia com sua mulher num casebre, “uma daquelas casas de madeira à beira de rios de água podre que tem nos bairros pobres de Curitiba” (XAVIER, 2006, p. 22-23). Numa madrugada, durante um temporal, a mulher começa a vomitar sangue. Pondo-a num bote, o velho tenta procurar ajuda no meio do temporal, no entanto o barco afunda e a mulher morre.

Nesse conto, as experimentações pautadas na exploração do sentido das palavras por meio da utilização de caracteres diferenciados cede lugar a um texto mais sóbrio e linear. Entretanto, Xavier faz uso de uma considerável quantidade de recortes dispersos no decorrer do conto, como a utilização de desenhos para representar o velho e o bar onde gosta de beber. Ao descrever o velho para o leitor, Xavier opta apenas por inserir na narrativa uma imagem comum em bares e botequins brasileiros do século XX:

É a história deste velho



que bebia pra cachorro lá no bar do Chico

19

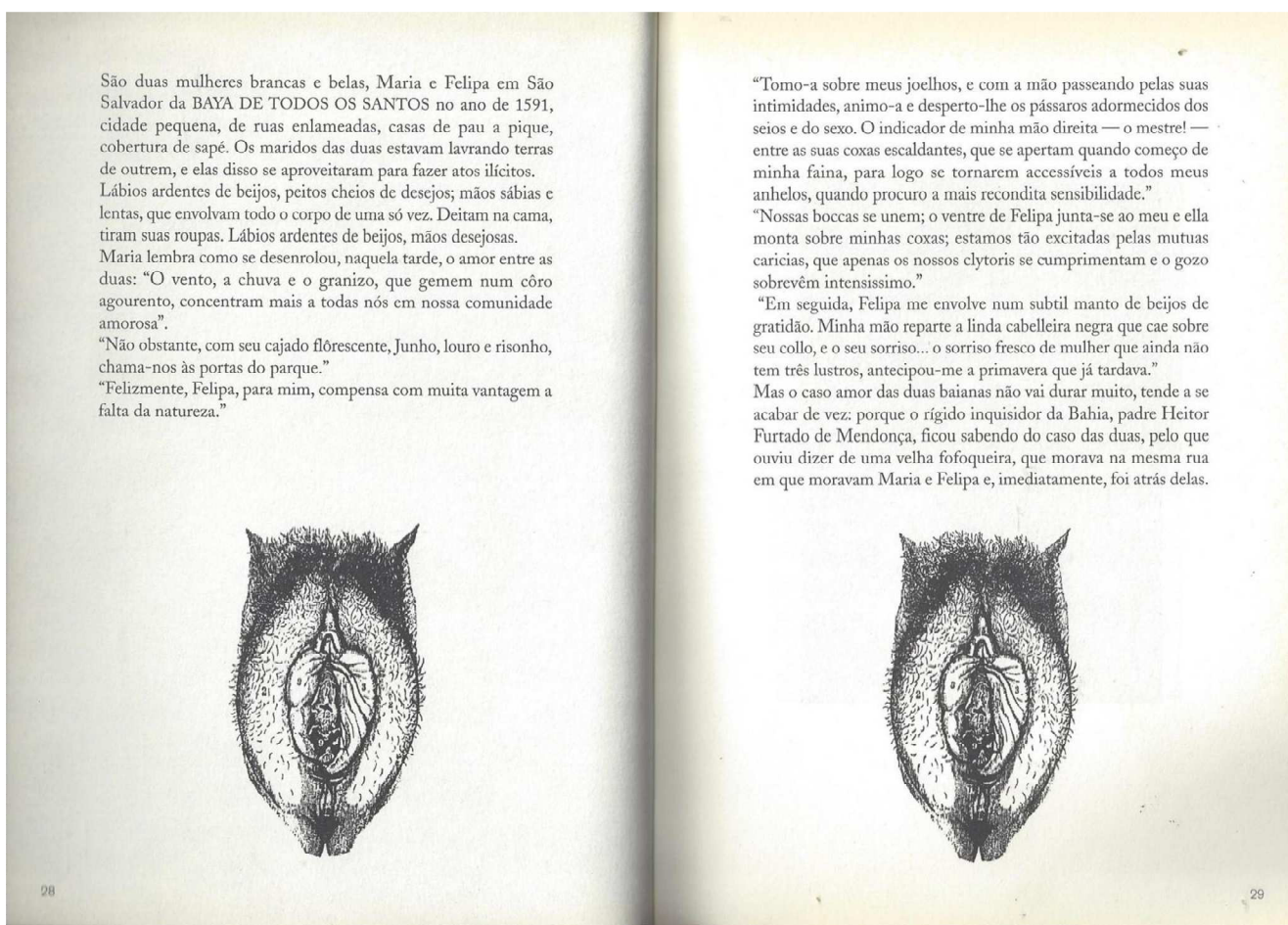
(XAVIER, 2006, p. 19)

Em outra passagem, no momento em que o velho tenta salvar a vida de sua esposa pondo-a num barco, Xavier faz um corte na narrativa para inserir o desenho de um escorpião e o de uma tênia, ressaltando sua descrição da podridão e entulhos que o córrego trazia em dias de temporal. Por fim, na conclusão do texto, após a morte da mulher, há um novo corte narrativo no qual se insere uma figurinha das balas *Zequinha* retratando o personagem Zequinha viúvo.

O *barqueiro da morte* não apresenta a mesma cacofonia e entrecruzar de vozes que encontramos nas narrativas de Xavier vistas até aqui. Nessa obra as vozes, ao invés de se interporem, se amalgamam para contar a mesma história. Todos os recortes e todos os blocos de texto interagem em uníssono para revelar ao leitor o fatídico destino do casal de idosos.

Mulheres em amores, narrativa subsequente, descreve a relação homoafetiva mantida por duas mulheres, em Salvador, no ano de 1591 e o julgamento religioso ao qual foram submetidas.

Além da junção entre texto e imagem, o que mais chama a atenção nessa obra é seu caráter interativo: nela Xavier, literalmente, deixa nas mãos do leitor a descrição de parte – ou seria uma complementação à descrição inicial, elaborada pelo autor? – da relação sexual entre as personagens Maria e Felipa, conforme podemos ver a seguir:



(XAVIER, 2006, p. 28-29)

Num primeiro momento, especificamente na descrição da relação entre as duas mulheres, Xavier faz uso de dois blocos de texto seguidos pelas gravuras de duas vaginas, ambos postos em paralelo. O texto, que procura reconstruir o português seiscentista, descreve a aproximação e relação sexual mantida pelas duas mulheres e se encerra no momento em que uma vizinha denuncia o caso das duas a um padre. As gravuras, por sua vez, não apenas reforçam a descrição feita pelas palavras, como proporcionam, também, uma experiência interativa ao leitor, que pode, ao movimentar as páginas, encostar – ou roçar? – uma vagina na outra.

Após a denúncia, Maria e Felipa são “julgadas” por um tribunal religioso que utiliza técnicas de tortura do Santo Ofício. Para a descrição do Inquisidor e das torturas por ele perpetradas, Xavier utiliza uma série de gravuras. A primeira delas, retratada com traços pós-renascentistas, apresenta um sacerdote olhando humildemente para o céu e é seguida pela legenda “o inquisidor e suas maldades” (XAVIER, 2006, p. 30).

Essa gravura – que serve como um intelúdio para a narrativa central, apresentando um terceiro e decisivo personagem ao leitor – funciona como um divisor na trama: a partir desse ponto, cessam as descrições da relação entre as duas mulheres e tem início a descrição da tortura à qual foram submetidas. É aqui também que a própria linguagem da obra sofrerá uma transformação: se na primeira parte houve uma interação e complementação equilibrada entre palavra e imagem, na segunda parte a imagem adquire um papel preponderante, exclusivo para a composição do texto.

As seis gravuras seguintes apresentam traços medievais, pré-renascentistas em sua composição. São ilustrações extraídas de manuais de inquisidores e retratam cinco cenas de suplícios e uma última cena – que encerra misteriosamente a narrativa de *Mulheres em amores* – deixando em aberto se houve perdão para o “pecado” cometido por Maria e Felipa ou não.

Apesar de ser uma narrativa breve, *Mulheres em amores* se destaca das produções desse período não apenas pelo aspecto interativo com o leitor, mas por apresentar dois métodos de composição distintos, que se complementam. Além disso, a exploração temática do eixo erotismo-religiosidade inalgurada

nessa obra será retomada por Xavier na composição de seus últimos escritos, conforme veremos adiante.

rRememбранças da menina de rua morta nua, narrativa que empresta seu nome ao volume, aborda o assassinato de uma menor de nome não informado encontrada violentada e morta em um trem-fantasma num parque de diversões na cidade de Diadema, em São Paulo. Para relatar esse crime e suas repercussões, Xavier faz uso de recortes de jornais, roteiros do programa de jornalismo policial *Aqui Agora*, fotografias, bilhetes de pedintes, assim como imagens extraídas de atlas anatômicos de origem não informada e verbetes extraídos do *Dicionário Etymológico da Língua Portuguesa de José Pedro Machado*.

O leitor toma conhecimento sobre o ocorrido com a menina anônima por meio de recortes extraídos de três jornais diferentes: Fragmentos dos jornais impressos *O estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo* e transcrições de roteiros do telejornal *Aqui Agora*, do SBT.

Apesar de serem oriundos de suportes midiáticos diferentes, os fragmentos apresentam como ponto comum a exposição verbal e visual, graças às fotografias contidas nas matérias, sobre o ocorrido no trem fantasma. Xavier intercala esses recortes e soma a eles um recorte peculiar: uma matéria de jornal não identificado falando justamente sobre o programa *Aqui Agora*, em específico sobre a proposta e peculiaridades do telejornal.

Esse recorte que abre a narrativa apresenta os primeiros personagens com os quais o leitor se deparará ao tomar gradativamente conhecimento sobre o que de fato ocorreu com a garota: os jornalistas Cristina Rocha, Ivo Morganti, Luiz Correa e “o exótico Gil Gomes” (XAVIER, 2006, p. 40), famosa figura da crônica policial das décadas de 1980 e 1990. A partir da página seguinte, uma série de recortes distintos vem se somar às matérias da *Folha* e do *Estado* para trazer mais detalhes – ou indagações – sobre o que realmente ocorreu.

Os fragmentos de roteiros do *Aqui Agora* fazem com que o leitor acompanhe Gil Gomes em sua investigação sensacionalista, primeiro entrevistando a mãe da menina morta e depois em frente a uma unidade da FEBEM paulistana. No entanto, no clímax do périplo de Gomes – momento que antecede sua chegada no parque de diversões – Xavier interrompe esse fio

narrativo e volta para o estúdio, imitando no contexto da obra o corte e a exploração de audiência típica da televisão sensacionalista brasileira. A pausa no roteiro de Gil Gomes se dá graças à inclusão do roteiro do estúdio, apresentando os informes de Luiz Correa sobre o noticiário internacional.

Após os informes de Correa, surgem três novos fragmentos, que aparecem apenas nesse momento e transmitem a ideia de um intervalo comercial para o programa que o leitor está acompanhando enquanto avança na leitura da obra: um roteiro da jornalista Monica Waldvogel, anunciando o *Telejornal Brasil*, “depois do *Aqui Agora*” (XAVIER, 2006, p. 49); um pronunciamento do governador do Paraná Roberto Requião sobre o repasse de recursos para o Tribunal de Justiça; e uma chamada, indicada como VOZ DO LOCUTOR OFF que informa quanto irão render “as cadernetas que fazem aniversário amanhã” (XAVIER, 2006, p. 50), evocando mais uma vez – movimento que se perpetua recorrentemente na narrativa – a atmosfera dos anos de alta da inflação brasileira.

Depois desse “intervalo”, o recorte seguinte trará o roteiro do estúdio com Cristina Rocha, voltando a chamar Gil Gomes, que vai até o parque de diversões entrevistar os funcionários e se despedir, encerrando a reportagem e frustrando o leitor-expectador que espera por respostas. O fragmento seguinte, última notícia publicada sobre a menor de nome não revelado, mostra qual era o andamento das investigações sobre sua morte antes de seu caso cair no esquecimento.



Trem-fantasma onde foi encontrado o corpo de [REDACTED]

Polícia suspeita de mais um em morte no parque

Da Agência Folha, no ABCD

A polícia de São Bernardo tem mais um suspeito no caso da menina que foi encontrada morta no brinquedo O Mundo do Terror do parque de diversões Copacabana Center Park, em Diadema, na última terça. Segundo informações da Delegacia de Homicídios de São Bernardo, Carlos Alberto Cesariano, 21, também está sendo investigado porque cuidava do brinquedo. Ele nega a acusação.

Inicialmente, o gerente do parque Carlos Umberto Pereira da Silva, 33, era apontado como

único suspeito. Ele também nega o crime. Ambos são funcionários do parque onde a menina foi encontrada e nenhum deles foi detido, porque a polícia ainda não tem nenhuma prova contra eles.

A menina [REDACTED], 9, foi encontrada morta em um caixão de O Mundo do Terror.

No parque, [REDACTED] teria pedido dinheiro para comprar pão a Silva e ele teria pedido que ela comprasse cigarros para ele. Segundo as amigas de [REDACTED], Silva teria convidado a menina para fumar crack e manter relações sexuais.

Última notícia sobre [REDACTED] publicada na imprensa – *Folha de S. Paulo*, 10/4/1993

57

(XAVIER, 2006, p. 57)

A obra termina com mais questionamentos do que esclarecimentos. O confronto entre os dois jornais impressos que noticiam o caso revela um desencontro de informações – repetindo o movimento feito ao contrapor os jornais de *O mez da gripe* – entre a idade real da menor. Além disso, o último dos recortes, extraído da *Folha de São Paulo* do dia 10/04/1993 sinaliza que, inclusive, uma outra pessoa possa estar envolvida no assassinato da menina.

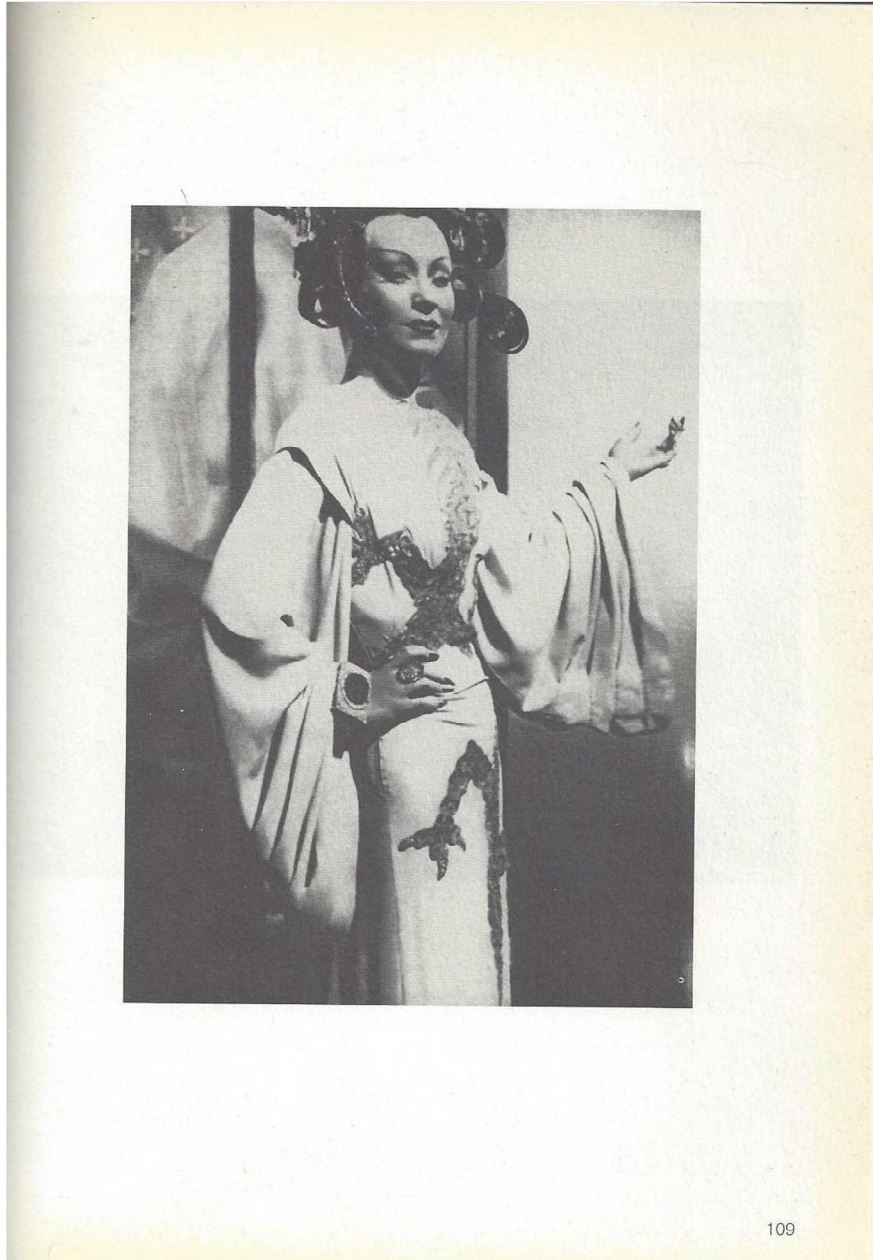
Como últimos elementos de composição, estão distribuídos na narrativa: um fragmento de *Os Lusíadas*, de Camões; um trecho do *Leal Conselheiro*, de

D. Duarte, rei de Portugal; um bilhete de pedinte recolhido pelo próprio Xavier e trasposto para a obra entre duas falas de Gil Gomes sobre o problema do menor abandonado nas ruas paulistanas; e, por fim, três verbetes extraídos do *Dicionário Etymológico da Língua Portuguesa de José Pedro Machado*, respectivamente o significado das palavras *lembrar*, *nênia* e *menor*.

7: *O nome das coisas*, é um conto que reproduz, em parte, o formato experimentado por Valêncio Xavier em *Mulheres em amores*. Num momento inicial, há uma exclusividade do texto verbal na composição da narrativa. Xavier sequencia uma série de frases apontando coisas relacionadas ao número sete – desde os anões da Branca de Neve até os Pecados Capitais. A seguir, na segunda parte do texto, intercala uma série de cinco fotografias de um terreno baldio com a fragmentos narrativos que descrevem o assassinato de uma jovem.

A obra não apresenta uma narrativa linear e, conforme adverte o autor em seu subtítulo, também não apresenta sentido. Ela se configura como uma das mais experimentais e enigmáticas narrativas de Valêncio Xavier. No entanto, nota-se a recorrência de temas como a investigação da memória, o erotismo, a violência e, sobretudo, os espaços da cidade, percebidos sobretudo graças às fotografias da obra – feitas pelo próprio autor.

Macao, por sua vez, é uma obra híbrida, mescla de literatura e caderno de viagem. Nela, o texto verbal – marcado pela utilização de vozes anônimas assinaladas por fontes tipográficas distintas – entreleça-se com mapas, recortes de jornal, fotografias e fragmentos poéticos de Camões para contar as impressões e memórias de um protagonista anônimo que viaja até Macau, antiga colônia portuguesa.



109

(XAVIER, 2006, p. 109)

Na obra, as recordações sobre a viagem se amalgamam com o enredo do filme *Uma história imortal*¹⁵, de Orson Welles, gravado, em parte, naquele mesmo lugar, fazendo com que o leitor não saiba ao certo onde uma narrativa começa e onde a outra termina. Isso se percebe claramente na descrição do assassinato de uma jovem naquele lugar que se desenrola no decorrer da narrativa: as histórias estão imbrincadas de uma forma, que o leitor não tem dados o suficiente para inferir se o crime foi cometido pelo protagonista

¹⁵ *The immortal story*. França, 1968, dirigido por Orson Welles, 58 min.

anônimo que viaja até Macau ou se é a mera transcrição de uma passagem do referido filme, sinalizando, uma vez mais, a recorrente experimentação interativa empreendida pelo autor nas obras desse período.

Além disso, é importante frisar que, em *Macao*, a utilização exclusiva de fotografias para descrever os primeiros dias da viagem não apenas auxilia na descrição dos espaços onde os fatos se sucedem como deixa ao encargo do leitor inferir o que o protagonista fez naqueles dias e ainda confere um dinamismo quase cinematográfico à narrativa. Os versos de Camões, que entrecortam os fragmentos no decorrer de toda a trama, por sua vez, não apenas falam sobre a antiga colônia portuguesa no Oriente, mas abordam sobretudo temas como o arrependimento e a solidão, auxiliando na composição de uma atmosfera melancólica e saudosista para o caderno de viagens valenciano.

Coisas da noite escura, última trama do volume, é a narrativa mais curta de Valêncio Xavier. Nesse conto-experimento ele presta homenagem a um de seus influenciadores: o escritor italiano Elio Vittorini, autor de *Conversa na Sicília*, livro que Xavier inclusive chegou a traduzir para o português¹⁶.

Publicado originalmente em 1953, o livro de Vittorini foi uma das primeiras obras literárias a fazer um uso não redundante, e sim complementar, da relação entre texto e fotografia. Em *Conversa na Sicília* – marco da literatura italiana no período pós-guerra – a fotografia não possui uma mera função pleonástica, repetindo ou ilustrando aquilo que as palavras disseram, é exatamente o contrário: a fotografia é autônoma, independente, dialogando continuamente com o texto e trazendo, a cada virar de página, novas informações para o leitor.

Revisitando o modelo sóbrio de intercalamento da fotografia com o texto verbal, Xavier inicia sua trama com uma fotografia em preto e branco de três cruzeiros. Já de início, graças à imagem, o leitor percebe que é noite e infere que aquele aglomerado de cruzeiros é um cemitério.

Na página seguinte, o autor elabora uma narrativa verbal sobre um homem que viaja a serviço para uma pequena cidade do interior. À noite, sem conseguir dormir, abandona seu quarto de hotel e perambula pelas ruas da

¹⁶ VITTORINI, Elio. *Conversa na Sicília*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

cidadezinha até entrar na igreja. Lá chegando, encontra um padre de rosto cinzento e olhos vermelhos, com “as unhas compridas e afinadas na ponta” (XAVIER, 2006, p. 135) que o assassina.

A narrativa é encerrada por uma outra fotografia, tirada na luz do dia, de um plano e ângulo diferentes da primeira comprovando que aquele lugar da primeira fotografia realmente é um cemitério, diga-se de passagem: consideravelmente maior do que o leitor poderia inferir tomando como base apenas a primeira imagem. Graças à iluminação, nota-se que é um lugar mais ressequido e desolador do que a primeira fotografia revelou, reforçando o tom macabro que perpassa a breve trama contada por meio de palavras.

1. 3. 3. Os anos 2000

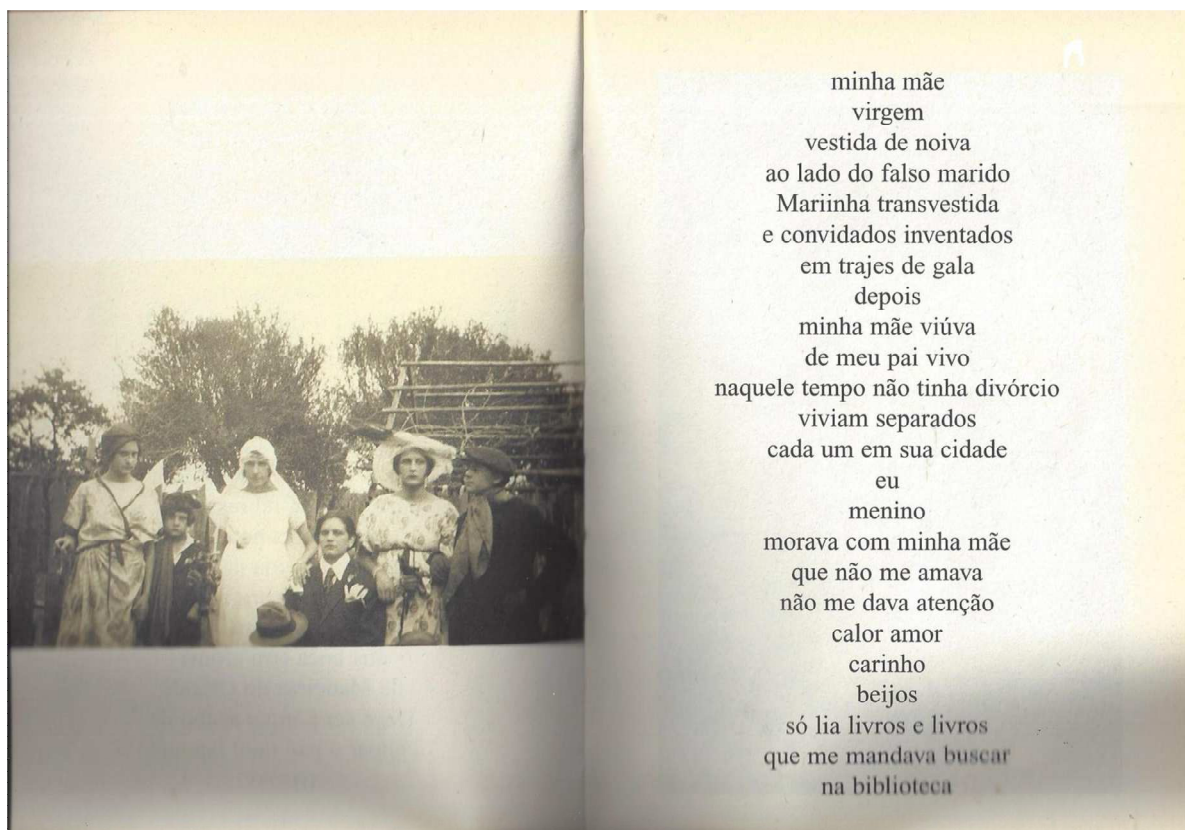
Minha mãe morrendo e O menino mentido, último trabalho inédito de Valêncio Xavier, foi lançado em 2001 pela Companhia das letras. O volume é uma compilação de três narrativas sequenciadas, de tamanhos distintos e diretamente interligadas: *Minha mãe morrendo*, *Menino Mentido – Topologia da cidade por ele habitada* e *Menino mentido*. As três tramas se entrelaçam – movimento nunca antes visto na literatura valenciana – para contar uma mesma história: a infância do Menino Mentido, personagem construído com traços semibiográficos, na São Paulo da década de 1940.

Focado nos anos de aprendizagem do Menino Mentido, espécie de alter ego de Xavier, o livro aborda o período que vai dos cinco aos treze anos de idade da personagem, retratando a morte de sua mãe, sua educação no colégio dos padres, a descoberta da sexualidade e o início de sua paixão pelo cinema.

Intercalando memória e história, o autor entrelaça lembranças pessoais de sua infância com fatos históricos ocorridos no período, para elaborar uma narrativa permeada de traços semibiográficos. Nas lembranças evocadas pelo Menino Mentido, acontecimentos como a morte do bando de Lampião, a Revolução de 1930 e a ascensão do partido nazista na Alemanha, confundem-se com os filmes do *Tarzan*, os quadrinhos do *Shazam* e os *catecismos* pornográficos lidos no alvorecer da sexualidade. Ao fazer uso de tal recurso,

Xavier elabora uma análise sobre a fragilidade da memória, concebida como um teatro de associações, em que as informações e dados se cruzam, se chocam e ocasionalmente se negam. No cerne dessa memória tão frágil quanto fragmentada, a violência, o erotismo e a religiosidade destacam-se como temas recorrentes que entrelaçarão as três narrativas, compondo uma só obra preocupada em escrutinar as relações entre o lembrar e o esquecer no ambiente da cidade moderna.

Na primeira das narrativas, *Minha mãe morrendo*, somos apresentados ao Menino Mentido, protagonista das histórias que compõem a edição. O enredo edipiano da obra – que, como outros escritos de Xavier, também não possui paginação – é elaborado por meio da fusão de fotografias e ilustrações extraídas de um atlas anatômico não identificado ao texto verbal, conforme podemos perceber no fragmento abaixo.



(XAVIER, 2001, s/p)

A fotografia acima retrata a mãe do próprio autor em um carnaval na juventude acompanhada por uma irmã. Ela faz parte de um conjunto de cinco fotografias pessoais do próprio Xavier utilizadas para a representação da mãe

do protagonista e narrador, repetindo o mesmo processo de utilização de material pessoal para a composição da narrativa identificado em *7:O nome das coisas*.

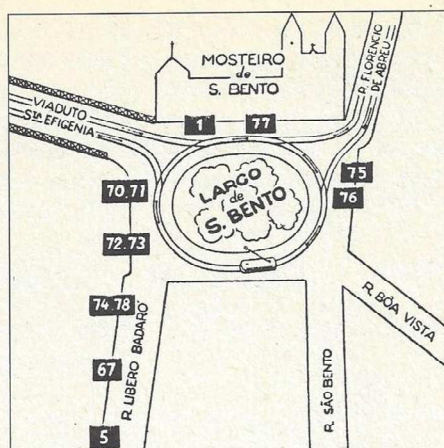
As fotos, que transitam entre o erótico e o saudosista, são complementadas por uma prosa elaborada de forma dinâmica, que abole os sinais de pontuação e se apresenta, graças ao uso de sentenças curtas e a subsequente centralização das mesmas, mais como poesia – recurso escolhido pelo autor no conto *Os fantasmas de fundo de quintal* e que é retomado nessa obra.

A construção do texto complementa o teor edipiano da obra. Por meio das palavras do Menino Mentido, o leitor começa a obter as primeiras informações sobre o protagonista da história e sua mãe: a fotografia retrata um casamento de mentira em que a mãe de Xavier faz o papel de noiva e se casa com a tia, que interpretava seu par. Logo a seguir – num dinamismo que só se torna possível pela abolição da pontuação defendida pelo Futurismo – o texto desloca-se da fotografia de onde partiu e apresenta novos dados sobre o protagonista: descobre-se que o casamento dos pais não era feliz e que, após o divórcio, que fez com que cada um morasse numa cidade diferente, o menino passa a morar com a mãe. O bloco de texto se encerra com as impressões do menino acerca da sua genitora que, segundo ele, não o amava, não lhe dava atenção, passando o dia a ler livros que o menino buscava na biblioteca.

Funcionando como uma espécie de álbum de memórias, *Minha mãe morrendo* se configura como uma introdução, um momento inicial da narrativa sobre o Menino Mentido. Narrativa essa que é retomada na trama seguinte: *Menino mentido – Topologia da cidade por ele habitada*, segunda obra do volume, que prossegue a narração sobre os “anos de formação” do personagem.

Situada cronologicamente logo após a primeira narrativa, a obra retrata os tempos de colégio do menino durante a Era Vargas, ressaltando suas paixões pelo cinema e pelas histórias em quadrinhos – outro traço pessoal do próprio autor transportado para sua criação. Além disso, paralela à composição narrativa que descreve o cotidiano do Menino Mentido, o leitor também vê descortinar-se diante de seus olhos a narração de um crime: um possível assassinato ocorrido na escola onde o garoto estudava.

O texto, descrito como “uma novela em figuras” (XAVIER, 2001, p. 41), explora o uso de caracteres e símbolos matemáticos – outro recurso futurista evocado pelo autor – e apresenta caracteres tipográficos diferentes para compor fios narrativos distintos que se entrelaçam na composição do enredo:



Os números são os das linhas de omnibus com ponto de partida no Largo de S. Bento. A entrada do Colégio S. Bento fica do lado esquerdo, encostada ao Viaduto Santa Efigênia. Eu estudei lá, no fim do ano os padres não deixaram renovar minha matrícula *porque eu sou muito bagunceiro*. O caso inciso (S. m.) aqui contado aconteceu comigo também um ano antes em outro colégio, o do Carmo, dos padres maristas. *Como minha letra é muito ruim, a família me obrigou a estudar caligrafia na escola do professor Di Franco*. Na quadra de baixo, cruzando a Avenida S. João, na esquina da Rua São Bento fica o Prédio Martinelli, o punjante primeiro arranha-céu de S. Paulo.

53

(XAVIER, 2001, p. 53)

A montagem da página acima evidencia bem o método de composição de *Menino Mentido – Topologia da cidade por ele habitada*. Num primeiro momento, Xavier insere um mapa mostrando o Largo e o Mosteiro de São

Bento, próximos ao Viaduto Santa Ifigênia, em São Paulo, identificando de forma direta para o leitor o local onde os fatos de sucedem.

O texto subsequente, por sua vez, é constituído por três vozes narrativas distintas que se intercalam, identificadas respectivamente em negrito, caracteres normais e em itálico. Cada uma delas aborda um tema em especial, a primeira fornece maiores detalhes para o mapa que abre a página, enquanto as outras duas compõem a fala do narrador-protagonista: os caracteres normais designam sua fala, enquanto em itálico está assinalado aquilo que os padres falaram sobre ele. Apesar de distintas, as vozes se interligam entre si e com a imagem que as encabeça e revelam alguns dados sobre o Menino Mentido e sua personalidade: O menino não teve sua matrícula renovada no ano seguinte por ser muito bagunceiro, fato ocorrido também em outro colégio, “o do Carmo, dos padres maristas” (XAVIER, 2001, p. 53).

Além dos mapas, os muitos recortes que auxiliam na composição de *Menino mentido – Topologia da cidade por ele habitada* são, respectivamente: fotografias, gravuras e ilustrações; material publicitário das décadas de 1930 e 1940; fragmentos da primeira edição de *A menina do nariz arrebitado*, de Monteiro Lobato, com enfoque especial nas ilustrações feitas por Voltolino para a obra; um recorte do livro *Getúlio Vargas para crianças*, sem o nome do autor; trechos de um catecismo religioso não identificado; notas de um cruzeiro retratadas em frente e verso; um decreto de Benito Mussolini; trechos de histórias em quadrinhos das personagens *Shazam*, *Super-homem*, *Pato Donald*, *Tim Capacete* e *Jim das Selvas*, todos também das décadas de 1930 e 1940; letras de músicas; um desenho de Flávio Carvalho, de sua coleção *Minha mãe morrendo*¹⁷; e, por fim, encerrando a longa lista de fragmentos discursivos distintos, um recorte com a *Oração da Cabra Preta*, popularmente atribuída a São Cipriano.

Nota-se, sobretudo, nessa que é a penúltima obra escrita por Valêncio Xavier, um crescimento do número de fragmentos utilizados para a composição da narrativa, num movimento que retoma e intensifica o modelo inaugurado por *O mez da gripe*, vinte anos antes. Essa quantidade de vozes discursivas que

¹⁷ Xavier se inspira no nome da exposição de Flávio Carvalho para a composição da narrativa homônima anteriormente abordada. Por sua vez, a ilustração selecionada pelo autor para a composição de *Menino mentido – Topologia da cidade por ele habitada* é *Minha mãe morrendo* nº 7 (1947, carvão sobre papel).

se conectam para a narração da infância da personagem só é superada pela narrativa posterior, *Menino mentido*, obra que conclui o tríptico narrativo, encerrando tanto o volume quanto o relato sobre a infância do protagonista.

Organizado como um caderno, ora de recortes, ora escolar, a obra se volta mais uma vez para o cotidiano do menino, e consiste no último texto escrito por Valêncio Xavier antes que ele mesmo fosse vencido pelo Alzheimer.

Também se situando cronologicamente após a narrativa que o antecedeu, *Menino mentido* continua a apresentação da infância do menino e aborda novas facetas da sua formação, como seu fascínio pelo cangaceiro Lampião e o despertar de sua sexualidade. O texto retoma as mesmas experimentações de *Menino mentido – Topologia da cidade por ele habitada* e é construído pela junção do texto aos seguintes fragmentos, listados aqui por ordem de aparição na narrativa: recortes publicitários das décadas de 1930 e 1940 recolhidos em revistas e jornais; trechos da história em quadrinhos *A vida de Lampeão*, publicada em *A Noite Ilustrada*, em 1938; fotografias de Lampião e seu bando também publicadas em *A Noite Ilustrada*, entre os anos de 1937 e 1940; um cartão postal do Egito, inserido na narrativa durante o sonho do Menino Mentido e peça fundamental para a composição do teor onírico dessa passagem; gravuras e ilustrações; frames extraídos dos filmes *Fausto*¹⁸, *A mão que aperta*¹⁹, *Carlitos e a sonâmbula*²⁰ e *O monstro da ilha*²¹, utilizados para a composição narrativa das idas do menino ao cinema; passagens de *A filosofia na alcova*, de Sade; trechos do folheto de cordel *A chegada de Lampeão no inferno*, de José Pacheco; recortes diversos extraídos dos jornais *A Noite Ilustrada*, *O Malho* e *Almanaque Tico-Tico* entre os anos de 1927 e 1948; verbetes de dicionários; trechos de músicas; além de fragmentos de *Os Dez Mandamentos*, edição da Pia Sociedade de São Paulo, sem data e autoria identificadas, entrecortados por uma série de passagens extraídas do catecismo pornográfico *Lia*, de Carlos Zéfiro²².

O uso de recortes tão diversos proporciona a Xavier a elaboração de um texto mais saturado de dados, informações e, sobretudo, conexões, atribuindo

¹⁸ *Faust: Eine Deutsche Volkssage*, Alemanha, 1926. dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau.

¹⁹ *The Amazing Exploits of the Clutching Hand*, EUA, 1936, dirigido por Albert Herman, 74 min

²⁰ *Caught in the rain*, EUA, 1914, dirigido por Charles Chaplin, 16 min.

²¹ *The island monster*, Itália, 1954, dirigido por Roberto Bianchi Montero.

²² O texto pode ser encontrado integralmente no volume *A arte sacana de Carlos Zéfiro*. São Paulo: Editora Marco Zero, 1983.

uma densidade maior à trama da personagem Menino Mentido. O que fica, após a leitura de seu último escrito, é a impressão de um autor que ainda não esgotou o escrutínio e a investigação sobre o signo em suas mais variadas manifestações e interações. Ao retomar, recontextualizar e redimensionar técnicas utilizadas sobretudo nas suas obras iniciais – em especial n’*O mez da gripe* e em *Maciste no inferno* –, Xavier apenas reforça o potencial criativo de sua busca pela experimentação.

Por fim, antes de sua morte, o autor ainda lança, pela editora Publifolha em 2004, *Crimes à moda antiga*, uma compilação de contos publicados em revistas e jornais diversos entre as décadas de 1960 e 1980. Reunidos pela primeira vez num livro, esses contos versam sobre célebres crimes ocorridos no Brasil durante as primeiras décadas do século XX.

Os crimes são recontados por meio de um diálogo direto com a época em que os fatos se sucederam. O autor faz uso de recursos como o diálogo com o leitor e pausas sequenciais na narrativa para os mais diversos tipos de contextualização como instrumentos que solidificam e atestam uma maior verossimilhança às memórias resgatadas pela sua escrita.

As tramas presentes no volume abordam fatos e personagens reais, pessoas que realmente existiram – como o Tenente Galinha ou Febrônio Índio do Brasil –, ponto ressaltado por Xavier já no subtítulo da obra ao defender que os mesmos se tratam de “contos verdade” (XAVIER, 2004, p. 3). Sobre esse recurso utilizado pelo autor, Gandier complementa, ao apontar que

O objetivo do autor de ancorar a narrativa na realidade e na história – como uma espécie de legitimação de um discurso que esquadrinha a manifestação da violência no Brasil, nas primeiras décadas do século XX – encontra nas páginas deste livro mais um meio de concretização. Crimes à moda antiga: contos-verdade é exemplar do método narrativo de Xavier de subordinação da matéria ficcional a personagens e fatos reais e históricos (GANDIER, 2013, p.130).

Uma peculiaridade desta obra em especial é que, posicionado no futuro, o olhar que Xavier volve ao passado lhe possibilita não apenas recontar os crimes ocorridos no alvorecer do século XX, mas seus desdobramentos futuros, ocorridos no desenrolar do próprio século. Por exemplo, no conto *Outro crime da mala*, ao recontar o assassinato de Maria Féa, esquartejada por seu marido em 1928, o autor revela que 50 anos depois, no final da década de

1970, uma série de curas e milagres foram atribuídos à mesma, fazendo com que milhares de pessoas acorressem em romaria ao seu túmulo. Desse modo, a história dessa personagem anônima, que aparentemente seria encerrada com sua morte, passa a irradiar um outro sentido, graças ao exercício de rememoração e (re)visão de uma história a contrapelo por parte do autor.

Apresentando uma composição menos experimental – é importante ressaltar que essas são produções do início da carreira literária do autor –, os contos são elaborados por meio da junção entre palavra e imagem, mais precisamente ilustrações e fotografias, que são fundamentais para a busca pela verossimilhança empreendida por Valêncio Xavier na elaboração dessa obra.



(XAVIER, 2004, p. 78-79)

Por meio da inserção direta de fotografias e desenhos – mais precisamente retratos à bico de pena sobre os envolvidos nos crimes extraídos

de jornais – entre os parágrafos de texto verbal que descrevem os crimes, Xavier acaba retomando, na construção dos contos, a forma convencional dos livros ilustrados, publicações populares à época dos fatos narrados cujo formato influenciou profundamente o método compositivo do autor.

Fruto de uma extensa pesquisa feita por Xavier na Biblioteca Pública de Curitiba e no Arquivo Oficial do Estado de São Paulo os assassinatos narrados em *Crimes à moda antiga* tiveram grande repercussão pública quando de sua época, sendo exaustivamente explorados pela imprensa sensacionalista e tendo inspirando, inclusive, adaptações cinematográficas nos primeiros anos de um incipiente cinema brasileiro.

Dessa forma, após o mapeamento extensivo das publicações do autor, podemos perceber alguns pontos recorrentes no método de composição utilizado por Valêncio Xavier.

Além de investigar as possíveis interações da palavra consigo mesma em suas mais distintas manifestações, o autor empreende um exame extenso das possíveis formas de integração entre o texto verbal e as mais variadas formas de imagem. Muitas de suas obras apresentam uma proposta ímpar de interação com o leitor, peça fundamental para o desenrolar de suas tramas.

Em algumas narrativas, a experimentação explorada por Xavier não se dá apenas no plano da composição da obra, em seus aspectos formais e conteudísticos, mas também se encarrega dos aspectos gráfico-editoriais, utilizando recursos como a abolição de paginação e o uso arbitrário – de acordo com os interesses do narrador – de páginas em branco no miolo das narrativas. O uso desse recurso revela as influências da fotografia, do cinema e do jornalismo (em especial, o televisivo), fundamentais para a sua formação, Xavier também apresenta, num movimento contínuo por toda a sua obra, uma intensa relação intertextual com muitas obras e autores do passado, em especial Camões e Sade.

Isso posto, percebemos que o trabalho de hibridização de linguagens empreendido por Valêncio Xavier – aspecto que marcará sua trajetória na literatura – não se realiza de uma única vez. Nota-se que seu método de composição muda de uma obra para outra, ora experimentando um formato nunca antes tentado, ora retomando o *modus operandi* compositivo de algum

escrito anterior, recontextualizando-o e dinamizando-o, num exercício de refinamento contínuo da própria linguagem.

CAPÍTULO DOIS

AS REPRESENTAÇÕES DA CIDADE NA SUA OBRA

As casas também são minhas conhecidas. Quando caminho, é como se todas avançassem para a rua em minha direção, olhassem para mim com todas as suas janelas e quase dissessem: 'Bom dia, como vai sua saúde? Eu estou bem, Graças a Deus, e em maio vão me aumentar um andar'. Ou: 'Como está sua saúde?'; 'Amanhã vão me reformar'. Ou: 'Eu quase me queimei e fiquei mesmo assustada', etc. Dentre elas tenho minhas favoritas, minhas amigas íntimas; uma delas deseja se tratar com um arquiteto neste verão. De propósito começarei a passar todo dia para que não a façam sofrer de algum modo; que Deus a proteja!...

Fiódor Dostoiévski, *Noites Brancas*

Se, por hipótese absurda pudéssemos levantar e traduzir graficamente o sentido da cidade resultante da experiência inconsciente de cada habitante e depois sobrepuséssemos por transparência todos esses gráficos, obteríamos uma imagem muito semelhante à de uma pintura de Jackson Pollock, por volta de 1950: uma espécie de mapa imenso, formado de linhas e pontos coloridos, um emaranhado inextricável de sinais, de traçados aparentemente arbitrários, de filamentos aparentemente tortuosos, embaraçados, que mil vezes se cruzam, se interrompem, recomeçam e, depois de estranhas voltas, retornam ao ponto de onde partiram.

Guido Carlo Argan, *O espaço visual da cidade*

2.1. Espaço urbano e literatura: uma introdução

Concebida por meio da imaginação e pela articulação do trabalho do homem, a cidade surge como peça fundamental do processo de sedentarização e sinaliza uma nova forma de relação entre os indivíduos e a paisagem natural.

Sua forma embrionária surgiu por volta do terceiro milênio antes de Cristo, na figura dos zigurates edificadas nas planícies da Mesopotâmia, ao redor dos quais, as primeiras coletividades humanas iniciaram o processo de transformação da paisagem natural de acordo com seus desígnios e necessidades, sinalizando, como aponta Rolnik, que

a construção do local cerimonial corresponde a uma transformação na maneira de os homens ocuparem o espaço. Plantar o alimento, ao invés de coletá-lo ou caçá-lo, implica definir o espaço vital de forma mais permanente. A garantia de domínio sobre esse espaço está na apropriação material e ritual do território. E assim, os templos se somam a canteiros e obras de irrigação para construir as primeiras marcas do desejo humano de modelar a natureza. [...] Sua edificação consolidava a forma de aliança celebrada no cerimonial periódico ali realizado. Deste modo, a cidade dos deuses e dos mortos precede a cidade dos vivos, anunciando a sedentarização (ROLNIK, 1988, p. 13-14).

Tais templos, construídos com a tecnologia recém dominada do tijolo cozido, permitiram ao homem uma nova percepção acerca do espaço por ele elaborado e proporcionaram outras maneiras de se pensar o habitat. O tijolo cozido – essa unidade geométrica mais resistente, além de padronizada e produzida em larga escala – trouxe uma maior facilidade na construção e transformação dos espaços, de acordo com os anseios humanos. Assim, esse aglomerado de construções feitas de tijolo marca uma nova relação entre o homem e a natureza e se destaca da paisagem natural como uma segunda paisagem, uma marca do domínio do homem sobre o meio que o cerca, inscrita na superfície do planeta.

Dessa forma, além de espaço do coexistir humano, a cidade também surge no decorrer dos séculos como uma espécie de escrita, um registro que materializa sua própria história. Seja por meio dos estilos arquitetônicos sobrepostos, do planejamento e da nomeação de ruas e monumentos, ou pelos anúncios publicitários e cartazes que se sobrepõem em seus muros, o espaço urbano configura-se como lugar de entrelaçamento de linguagens, onde “os símbolos e significados do passado se interceptam com os do presente,

construindo uma rede de significados móveis”, (ROLNIK, 1988, p.17). Sobre esse aspecto inerente ao espaço urbano, Lucrécia D’Alessio Ferrara, em seu livro *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*, complementa ao apontar que:

A questão da cidade enquanto linguagem é a percepção que dela tem o usuário da projeção de usos que, como leituras, marcam uma estesia urbana e são demonstrações de sua atuação na qualidade de interpretante urbano que transforma a paisagem e é por ela transformado. O usuário, leitor da cidade, absorve fragmentos da imagem urbana para atualizá-los em enunciados que caracterizam o uso. (FERRARA, 1988, p. 77-78)

Ambiente onde as mais diversas vozes e estilos se entrelaçam numa única malha textual, marcada por uma infinidade de formas e conteúdos, a cidade-escrita, em sua fragmentação discursiva, é responsável pela construção de uma memória coletiva que, no entanto, pela fluidez e sobreposição dos discursos no decorrer do tempo, é esquecida em detrimento de um eterno novo, apontando um “conceito de tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um palimpsesto de formas passadas sobrepostas umas às outras e uma colagem de usos correntes, muitos dos quais podem ser efêmeros”, como afirma Harvey (1989, p. 69).

Espaço do entrecruzar de vozes, que cada vez mais rapidamente se sucedem – ora se complementando, ora entrando em choque direto umas com as outras –, a cidade desenvolve-se através dos séculos carregando essas características que remontam ao mito de Babel, relatado no livro de *Gênesis*. Segundo a narrativa bíblica, um dia toda a terra ainda se comunicava por meio de uma única língua. Alguns homens, em viagem ao Oriente, estabelecem-se na planície de Senaar, decididos a erigir “uma cidade e uma torre cujo cimo atinja os céus” (*Gênesis*, cap. 11, v.4). Deus desce dos céus para ver a construção dos homens e percebe que, começando dessa maneira, nada no futuro impediria aqueles que falavam a mesma língua de executarem todos os seus empreendimentos. O Senhor confunde a linguagem dos homens que, incapazes de se compreenderem entre si, cessam a construção da cidade e se dispersam pelo mundo. Conforme aponta Renato Cordeiro Gomes, o mito babélico

Ilustra, além da impossibilidade de comunicação, o tempo e o espaço esfacelados; um empreendimento ligado a um permanente recomeçar. Associa-se, portanto, em sua projeção na metrópole moderna, ao espetáculo disforme da cidade fragmentada, desse

universo descontínuo marcado pela falta de medida. Aí não se percebem formas definidas, contempla-se uma contínua massa amorfa, o todo caótico (GOMES, 2008, p. 88).

Na cidade moderna, massa disforme marcada pelo crescimento e expansão contínuos, os ecos de Babel ainda podem ser ouvidos. A associação do espaço da cidade como lugar do entrecchoque de vozes em eterna sobreposição – as quais muitas vezes não se compreendem, nem se deixam apreender em sua totalidade, devido à rapidez com que são sucedidas – é um tema abordado com recorrência pela literatura.

No Ocidente, suas origens remontam à Antiguidade Clássica. Virgílio, nas *Bucólicas*, já apresentava, em pleno século I a.C., reflexões sobre as muitas tensões existentes entre o campo e a cidade. Ao longo do tempo, muitos autores prosseguiram com essa tradição e debruçaram seus olhares sobre as tensões e peculiaridades da vida urbana em suas obras: Rousseau, por exemplo, em *A nova Heloísa*, denunciou a rápida fluidez de opiniões e tendências nos grandes centros urbanos como índice de uma modernidade ainda em estado embrionário; Dickens produziu uma obra focada no ambiente urbano industrial britânico, enquanto Baudelaire flanou e cantou a cidade moderna no *Spleen de Paris*. No decorrer do século XX, autores como Jorge Luis Borges, Italo Calvino e Georges Perec, dentre outros, abordaram, em muitas de suas obras, o tema das cidades e suas relações com a memória.

No Brasil, o espaço urbano apresenta suas primeiras manifestações concretas na literatura a partir do século XVI, com a poesia de Gregório de Matos. As imagens da cidade compõem boa parte da obra do autor barroco, em especial na sua vertente satírica, na qual, muitas vezes, o cotidiano e as vozes de uma Salvador colonial servem de matéria-prima para seu ofício poético. Nos anos seguintes à Independência, com a consolidação da sociedade burguesa e o desenvolvimento dos grandes centros, a literatura passa a explorar os temas relativos à cidade com uma ênfase maior: José de Alencar, por meio de seus perfis de mulher – *Lucíola*, *Diva* e *Senhora* –, desenvolve obras focadas no cotidiano urbano do século XIX e utiliza os espaços da cidade como palco onde se desenvolvem seus romances ao gosto burguês. No mesmo período destaca-se também a obra de Aluísio Azevedo que, em romances como *Casa de pensão* e *O cortiço*, elaborou uma literatura

na qual o espaço urbano possui papel de destaque, funcionando como elemento fundamental para a composição da obra. Entre o final do século XIX e início do século XX o ambiente citadino de uma *belle époque* tardia presenciará o florescimento de uma literatura urbana que reflete sobre os contrastes de seus tempos e explora todas as facetas da cidade: é o caso de autores como Lima Barreto e João do Rio.

Durante do século XX, escritores como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Mario Quintana e Carlos Drummond de Andrade apresentam em suas obras reflexões cada vez mais recorrentes sobre a urbe, numa tradição que perpassa todo o século e é representada nos dias de hoje por muitos autores, dentre eles podemos destacar Chico Buarque de Holanda, Lourenço Mutarelli, Marcelino Freire, Joca Reiners Terron, Paulo Lins, Ferréz e, como perceberemos no decorrer desse capítulo, Valêncio Xavier.

2. 2. Cidade e memória: o caso Valêncio Xavier ou o trapeiro, os rastros e as passagens

O espaço urbano se apresenta como um dos pontos centrais da literatura feita pelo autor paulista radicado em Curitiba. Salvo a excessão pontual do conto *Mimi-nashi-oichi*, que se passa num mosteiro budista no Japão feudal, suas narrativas geralmente transcorrem no ambiente da cidade moderna, pós-industrial, do século XX, em todos os seus recônditos, tanto nas representações da vida privada quanto da pública. Também é importante grifar que dois espaços urbanos específicos emergem com uma recorrência maior no decorrer de sua produção literária: São Paulo, cidade onde o autor nasceu e passou grande parte da infância, e Curitiba, cidade onde radicou-se no decorrer da vida e onde permaneceu até sua morte, em 2008.

Desse modo, seja na São Paulo dos anos 1930, retratada em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, passando pela Curitiba vitimada pela pandemia de gripe espanhola nos últimos meses de 1918, peça central de *O mez da gripe*, ou até mesmo na *belle époque* da capital carioca das primeiras décadas do século XX, que constitui o pano de fundo para alguns dos contos

de *Crimes à moda antiga*, a cidade configura-se como elemento nodal de suas tramas e se revela, desde suas primeiras obras, passando por toda a sua produção, como uma espécie de *axis mundi* do universo valenciano. A cidade é o freixo que sustenta, de modo constante, as narrativas desse autor; oscilando, ora apresentando-se como cenário onde transcorrem os fatos, ora como personagem principal da narrativa.

O caso de Valêncio Xavier merece atenção especial também por um outro aspecto, pois, ao fazer uso dos mais variados fragmentos discursivos das próprias cidades, o autor acaba por elaborar uma literatura na qual não apenas os espaços urbanos, mas também a memória associada a esses espaços, figuram como peça central. Seu processo de montagem, por meio da sobreposição de recortes, imagens e fragmentos oriundos das mais variadas instâncias da cidade moderna, produz uma literatura que

revela a realidade múltipla da cidade moderna que se fragmenta, dificultando a leitura, e faz dela um discurso intrincado, de significados fluidos, em constante transformação. Seu universo “desordenado de tantos planos” borra a linguagem transparente que poderia nomeá-lo, descrevê-lo e “impõe um caos de palavras heterogêneas”, como admite Borges. Nas dobras dessa linguagem é que a cidade gera as cifras de seu código. Ler/escrever a cidade é tentar captar nessas dobras; é inventar a metáfora que a inscreve, é construir sua possível leitura. Cidade: linguagem dobrada, em busca de ordenação (GOMES, 2008, p. 30).

Xavier capta, nas dobras dos discursos que percorrem a cidade moderna, fragmentária, toda a fluidez de seus significados e os reordena, desdobrando a linguagem contida em cada fragmento na composição de suas narrativas. Ao explorar o poder gerador de sentido do “caos de palavras heterogêneas” que é marca da cidade, onde discursos se sobrepõem continuamente nas mais variadas instâncias, sua obra possibilita um olhar sobre o entrecruze das vozes do espaço urbano e os fragmentos de memória veiculados por cada uma delas. Perceberemos, nas obras que analisaremos mais adiante, que, em seus últimos trabalhos – em especial em *Minha mãe morrendo e o menino mentido* – Valêncio Xavier não apenas reflete, mas, sobretudo, tenta reconstruir, por meio da montagem narrativa, a fragmentação e a cacofonia do entrecruzar de vozes da cidade, recriando, por meio da articulação entre seus recortes, a desordem e a sobreposição dos discursos típica do espaço urbano.

Impossível de ser apreendida em sua totalidade, a voz da cidade é marcada pelo incompleto, pelo inacabado. Esse aspecto inconcluso, inerente ao espaço urbano, e a sucessão de linguagens que nele se operam são explorados pelo autor na composição das duas narrativas. Por se manifestarem gradativamente através de retalhos oriundos das mais variadas instâncias discursivas da cidade, tanto seus espaços quanto seus personagens apresentam a fragmentação como característica principal. Em *A personagem do romance*, Antonio Candido aponta que

o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e a outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza (CANDIDO, 2007, p.58).

A escolha dos elementos e sua disposição no decorrer da obra apontam que Valêncio Xavier, por meio da seleção operada na elaboração de ambos os enredos, faz surgir do aparente caos da sobreposição de recortes, um eixo narrativo que serve de fio condutor entre os muitos fragmentos discursivos do espaço urbano. Explorando a reordenação de tais discursos, o autor não apenas recria a convergência de vozes na cidade, mas reflete sobre o tempo e a memória que sobrevivem nas dobras das mesmas.

Notamos assim, voltando um pouco ao método explorado pelo autor, que sua escolha por novas técnicas narrativas implica não somente em um encontro com outros modelos, escolas e formas de composição, mas são, sobretudo, conteúdos centrais que apenas podem ser articulados por meio de novos métodos. Seus aspectos compositivos já são as maneiras possíveis de narrar a cidade atual, com sua velocidade, sobreposição e fragmentação, com suas memórias, sussurros e esquecimentos. Sua escrita capta os retalhos e rastros discursivos da cidade do passado, recontextualizando-os e explorando todo o seu poder de geração de sentido no agora, sinalizando assim um exercício de revisão da história a contrapelo e uma reflexão sobre as relações

entre o tempo e a cidade, em especial sobre as tensões entre a memória e o esquecimento, plasmadas no âmago do discurso urbano.

Esse trabalho com os despojos da voz urbana do passado, com discursos que foram suplantados pelo tempo e, por fim, esquecidos, faz com que o exercício literário empreendido por Valêncio Xavier retome o gesto do *Lumpensammler*, o trapeiro, o sucateiro – figura icônica da poesia baudelairiana analisada por Walter Benjamin²³. Segundo Benjamin, o advento da sociedade industrial e seus ideais de progresso assinalam uma

perda ou declínio da experiência (*Verfall der Erfahrung*), isto é, da experiência no sentido forte e substancial do termo, que a filosofia clássica desenvolveu, que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho (GAGNEBIN, 2006, p. 50).

Benjamin afirma que a extinção da experiência retira dos homens o vínculo com a história, com a tradição, com o próprio passado. A partir da ascensão do romance burguês, a narrativa, que antes era uma ponte entre o passado e o presente – entre o indivíduo e a tradição, o individual e o coletivo – não existe mais, restando apenas, no lugar do narrador que trazia em suas palavras toda uma carga de ensinamentos e experiências, um artista solitário, que elabora uma obra vazia, que não transmite experiência alguma para seu espectador, o qual, por sua vez, nada mais espera da arte e da narrativa do que mero entretenimento escapista, refutando qualquer experiência que possa advir de sua leitura.

No entanto, o filósofo identifica o surgimento de um novo tipo de narrativa, que emerge dos escombros, das ruínas das antigas formas de narração, surgindo, junto com ela, uma nova concepção de narrador – o *Lumpensammler*, o *chiffonier*, o autor-trapeiro, sucateiro –, mais humilde, sem tanta pompa, reconhecimento ou triunfo, uma figura marginal que dará voz a uma narrativa que nasce daquilo que a sociedade capitalista segregou: uma literatura de despojos, de marginais, de vencidos e esquecidos, preocupada

²³ Para uma discussão mais aprofundada sobre as relações entre a obra de Xavier e o pensamento do filósofo alemão, ver *O Trapeiro, a Influenza, o Esquecimento: O mez da gripe e a teoria estética de Walter Benjamin* (SILVA, 2010), disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/08%20Rodrigo%20Vieira%20da%20Silva.pdf> <último acesso: 13/04/2015>.

com a preservação da memória – a *Apokatastasis* ou reolecção defendida por Benjamin –, que carrega os componentes básicos da narrativa tradicional:

Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que quebrou, ele o cataloga, ele o coleciona. Compila os arquivos da devassidão, o cafarnaum da escória; ele procede a uma separação, a uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro, o lixo que, mastigado pela deusa da Indústria, tornar-se-á objeto de utilidade ou de gozo (BENJAMIN, 1989, p. 78).

Esse narrador não procura registrar os grandes feitos, ele se concentra em apanhar, catalogar e colecionar fatos tidos como de menos importância para a história oficial – composta apenas por aqueles eventos por ela escolhidos.

É importante lembrar que em suas *Teses sobre o conceito de história*, por sua vez, Walter Benjamin defende que a história não se constrói num tempo homogêneo e vazio, e sim num tempo saturado pelo agora. Para o filósofo, o passado só se deixa fixar a partir do momento em que é reconhecido, pois, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo” (BENJAMIN, 1996, p. 224), ou seja, o passado não é descrito por nós, e sim articulado. É através do resgate do passado que se dá seu encontro com o presente, e por meio da conexão dessas duas épocas distintas que esse presente se reorganiza. Para Benjamin, deve-se sempre impedir esse esquecimento, esse abandono total do passado, pois, apenas assim, pode-se evitar a barbárie da perda da memória. Sua visão da história parte de um princípio de contrariedade à história oficial, contínua e linear. Uma concepção a contrapelo, que busca a reescrita de uma história nunca acabada, o resgate da memória e a reconstrução de experiências significativas do passado.

É nesse ponto que se inscreve a literatura feita por Valêncio Xavier, o qual, imitando o gesto do autor-trapeiro, lida com os fatos com os quais a história oficial não soube o que fazer e, por conseguinte, abandonou ao esquecimento. Trabalhando com retalhos da memória coletiva da cidade, colecionando e catalogando os *rastros* contidos em cada fragmento, Xavier busca, por meio do entrelaçamento das vozes urbanas, resgatar a memória perdida daqueles lugares.

A noção de *rastro*, conforme nos apresenta Benjamin em *Experiência e pobreza*, funciona como uma metáfora aos resquícios mnemônicos: o rastro – essa marca esquecida, deixada muitas vezes sem intenção – denuncia um certo registro, uma certa memória, presença e ausência materializadas ao mesmo tempo. Segundo Jeanne Marie Gagnebin,

o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. [...] Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente, que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também fragilidade da memória e do rastro (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Indicando, ao mesmo tempo, a ausência do presente e a presença do ausente, o rastro possibilita ao autor sondar o passado, seguindo as pistas por ele deixadas. Xavier escrutina, no interior de cada rastro resgatado do passado – seja um recorte de jornal, uma fotografia ou um anúncio publicitário –, seu poder gerador de sentido no presente, explorando as delineações da memória que nele se inscrevem.

Sua literatura, feita a partir dos detritos e despojos do discurso da urbe, pauta-se no movimento incessante da rememoração, procurando resguardar do esquecimento todos os anônimos com os quais a história oficial não se preocupou. Por meio de seu método compositivo o autor elabora uma obra que ilustra claramente a maneira como, diariamente, através dos anos, “a experiência temporal e a operação narrativa se enfrentam diretamente, ao preço de um impasse sobre a memória e, pior ainda, sobre o esquecimento, esses níveis intermediários entre tempo e narrativa” (RICOEUR, 2008, p. 17).

As cidades retratadas em suas narrativas remetem às mesmas cidades das *Passagens* benjaminianas²⁴ do século XIX, podendo ser vistas como desdobramentos das mesmas. A literatura valenciana apresenta espaços modernos, situados temporalmente, sobretudo, nas primeiras décadas do século XX brasileiro, quando, em seu deslumbramento com uma *belle époque*

²⁴ *Passagens* (*Das Passagen Werk*) é um conjunto de textos, citações e aforismos selecionados por Walter Benjamin para a composição de um projeto ousado, porém nunca concluído: um livro sobre a capital francesa do século XX. Lendo a cidade a partir de suas ruas e galerias, também conhecidas como passagens – galerias comerciais da época que interligavam uma rua à outra –, o autor acaba elaborando uma série de reflexões sobre o progresso, a modernidade, o urbanismo, a finitude, a experiência e muitos outros pontos.

tardia, no eterno fluir do ideal de progresso, os solitários se perdem na multidão e flanam – junto com narradores e/ou personagens – por ruas, esquinas e praças de cidades dinâmicas, multiculturais, marcadas por conflitos e contradições próprias.

Ora retratando a cidade como um todo, ora se voltando para um cenário específico da mesma – como os muitos cinemas, hotéis, parques de diversão e terrenos baldios presentes em sua obra –, Valêncio Xavier explora as muitas tensões que perpassam a urbe moderna e todo o seu cosmopolitismo. Sobre esse aspecto inerente ao espaço urbano, que é captado pelo leitor nas dobras discursivas dos recortes valencianos, Joseph Ryckwert complementa, ao afirmar que a cidade do século XX

é uma cidade de contradições; ela abriga muitas *ethnes*, muitas culturas e classes, muitas religiões. Essa cidade moderna é fragmentária demais de contrastes e conflitos: conseqüentemente, ela tem muitas faces, não uma única apenas. É a própria condição de abertura que torna nossa cidade de conflitos tão convidativa e atraente para sua crescente multidão de habitantes. A falta de uma imagem coesa e explícita pode, em nossas circunstâncias, ser uma virtude positiva, nunca um defeito ou mesmo um problema (RYCKWERT, 2004, p. 8-9).

Além dos contrastes e tensões entre seus habitantes, Xavier também retrata as mudanças e transformações dos ambientes citadinos, assinalando a passagem do tempo por meio de uma representação gradativa e dinâmica das reconfigurações sofridas por esses espaços, plasmadas no âmago de seu processo de montagem. Suas tramas revelam as muitas facetas das cidades do século XX, sobretudo em sua fragmentação e aceleração, que forçam o indivíduo a uma constante adaptação – tanto de seus conceitos relacionados ao *agora*, quanto sua memória do passado e esperanças para o futuro. Esse movimento, o da transformação contínua e compulsória do espaço que cerca as personagens da obra, apresenta-se com uma clareza maior nas suas últimas narrativas, conforme apontaremos no decorrer de nossa análise.

O projeto empreendido por Xavier, nessas obras, ao retratar as mudanças paralelas e intermitentes sofridas tanto pelo espaço quanto pelos personagens no decorrer das histórias, nos remete às palavras de Leonardo Benevolo, que ressalta:

A aceleração crescente faz com que sejam perceptíveis as transformações no curso da vida humana: assim, a mudança do

cenário físico transforma-se numa experiência individual, além de colectiva, e a relação tradicional entre vida e ambiente inverte-se: o ambiente deixa de ser uma referência estável para os destinos variáveis das pessoas, mas renova-se com mais rigidez do que as recordações e os hábitos, exigindo das pessoas um contínuo esforço de adaptação. (BENEVOLO, 1984, p. 35)

Notamos também, em *Crimes à moda antiga* e *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, a repetição de um outro movimento típico das primeiras produções literárias de Valêncio Xavier, que retorna com força maior nesses seus dois últimos livros: a oscilação da representação do espaço, fazendo com que o mesmo ora apresente-se enquanto cenário onde se descortinam os fatos; ora se configure como personagem central da narrativa, uma entidade formada pela totalidade de todos aqueles que percorrem e habitam suas ruas, becos, vielas, casas, cemitérios e outros recônditos.

Nos contos de *Crimes à moda antiga*, revisitações de célebres assassinatos ocorridos nas primeiras décadas do século XX, a cidade se apresenta mais como cenário, como o *locus* onde os fatos se desencadeiam. Por meio de um texto em prosa contínua e linear, recurso raro nos escritos de Xavier, o espaço urbano desvela-se ao leitor de modo direto, porém gradativo, sobretudo, na introdução dos contos cuja linguagem remete ao discurso do jornalismo policial.

Num tom que oscila entre o seco e o sensacionalista, os contos, via de regra, são abertos com descrições da cidade-cenário, conforme podemos perceber nas passagens iniciais do conto *A noiva não manchada de sangue*, que narra um crime passionai ocorrido durante o carnaval de São Paulo em 1909.

Tardinha de 23 de fevereiro de 1909, terça-feira de carnaval em São Paulo. No centro da cidade nota-se o burburinho carnavalesco que vai aumentar com o cair da noite: arlequins, pierrôs, colombinas, pastoras, dominós negros. Há o corso, com grupos fantasiados desfilando em carros puxados a cavalos enfeitados, conduzidos por cocheiros de libré. Os bares estão cheios de gente alegre que bebe, fala e canta; no ar o som de polcas carnavalescas. Pelas ruas centrais, as moças passeiam em grupos soltando risinhos para os rapazes que as perseguem jogando lança-perfume. Alguns fantasiados com máscaras de papelão: morcegos de grandes orelhas, cabeções narigudos, caveiras. Em frente de suas residências, famílias se instalam em cadeiras na calçada, enquanto outras pessoas preferem observar o movimento das janelas (XAVIER, 2004, p. 27).

A composição da cidade é aberta tomando como ponto de partida os dados temporais. Num primeiro momento, o narrador assinala *quando* os fatos ocorreram; logo após esses dados iniciais, volta-se para uma descrição do *onde*, do lugar em que os fatos se desenrolaram.

A narração desse fatídico fim de tarde de carnaval, no distante ano de 1909, é o tema central de todo o parágrafo. Desde a apresentação do burburinho no centro da cidade, onde indivíduos e grupos de fantasiados desfilam pelas ruas ou “em carros puxados a cavalos enfeitados, conduzidos por cocheiros de libré”, passando pela descrição dos bares “cheios de gente alegre, que bebe, fala e canta”, as moças que soltam “risinhos para os rapazes que as perseguem jogando lança-perfume”, chegando até as famílias instaladas em cadeiras nas calçadas ou nas janelas de suas residências, o parágrafo retrata o típico ambiente urbano, ainda com costumes provincianos, dos grandes centros brasileiros da primeira década do século XX no ponto culminante da maior festa tradicional do país.

Percebe-se claramente que Valêncio Xavier reconstrói, na introdução desse conto, a atmosfera paradoxal experienciada pelas grandes cidades do Brasil na última década do século XIX e na primeira década do século XX, que oscilava entre a sofisticação e o progresso de uma *belle époque* inspirada nos modelos europeus e um certo provincianismo, caricato e *kitsch*.

Na página seguinte, ainda complementando a descrição do ambiente do conto, a voz narrativa nos oferece mais dados sobre a São Paulo onde os fatos transcorrem. Percebemos, por meio da descrição da Galeria Cristal, que a cidade de ares provincianos, inebriada por uma festa carnavalesca quase idílica, possui uma outra faceta – ou várias delas – ao revelar seu lado mais moderno e pós-industrial:

Em pleno centro comercial de São Paulo, a Galeria Cristal liga a rua Quinze de Novembro com a rua Boa Vista. Lojas, alguns bares, o restaurante e a portaria do Hotel Bela Vista compõem a parte térrea e dali escadas levam aos pisos superiores, onde se localizam os quartos do hotel. No teto grande clarabóia de vidro deixa passar a luz que se reflete em muitos espelhos de cristal que justificam o nome da galeria. Uma balaustrada com ricos ornamentos de ferro garante a sacada atapetada que acompanha todo o comprimento da Galeria no andar superior (XAVIER, 2004, p. 28).

Como dito anteriormente, a cidade valenciana remete à cidade das passagens parisienses, explorada tanto por Baudelaire quanto por Benjamin.

No entanto, a urbe brasileira do século seguinte retratada nos contos de *Crimes à moda antiga* revela muitas de suas peculiaridades. A descrição, que anteriormente versou sobre as ruas movimentadas do lusco-fusco da terça-feira de carnaval, volta-se agora para um cenário tão específico quanto crucial para a narrativa: a Galeria Cristal, palco do assassinato revisitado pelo conto.

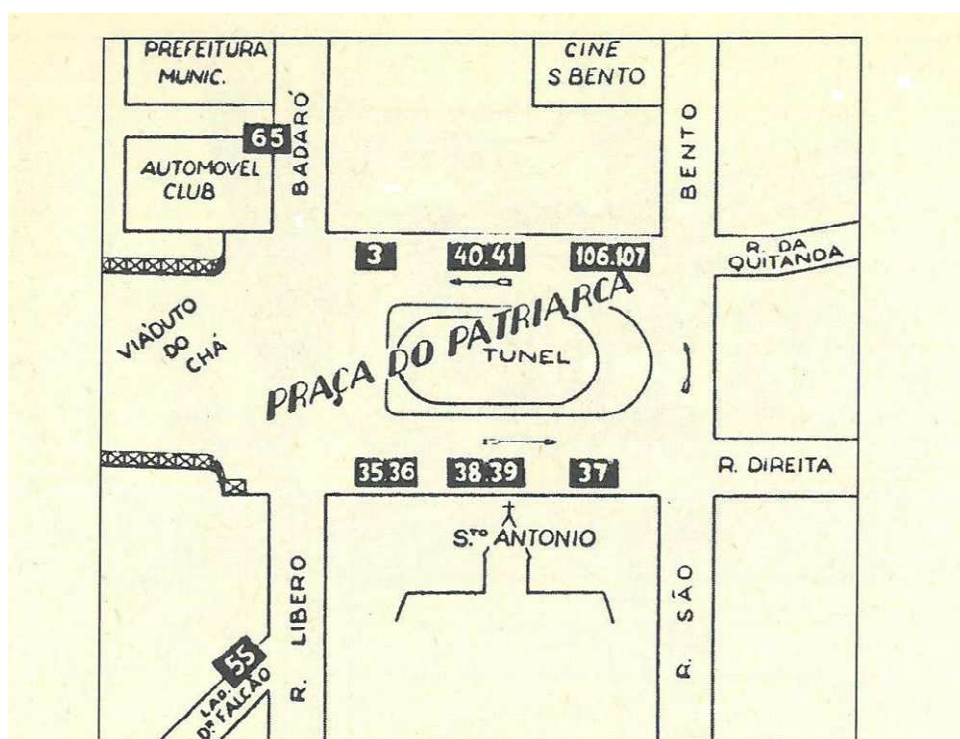
O ambiente da galeria – uma variação da passagem francesa dos tempos da Reforma Urbana de Paris empreendida por Haussmann²⁵ e Napoleão III²⁶ – remete a um ambiente sofisticado, moderno, que vivia tardiamente as consequências diretas da Revolução Industrial e das transformações urbanas por ela desencadeadas. Feita a partir de três materiais diretamente relacionados com a arquitetura e o urbanismo do século XIX – o vidro, o metal e o espelho, três elementos comuns ao projeto Haussmanniano de reforma do espaço urbano –, a Galeria Cristal, ao ser descrita, complementa a introdução do espaço da trama feita pelo narrador. Vistos em conjunto, os dois trechos revelam um espaço urbano dinâmico, porém marcado por tensões e contradições, uma cidade-cenário que não se revela de uma vez, surgindo aos poucos – e por ângulos completamente diferentes – para o leitor que, acompanhando o narrador, percorre suas ruas e adentra seus recintos.

Em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, por outro lado, o espaço se configura de uma outra maneira, deslocando-se da posição de cenário e se desdobrando para alcançar o status de personagem fundamental para a narrativa, retrata passagens da infância do Menino na São Paulo das décadas de 1930 e 1940. Nessa obra, a cidade também é apresentada gradativamente no decorrer de toda a trama, no entanto, percebemos que a composição da própria se dá de forma diferente daquela identificada nos *Crimes à moda antiga*: ao invés de um predomínio da prosa, *Minha mãe morrendo e o menino mentido* é montada por meio do entrelaçamento de fragmentos textuais e uma gama de ilustrações, fotografias e mapas.

²⁵ Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) era prefeito do departamento do Sena quando recebeu a missão, conferida a ele por Napoleão III, de executar uma reforma urbana em Paris. Promovida entre 1852 e 1870, a Reforma Urbana de Paris, como ficaria conhecida, demoliu inúmeras vias, pequenas e estreitas, que datavam do período medieval, saneou e ampliou as ruas e também criou jardins, parques e boulevares que reorganizaram o espaço urbano da capital francesa. Essas melhorias visaram, sobretudo, a permitir uma maior circulação e higienização nas ruas da capital francesa, assim como oferecer espaços mais eficientes para as manobras militares.

²⁶ 1808-1873

Ao utilizar recortes da própria voz urbana – movimento empreendido pelo autor em sua obra de estréia, *O mez da grippe* – a cidade vai se revelando do início ao fim dos três enredos focados nos anos de formação do Menino Mentido. Captando a voz da urbe por meio de pedaços dos muitos discursos que a perpassam, Xavier explora o poder gerador de sentido de cada recorte e alça a cidade a uma posição ambivalente: apresentando-a tanto como cenário, quanto como personagem que, por sua vez, interage com o Menino Mentido de forma peculiar, conforme podemos perceber nas passagens a seguir:



O São Bento, que a gente entra pela porta por debaixo da tela, fica quase na Praça do Patriarca. Da Praça do Patriarca é só seguir reto, atravessa o Viaduto do Chá e continua reto pela Rua Barão de Itapetininga, que dá na Praça da República, onde eu moro, na esquina da Rua Timbiras. A uma quadra, na esquina da Timbiras com a Avenida S. João, fica o Cine Metro, o mais luxuoso da cidade.

(XAVIER, 2001, p. 54)

AÇOUGUE DO POVO Carne bovina e suína
PADARIA CONFIANÇA Pão francês e italiano a toda hora
LOJA DA MODA Fazendas nacionais e estrangeiras
ARMAZÉM SANTO ANTÔNIO Secos e molhados
BAZAR POPULAR O que mais barato vende
AO BARATEIRO Confeções finas
CINE TEATRO COLISEU Sessões corridas
FARMÁCIA NOSSA SENHORA DA APARECIDA Aviam-se
 receitas
CASA NOVA Tudo para seu lar a preços convidativos
A ELEGANTE Modas e artigos finos
FEIRA DOS MÓVEIS Móveis e aparelhos elétricos
MERCEARIA BOM JESUS Entregas a domicílio
A FAVORITA Artigos para o vestuário
TINTURARIA ARCO-ÍRIS Lavagem a seco e molhado
CASA AURORA Tecidos e retalhos
BAR DO COMPADRE Aperitivos e bebidas finas
 Freguesia selecionada
MAGAZINE AVENIDA Artigos para homens, senhoras
 e crianças
CASA MODERNA Confeções. Facilita-se o pagamento

Tivessem outros nomes
 Teriam o mesmo encanto
 da infância?

TAPETES ORIENTAES PERSAS E CHINEZES
COMPREM SO' NA
"A CASA DO TAPETE"
 204 - RUA BARÃO DE ITAPETININGA - 204
 PHONE: 4-4213 — S. PAULO
**VERDADEIROS MEDICOS NA ARTE DE CONCERTAR, LA-
 VAR E TINGIR QUAISSQUER TAPETES**
— PRATARIAS —
 VENDEMOS E COMPRAMOS PRATARIAS EM GERAL
 CASAS EM PARIS (França) — 27 - Rue Le Pelétier — 3 - Rue Rosjini

349

63

(XAVIER, 2001, p. 63)

A São Paulo retratada nessa obra é uma cidade já bastante diferente daquela vista no conto *A noiva não manchada de sangue*. Um par de décadas depois, a cidade expandiu-se e modernizou-se cada vez mais, perdendo inclusive seus ares provincianos, varridos do centro da cidade para suas periferias. É uma cidade que vivenciou a sanitarização, sobreviveu ao surto de

Gripe Espanhola de 1918 e vivia agora os anos subsequentes à Revolução de 1930, durante a primeira Era Vargas.

O mapa que abre a página 54 mostra uma cidade de ruas calçadas, com um traçado urbano mais elaborado, segundo o modelo das cidades planejadas das primeiras décadas do século XX. Apresentando a Praça do Patriarca, o Viaduto do Chá, a igreja de Santo Antônio, o Cine São Bento, o clube do automóvel, além do prédio da prefeitura e o Laboratório Doutor Falcão, o mapa descortina um trecho da cidade percorrida pelo menino. Servindo como um complemento, o trecho logo abaixo do mapa revela as impressões do Menino sobre essa parte da cidade – do trajeto que ele percorria para ir de sua casa ao cinema, uma de suas maiores paixões.

As palavras do narrador denunciam intimidade com o espaço urbano, com as ruas da cidade onde o mesmo cresceu. Esse movimento é percebido também na página 63 onde, ao apresentar uma série de nomes de estabelecimentos comerciais da capital paulista das primeiras décadas do século XX, o mesmo entrecorta os nomes dos recintos comerciais com uma reflexão do Menino sobre os locais de sua infância e a forma como seus nomes o encantavam quando criança.

A São Paulo personagem de *Minha mãe morrendo e o menino mentido* é tão significativa para a narrativa quanto o próprio Menino Mentido. Essas duas entidades distintas interagem entre si de forma peculiar e acabam por se influenciar e transformar mutuamente, de forma dialética, conforme as páginas avançam. Em muitas passagens a cidade é a única confidente ou testemunha das ações do menino, a única, além do mesmo, que conhece seus segredos mais profundos.

A cidade-personagem apresenta características próprias. Sem forma definida, composta pela totalidade de vidas e discursos que a percorrem, a cidade remete, de forma metafórica²⁷, a um labirinto, um espaço de confusão dos sentidos, de desnorreamento. O menino conhece seus segredos, percorre suas reentrâncias. Fala as muitas línguas que compõem essa Babel moderna,

²⁷ Para uma discussão mais aprofundada sobre as representações metafóricas da cidade em Valêncio Xavier, em especial em sua obra de estréia, *O mez da gripe*, ver *Enquanto Curitiba agoniza: as configurações do espaço urbano em O mez da gripe*, de Valêncio Xavier (SILVA, 2011).

reconhece cada nova delimitação de seu mosaico, de seu vitral de vozes e vidas.

Após essas impressões iniciais, partiremos agora para uma análise mais acurada da composição do espaço urbano, em especial as configurações e representações de algumas cidades brasileiras das primeiras décadas do século XX, procurando perceber as nuances e peculiaridades das mesmas apresentadas nas duas últimas obras de Valêncio Xavier.

2. 3. As cidades-cenário de *Crimes à moda antiga* e o diálogo com a linguagem do jornalismo sensacionalista

Os oito contos que compõem os *Crimes à moda antiga* apresentam como cenário cinco cidades: São Paulo, Rio de Janeiro, Santos, Curitiba e Porto Alegre. O pano de fundo dessas narrativas, que se estendem mais precisamente de 1906 a 1930, é constituído de espaços urbanos marcados pelas tensões e transformações da modernidade.

Quando vistos em conjunto, percebe-se que os cenários refletem as mudanças sucessivas que se operaram nas grandes cidades brasileiras nas primeiras décadas do século XX. A preocupação do autor com a acuidade histórica ao revisitar os fatos faz com que a obra reconstrua locais e eventos, numa busca incessante pela verossimilhança, que reflete, no contexto da obra, metamorfoses reais sofridas por esses espaços.

O primeiro dos contos-verdade, *Os estranguladores da fé em Deus: os crimes de Rocca e Carletto*, inicia-se com uma breve apresentação espaço-temporal que procura situar melhor o leitor nas circunstâncias do crime. A descrição do espaço da cidade – nessa trama, o Rio de Janeiro de 1906 – é o ponto de partida do conto, movimento que se perpetua em quase todas as narrativas do volume. Assim como o *locus* da obra, as personagens desse *drama da vida real* também são simultânea e gradativamente introduzidas no decorrer do conto, conforme lê-se na passagem que abre a página:

Na manhã de 15 de outubro de 1906, Jacob Fuoco chega à sua joalheria, na rua da Carioca nº 53, no centro comer quilo: os negócios vão bem. Trabalham para ele, como caixeiros de confiança, seus dois sobrinhos menores: Paulino, de quinze anos, e Carlo Fuoco, de

dezessete. Toca a campainha e espera. Seus dois sobrinhos dormiam na própria loja, num quartinho no fundo. A joalheria abria às sete da manhã e fechava às sete da noite; além dessas doze horas de trabalho, Paulino e Carlo Fuoco, por dormirem ali, serviam como vigias noturnos (XAVIER, 2004, p. 7).

A apresentação e contextualização das personagens – que ora acontece de modo direto, sem rodeios, ora explora o lado emocional, o *elemento humano*, com algumas veladas incursões ao melodrama sensacionalista²⁸, oferecendo informações típicas do discurso jornalístico-policial – ocorre paralelamente ao início da descrição da cidade que funciona de pano de fundo para a obra.

O texto prossegue, narrando o desdobramento dos fatos apresentados no parágrafo de abertura. Jacob Fuoco força a porta e, ao entrar em sua joalheria, descobre o cadáver de seu sobrinho Paulino e o desaparecimento do outro irmão, Carlo Fuoco. Carlo torna-se o principal suspeito até seu cadáver ser encontrado boiando na Baía de Guanabara, três dias após o crime.

O espaço narrativo desloca-se, a partir desse ponto da apresentação dos fatos, migrando de um centro comercial carioca diurno, opulento e progressista, para uma zona portuária, pobre e violenta, em toda a diversidade de sua vida noturna. No porto, a polícia rastreia as pistas deixadas por Carlo Fuoco e chega até seus assassinos: Eugênio Rocca e Justino Carlo, vulgo Carletto, tendo ainda como cúmplices do crime Jerônimo Pegatto – o dono do barco *Fé em Deus* – e Leopoldina da Silva, “a jovem amante de Carletto” (XAVIER, 2004, p. 15).

Interrogados, os criminosos revelam que atraíram Carlo Fuoco até o barco no cais, onde o estrangularam e tiveram acesso às chaves da joalheria. O cenário desloca-se mais uma vez, acompanhando os assassinos. Da penumbra do cais noturno, a mudança do espaço revela, conforme os estranguladores tomam “o bonde elétrico para o centro” (XAVIER, 2004, p.14),

²⁸ O trecho final da passagem, que ressalta uma rotina diária sofrida na curta vida dos dois irmãos é apenas um dos muitos momentos nos quais o texto se volta para uma exploração recorrente dos aspectos dramáticos relacionados à vida dos dois jovens que tiveram suas existências interrompidas pelo crime brutal, conforme podemos perceber no trecho em que o narrador descreve como fora encontrado o cadáver do jovem Paulino: “[...] o adolescente Paulino Fuoco, quase uma criança, está caído no chão entre as duas camas, selvagemmente estrangulado. A vítima tem ainda no peito franzino marcas das botas do monstruoso assassino” (XAVIER, 2004, p. 8). Esse recurso, comum a um certo jornalismo sensacionalista no qual o próprio Valêncio Xavier trabalhou durante anos – conforme vimos no primeiro capítulo –, se repete em vários pontos não apenas dessa, mas de todas as outras tramas que compõem a obra.

a iluminação e letreiros coloridos dos bairros comerciais. Ao chegarem ao local, estrangularam Paulino e roubaram o estabelecimento.

A partir desse ponto e até o final da trama, o *locus* da narrativa volta-se mais uma vez para a região central da capital carioca. Tanto no interrogatório quanto no julgamento de Rocca e Carletto, os espaços serão os das ruas centrais, dos prédios públicos, em especial, dois locais específicos: a Casa de Detenção e o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, de acordo com o que podemos perceber na passagem abaixo, que narra o julgamento dos criminosos e a repercussão desse acontecimento junto à cidade-cenário:

Em dezembro de 1907 inicia-se o julgamento de Rocca e Carletto, com Pegatto e Leopoldina acusados como cúmplices. Desde cedo, uma grande multidão aguarda a saída dos criminosos da Casa de Detenção. Em frente ao Tribunal, outra turba. A sala do júri completamente lotada. Rocca sai vestido de paletó e gravata, calçando tamancos. Pegatto de terno preto, Leopoldina também de preto. Carletto, de tamancos, veste calça de zuarte e camisa de detento. O povo acompanha correndo o carro de presos, da Detenção até o Tribunal. Uma escolta de soldados montados impede qualquer manifestação (XAVIER, 2004, p. 21).

A comoção popular causada pelo crime e a repercussão do julgamento são postos em evidência na passagem em questão. A descrição da escolta de soldados montados, prontos para impedir qualquer manifestação, aliada ao detalhamento das vestimentas dos acusados – usando paletó, gravata e tamancos para essa ocasião especial – demonstra o fato de que os mesmos foram alçados ao papel de celebridades no burburinho social, graças ao crime que perpetraram.

A cidade do Rio de Janeiro de 1906 – personificada aqui na turba que lota as imediações da Casa de Detenção e do Tribunal – parou para acompanhar o julgamento, que apenas acabaria dois dias depois, “com as sentenças aplaudidas, entusiasticamente, pela multidão que acompanhava o desenrolar dos acontecimentos” (XAVIER, 2004, p. 23). O crime marcou tanto os habitantes da cidade que filmes, livros e músicas abordaram o crime dos estranguladores, alguns cariocas, conforme aponta o narrador, inclusive cantavam: “‘Mandei fazer um terno de jaquetão / pra ver Rocca e Carletto na Detenção’, com música de Chiquinha Gonzaga” (XAVIER, 2004, p. 21).

Apesar de retratar uma outra cidade – a São Paulo de 1909 –, o conto seguinte, *A noiva não manchada de sangue: assassinato numa tarde de*

carnaval, apresenta configurações semelhantes às de *Os estranguladores da fé em Deus*, no que diz respeito à representação do espaço urbano. Como já visto, oscilando entre o provincianismo e as transformações sociais e tecnológicas proporcionadas pela incipiente modernidade pós-industrial brasileira, a São Paulo do conto é apresentada por meio de blocos descritivos. Após a apresentação das ruas em pleno fervor de fim de tarde, naquela fatídica terça-feira de carnaval, e de toda a opulência e sofisticação da Galeria Cristal, o narrador passa a, finalmente, inteirar o leitor acerca dos fatos que se sucederam.

O conto relata um assassinato ocorrido num quarto de hotel da galeria em questão. O casal de professores Elisário e Albertina Bonilha vieram de Ribeirão Preto para se casar em São Paulo. Saindo do cartório, os recém-casados alugaram um quarto para a noite de núpcias, no Hotel Bela Vista, na Galeria Cristal. Naquela noite, no entanto, durante as núpcias do casal, um segredo surgiu do passado para desencadear um crime macabro (XAVIER, 2004, p. 32):

Não se sabe o momento exato. Talvez quando Elisário se debruçou para beijar a noiva, talvez quando a despiu com mãos trêmulas e tomou seu branco corpo escultural, negros pêlos sedosos. Não se sabe ao certo o momento, mas nessa noite Albertina revelou ao esposo o segredo de sua existência que até ali lhe ocultara: não era mais virgem.

A revelação sobre o fato se dá de forma abrupta na narrativa. Entretanto, é importante perceber que, quando visto a contrapelo, em sua totalidade, o parágrafo apresenta, gradativamente em suas sentenças, um certo tom de suspense sensacionalista que parte da sentença inicial, na qual se conjectura o momento exato da revelação, passando por algumas possibilidades possíveis até culminar na bombástica revelação de que a moça não era mais virgem.

O narrador elenca hipóteses – que chegam a beirar a indiscrição, a insensibilidade e um certo mau gosto – sobre em que momento específico do intercurso da noite Elisário tomara conhecimento desse fato, pouco a pouco, esmiuçando alguns dos pormenores mais dramáticos, sugestivos e invasivos possíveis para esse drama da vida particular. Nota-se, na composição desse conto, um movimento que será repetido em muitos dos enredos de *Crimes à moda antiga*: o rompimento entre as barreiras que separam a vida pública da

privada como ponto recorrente na história daqueles envolvidos em crimes de grande repercussão. Os casos relatados, via de regra, tornaram-se notórios em suas épocas, o que faz com que as vidas de seus envolvidos, em todos os seus pormenores, sejam devassados, não apenas pelos órgãos da imprensa, mas pela própria população em geral, em todas as suas camadas e instâncias.

Quatro anos antes do assassinato, em 1905, quando ainda era normalista, Albertina morava na pensão da própria mãe, Dona Rosa, que “por ser separada do marido, alugava quartos em sua casa para sobreviver” (XAVIER, 2004, p. 33). Lá ela conheceu Arthur Malheiros, um jovem estudante de direito que alugava um dos quartos de sua mãe:

Vidinha de pensão: um encontro fortuito num corredor deserto; a silhueta de um corpo nu entrevista pelo vidro fosco da janela do banheiro; a voz suave de uma moça de 16 anos cantando uma modinha que chega abafada pela porta fechada do quarto; pernas que se roçam sem querer por baixo da mesa comum durante as refeições; alguém que se levanta insone durante a noite e no silêncio dos corredores vê uma luz acesa pela bandeira de uma porta fechada. Quem resiste a olhar pelo buraco da fechadura? Descobrir talvez um corpo jovem de mulher que, seminua, se levanta da cama, se dirige até o jarro d’água e, para acalmar os pensamentos que trazem a insônia, vai molhar com a ponta dos dedos os pequenos seios empinados de virgem, que escapam pelo decote da camisola de branco algodão. Alguém hesitaria em experimentar com a mão trêmula de emoção a maçaneta dessa porta? Estaria aberta? Atrás da porta estaria um amor feito somente de olhares e gestos, a voz soaria como um sino a alertar os outros hóspedes adormecidos (XAVIER, 2004, p. 33-34).

Tomada por uma atmosfera de erotismo, a descrição da pensão se amalgama com o desenrolar da relação entre a jovem Albertina e Arthur, feita de sombras e silhuetas, roçar de pernas, portas entreabertas e buracos de fechadura. A descrição da vida naquele espaço se desdobra por meio dos jogos eróticos empreendidos pelos dois enamorados. As suposições sobre a vida íntima das personagens – marca da voz narrativa deste e de outros contos que comentaremos mais adiante – surgem mais uma vez, encerrando o capítulo com um tom de suspense e tensão.

Grávida de Arthur, Albertina passa a “lecionar particularmente os filhos de um rico fazendeiro em Bebedouro” (XAVIER, 2004, p. 34), saindo do campo de visão dos vizinhos. Arthur, por sua vez, muda-se para uma outra casa, alegando ser mais próxima à faculdade de direito. Albertina dá a luz a uma

menina. Arthur, mesmo após contínuas insistências de Dona Rosa, “nega a paternidade e recusa-se sequer a ver a menina” (XAVIER, 2004, p. 34).

Vendo-se abandonada pelo pai da criança, Albertina decide abrir mão da menina e dá-la para a adoção. A mulher deixa a filha na Santa Casa da Misericórdia, mais precisamente na *Roda dos Enjeitados*, um mecanismo semelhante a uma pequena porta giratória posta num dos muros daquele lugar, que possibilitava a transferência discreta de volumes e, no caso de Albertina, o fruto de uma gravidez indesejada, conforme podemos perceber na passagem a seguir:

Naquele tempo, num dos muros da Santa Casa da Misericórdia, existia uma pequena abertura (e ainda existe, não sei se com a mesma função) dando para um tambor giratório pelo lado de dentro. Se ali alguém colocasse uma coisa e fizesse girar o tambor, quem estivesse do lado de dentro, receberia a encomenda sem ver o depositante, pois o tambor tinha seus lados fechados, apenas com uma fenda que correspondia em tamanho à abertura do muro. Isso permitia a uma mãe, que pretendesse se livrar de um recém-nascido, entregá-lo com segurança a mãos piedosas sem, contudo ser reconhecida. É ali, numa noite escura, que Albertina irá colocar sua filha de oito dias. Após fazer girar a roda, espera ouvir a criança parar de chorar; sinal de que a freira de vigia havia tomado a criança em seus braços. Então, ela se afasta com passos decididos. A menina morrerá dias depois (XAVIER, 2004, p. 35).

Na *Roda dos Enjeitados*, a discrição dos sussurros, silhuetas e tambores-portinholas que giram, agora, parecem soar como um contraponto à indecorosa narração dos joguetes amorosos que ocorriam na pensão. O espaço descrito também remete à noite, ao mistério e ao segredo. No entanto, se a alegria foi o que marcou o enlace entre Albertina e Arthur na casa de Dona Rosa, a tristeza e o pesar é o que perpassa o momento em que, no girar do mecanismo improvisado, a mãe desfaz-se da própria filha.

Agora, cinco anos depois, o terrível segredo de Albertina vem à tona. Humilhada por Elisário, ela decide – para conseguir de volta o perdão do marido – matar o homem que, num passado não tão distante, a seduziu. Agindo como cúmplice, Elisário vai até a faculdade de direito, rastreia Arthur e o convence a acompanhá-lo até o hotel, “sob o falso pretexto de uma consulta de negócios” (XAVIER, 2004, p. 38), onde Albertina espera para assassiná-lo. No entanto, os mesmos são descobertos logo após a consumação do crime e

acabam encarcerados. Após um longo interrogatório²⁹, onde Albertina expõe seu ponto de vista, seu caso é levado ao júri. Depois de três julgamentos, Albertina é absolvida em janeiro de 1910, gerando uma comoção popular mais polarizada do que o caso dos estranguladores: dividida, parte da população condena a ação de Albertina, ao passo que a outra parcela defende a atitude da moça que, ao matar Arthur, *lavou sua honra*.

Percebe-se no decorrer do conto, que os espaços da narrativa revelam outras facetas comuns às grandes cidades brasileiras do início do século XX. Ao retratar ambientes como a Galeria Cristal, a pensão, a Santa Casa de Misericórdia e os tribunais, a obra tem plasmada em suas páginas uma urbe que, como toda cidade, possui seus mecanismos próprios de funcionamento, de organização, de dinâmica social: São Paulo enquanto uma capital que vivencia ininterruptas transformações em sua paisagem, conforme os anos se passam.

A mesma cidade também é cenário do conto seguinte, *A morte do Tenente Galinha: o fim inglório do famoso caçador de bandidos*. Passando-se em 1913, a narrativa revisita o assassinato de uma das mais famosas autoridades policiais paulistanas da década de 1910. Violento e intransigente, o Tenente Galinha foi um dos mais temidos caçadores de criminosos do Brasil, no início do século XX. No entanto, muitas de suas atitudes estavam longe do modelo idealizado do agente da lei: o leitor descobre, no decorrer da trama, que o tenente estuprava mulheres idosas – caso de Dona Escolástica, “velha pra mais de noventa anos e ainda virgem” (XAVIER, 2004, p. 55), que Galinha violenta inconsequentemente – e chacinava mulheres e crianças, conforme fica evidente no trecho em que ele e seus homens atacam um acampamento de ciganos, a pedido de alguns fazendeiros, na zona do Pontal:

Começou a fuzilaria. Tomados de surpresa, os ciganos tratavam de atravessar ligeiro o rio para encontrar abrigo nas árvores da outra margem. O tiroteio espantava os cavalos, derrubando cavaleiros e carga; aqueles que dependiam de montaria para a travessia

²⁹ Durante a descrição do interrogatório de Albertina, Valêncio Xavier envereda por uma exploração tipográfico-narrativa, ao entrecortar discursos diferentes com fontes diferentes, sinalizando que foram duas vozes distintas que concederam tais informações. Por meio da utilização desse recurso, o autor faz com que essa passagem da narrativa reconstrua a sobreposição de vozes e versões obtidas por meio do interrogatório de Albertina e Elisário. Esse recurso também será explorado em outros contos do livro, mais precisamente em *A mala sinistra*, *Aí vem o Febrônio* e *O outro crime da mala*.

obrigavam-se a ficar na margem a pequena distância dos soldados. O rio dava pé, mas a correnteza era muito forte e a travessia, demorada. Os soldados do Tenente Galinha tinham condições de mirar com cuidado antes de atirar. As crianças menores iam empurradas dentro dos tachos de cobre que serviam como boia. A soldadesca tirava proveito: com cuidadosa pontaria acertava a mãe; morta a portadora, o tacho vagava ao sabor da correnteza, alvo bom para treinar a pontaria. A arma zunidora ao acertar o tacho avisava com metálico ruído que cumprira a sua sinistra missão (XAVIER, 2004, p. 61).

Na noite de 23 de abril de 1913, na rua da Mooca, no bairro do Brás, a esposa de Galinha, Benedita de Oliveira, junto com seu amante, Israel Coimbra, e Benedito Silva – vulgo Manquinho – planejam e executam o assassinato do temido agente da lei enquanto o mesmo dormia. Israel e Benedito entram na residência do tenente auxiliados pela esposa do próprio e o matam, forjando um assalto logo após. Descobertos, os envolvidos são sentenciados e encarcerados.

Num primeiro momento, o espaço da obra remete ao típico modelo das capitais brasileiras desse período. No entanto, é importante perceber, que a paisagem urbana retratada nesse terceiro conto apresenta menos provincianismo e uma maior sofisticação e desenvolvimento, como pode ser percebido na passagem seguinte, que descreve a última noite do Tenente Galinha, tendo como pano de fundo a descrição de um nicho da vida noturna paulistana daquele período:

Galinha foi ao *Polytheama*, onde apreciou Gilbert, a cantora francesa; Jane Herlag, *chanteuse a diction*; Zuleima, cantora lírica; Maud, *chanteuse gommeuse*, Prince Miller Trio, malabaristas e acrobatas; Maria Fantine, *divetta napolitana*; Antonia Lucas, bailarina espanhola, e Lília Duclos com a quadrilha do Moulin Rouge dançando o canção (XAVIER, 2004, p. 53).

Da central de polícia, o tenente vai até uma casa de espetáculos e assiste a um show de variedades, um misto de *cabaret* e *vaudeville* apresentando artistas de renome nacional e, como bem grifam as palavras em francês e italiano, internacional, antes de ir para sua casa na rua da Mooca. A exibição de artistas estrangeiros, geralmente associados a um circuito europeu de performances, já era uma constante no Brasil desde os tempos coloniais, a partir da chegada da Família Real Portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808. No entanto, com a aceleração do final do século XIX e início do século XX, os espetáculos e apresentações tiveram que incrementar e diversificar suas

atrações para competir com o crescente sucesso do cinema mudo. A passagem revela uma faceta mais refinada da vida cultural e noturna paulistanas, aspecto também percebido no trecho que descreve o enterro do Tenente Galinha:

A carreta de rodas altas leva o caixão de enfeites dourados até o cemitério do Araçá. O enterro do Tenente Galinha foi um grande acontecimento: presentes desde soldados e delegados da polícia até o comandante e toda a oficialidade da Força Pública. O Secretário de Justiça e Segurança Pública representava o Presidente do Estado; ao seu lado, o chefe da missão militar francesa, que organizava a Força Pública de São Paulo, elegante com seu uniforme de gala, apesar da chuva que caía (XAVIER, 2004, p. 56).

A presença de figuras oficiais como os delegados, o comandante da Força Pública, o Secretário de Justiça e Segurança Pública e o chefe da missão militar francesa apenas ressalta a importância que o caso – sobretudo, por envolver um oficial de alta patente famoso por todo o estado – teve para a cidade-cenário. Elementos como o cemitério e a chuva, abrindo e encerrando o parágrafo, apenas contribuem para reforçar a atmosfera lúgubre e trágica que perpassam o ambiente dos fatos.

No conto seguinte, *A mala sinistra*, por sua vez, o espaço da obra apresenta três cidades distintas: São Paulo, Santos e Rio de Janeiro. Revisitando um crime cujo enredo continua a ser repetido até os dias de hoje, o assassinato seguido da ocultação do cadáver num local específico: uma mala. A narrativa acompanha Miguel Trad, que envolve-se num perigoso triângulo amoroso envolvendo seu patrão e protetor, o industrial paulista Elias Farhat, “estabelecido com uma fábrica de calçados, na rua 25 de Março, nº 139” (XAVIER, 2004, p. 70) e sua jovem e bela esposa, Carolina Farhat. Miguel atrai Elias até seu apartamento, o estrangula e o coloca em uma mala já preparada para esse fim. Depois, envia a mesma para Santos, onde intenciona tomar um navio, o *Cordillère*, para jogar mala e cadáver no mar.

A trama é aberta com a chegada de Miguel e a mala ao navio, apresentando o leitor às já comuns introduções espaço-temporais que marcam a abertura de cada um dos *Crimes à moda antiga*:

Dia 3 de setembro de 1908. Atracado no porto de Santos, o grande transatlântico *Cordillère*, provindo de Buenos Aires, recebia passageiros para o Rio de Janeiro, sua última escala no Brasil antes de seguir para a Europa. Puxando fogo, prestes a largar, o *Cordillère*

recebe um estranho passageiro que, varando a multidão, apressado, sobe ao portaló: Miguel, moço, elegantemente trajado. Atrás dele, dois robustos carregadores esforçam-se para levar uma pesada mala até o vapor. Miguel acompanha atento todos os movimentos dos carregadores, vigiando sua preciosa carga. Colocada a mala no navio, um dos marinheiros estranha o fétido odor que ela exalava (XAVIER, 2004, p. 69).

A descrição, além de apresentar um dos cenários narrativos – o porto de Santos – evidencia de forma clara para o leitor que os planos de Miguel Trad estavam antecipadamente fadados ao fracasso: com um nervosismo aparente e tendo que manusear uma mala pesada e que já começava a exalar o odor de putrefação, acaba sendo descoberto em plena viagem. Miguel tem seus planos frustrados, o intento secreto do “estranho passageiro” fora revelado. Ao chegar no Rio de Janeiro, é preso e levado de carro para a Casa de Detenção – mesmo local para onde Rocca e Carletto foram enviados após o assassinato dos irmãos Fuoco, dois anos antes – “e a mala segue de carroça ao Necrotério, para ser feita a autópsia no cadáver” (XAVIER, 2004, p. 74).

Enquanto Miguel é interrogado pela polícia carioca, ocorre um corte na narrativa para a inserção de uma personagem de profunda relevância: a viúva Carolina Farhat, amante de Miguel. O narrador deixa Miguel e o cadáver de Elias no Rio de Janeiro e retorna a São Paulo, ponto de início dos fatos narrados, para revelar o que se passava na casa da viúva.

Em São Paulo, a imprensa, ávida de novidades, procura a viúva em sua luxuosa residência nos altos da fábrica de calçados, na rua 25 de Março, ponto de concentração dos imigrantes, com suas lojas de calçados e tecidos. § As janelas encimadas por lindas sanefas azul esmaecido e a cada passo um móvel, um objeto de arte, um *bibelot*, denotavam o conforto daquela residência. § Reinava o silêncio, cortado pelos soluços da irmã de Elias. Poucos minutos decorridos, naquele ambiente de tristeza e emoção, quando Carolina, a viúva, surgiu de uma das portas do fundo. Vinha vagarosamente, deslizando sobre os ricos tapetes do salão, trajada rigorosamente de luto e trazendo atada à cabeça uma mantilha de seda preta que, mal aprisionando sua basta cabeleira loura, a deixava irromper sobre sua testa (XAVIER, 2004, p. 77).

A descrição do luxo e da opulência da casa de Carolina Farhat é evidenciada pelas sanefas de azul esmaecido, o *bibelot* e os ricos tapetes do salão. A residência, localizada “nos altos da fábrica de calçados, na rua 25 de Março”, amalgama-se à própria fábrica do falecido Elias. Ponto de concentração de imigrantes, a rua onde a casa-fábrica se situa é circundada por lojas de calçados e tecidos, o que reforça a atmosfera comércio-industrial

da casa onde Carolina, acompanhada pela cunhada inconsolável, recebe a imprensa curiosa, sedenta de informações sobre o macabro assassinato.

Os detalhes sobre Carolina são complementados, na página seguinte, por uma ilustração que retrata uma mulher de olhar sério e incisivo para o observador. Postada numa cadeira, mãos caídas sobre os encostos, o rosto de traços harmoniosos e a mecha de cabelos que irrompia no lado esquerdo de sua testa, a mulher do desenho é, supostamente, a viúva de Elias Farhat e reforça a descrição de sua beleza e altivez descrita na página anterior.



(XAVIER, 2004, p. 78)

Voltando ao Rio de Janeiro, Miguel não quer cooperar com as investigações, dando versões falsas do crime à polícia. Carolina é chamada ao Rio de Janeiro pelo delegado, o qual “Depois de alguns rodeios, que as circunstâncias exigiam, pede auxílio na elucidação do crime à proposta viúva” (XAVIER, 2004, p. 80). Ao encontrar Carolina, Miguel demonstra um certo nervosismo. Pede ao delegado para conversar com a mulher em particular. Depois de cinco minutos de conversa, o jovem confessa ter cometido o crime e descreve detalhadamente todos os seus passos para os atônitos policiais.

Após a confissão de Miguel, o narrador, mais uma vez, lança uma série de hipóteses típicas do jornalismo policial sensacionalista, cogitando o que teria se desenrolado naquela sala durante os cinco minutos em que os amantes estiveram sozinhos:

Sobre o que teriam conversado Carolina e Miguel durante aqueles cinco minutos? Por que somente após esta entrevista Miguel confessou seu crime? Seriam cúmplices e teriam combinado que só Miguel assumiria a culpa? Seria o desaparecimento de Elias uma burla? Teria ele com Miguel assassinado outra pessoa e colocado na mala, ficando assim livres dos credores? Teria Miguel durante os “cinco minutos”, confessado a burla a Carolina, que até ali tudo ignorava? Se os dois não eram amantes, por que Carolina aceitou imediatamente a conversar em particular com o assassino de seu marido? Teria Carolina inspirado doentia paixão a Miguel, que, julgando-se correspondido, matara Elias? Somente nos “cinco minutos” viera Carolina a saber do amor de Miguel por ela? Após tantos dias de prisão, o que sentira Miguel ao ficar a sós com Carolina? (XAVIER, 2004, p. 85).

As hipóteses são tantas que chegam a cansar o leitor. Algumas são óbvias, diretamente relacionadas com questões que ainda continuaram *em aberto* após a condenação de Miguel Trad, enquanto outras, de tão estapafúrdias, remetem a enredos novelísticos – como por exemplo a possibilidade de que Elias esteja vivo e tenha, junto com Miguel, assassinado uma terceira pessoa de identidade desconhecida e a colocado na mala que embarcou do *Cordillère*.

O conto seguinte, *O crime de Cravinhos ou da Rainha do café*, se passa na São Paulo de 1918 e é o último conto do bloco de narrativas referente às décadas de 1900 a 1910 – bloco esse que retrata a paisagem urbana brasileira sobretudo como um *locus* onde se entrecrocavam o antigo, o provinciano, e o novo, o moderno. A trama revisita dois crimes relacionados à família de Íria

Alves Ferreira, conhecida nos círculos sociais paulistanos como a Rainha do café: o atentado contra a cortesã de luxo Nenê Romano e o assassinato de um homem desconhecido numa de suas fazendas, caso que na época ficou conhecido como o *crime de Cravinhos*.

Situado alguns anos após as narrativas anteriormente vistas, *O crime de Cravinhos ou da Rainha do café* retrata o já recorrente espaço em constante transformação, sintonizado com os modelos sociais e comportamentais da Europa, conforme podemos perceber logo nos primeiros parágrafos do conto, que apresentam uma descrição de Nenê Romano e seu requintado palacete:

De luxo asiático é o palacete elegante, no meio de um bosque de árvores frondosas. É a casa de Nenê Romano, num aristocrático bairro da ainda provinciana São Paulo, enriquecida pelo café. A São Paulo que seus habitantes se orgulhavam em designar *uma locomotiva puxando vinte vagões vazios*. O combustível que alimentava a máquina que puxava os outros vinte estados brasileiros, nos primeiros anos do século XX, era o café. § Nenê Romano, nascida Romilda Machiaverni, filha de imigrantes italianos, era o que se chamava então de *cocotte*: uma cortesã de luxo. No final de 1918, ano do término da Grande Guerra, das agitações operárias e da epidemia de gripe espanhola, Nenê Romano assombrava São Paulo com a riqueza de suas toaletes e sua beleza. À noite, as portas de seu palacete na rua Bento Freitas se abriam a quem tivesse dinheiro bastante para consumir o amor de luxo, o champanhe francês, a cocaína boliviana e o ópio chinês. A clientela reunia fazendeiros de café, políticos e industriais: o mundo elegante e abonado de São Paulo. A voz deles e de Nenê Romano cantando ao piano se espalhava pelos salões decorados à moda oriental, onde, em coxins caprichosos, seus convivas fumavam ópio, aspiravam cocaína ou praticavam o amor, tudo segundo o figurino de Paris (XAVIER, 2004, p. 91-92).

Nenê era uma mulher de grande prestígio e beleza, descende de imigrantes – os mesmos que, em São Paulo, compartilhavam o espaço comercial e industrial da rua 25 de Março, como visto no conto *A mala sinistra*. Uma de muitos dos descendentes daqueles imigrantes que vieram em fluxo para o Brasil, sobretudo, a partir das duas últimas décadas do século XIX³⁰. Os encantos dessa mulher e do palacete quase onírico que ela habita na rua

³⁰ Esse período de extenso fluxo migratório marca, não apenas as últimas décadas do século XIX, mas também boa parte do século XX. Vindo para o Brasil em busca de melhores condições de vida, muitos imigrantes aportaram por nossas terras e se estabeleceram nas mais diversas regiões do país: dentre muitas nacionalidades, podemos apontar, a grosso modo, os alemães, poloneses, russos e prussianos sobretudo na região sul; italianos e japoneses concentrados principalmente na região sudeste; além dos sírio-libaneses que afluíram para o norte, onde exploraram a extração da borracha.

Bento Freitas perpassa os dois parágrafos iniciais. A descrição de ambos, mulher e cenário, se dá de forma tão interligada que chega a se complementar.

A composição desse espaço, versando sobre a decoração de seus salões à moda oriental, onde se encontram “o champanhe francês, a cocaína boliviana e o ópio chinês”, e de sua clientela – ricos fazendeiros de café, políticos e industriais – apresenta um ambiente sedutor e refinado: “o mundo elegante e abonado de São Paulo”, frequentado pela alta roda dos ricos e poderosos da capital paulista e inspirado nos mais sofisticados modelos europeus. Apesar de “ainda provinciana”, a São Paulo do conto é orgulhosa – beirando as raias da arrogância – acerca de sua riqueza, prosperidade e progresso. A cidade apresenta uma população não apenas de gostos, mas de configuração cosmopolita, o que a auxilia, de várias formas possíveis, na fruição de seus amores e dissipações “segundo o figurino de Paris”.

Após a apresentação da cortesã e sua residência, duas outras personagens são introduzidas na narrativa: Íria e sua filha, Maria Eugênia, também conhecida como sinhazinha Junqueira, que tem como amante um “político bem sucedido” (XAVIER, 2004, p. 92). Numa tarde de carnaval, Nenê Romano e o político bem sucedido são vistos juntos. Enciumada e furiosa, sinhazinha Junqueira, ao saber da traição, contrata dois homens que atentam contra a bela cortesã, desferindo um golpe de faca no rosto da mesma e desfigurando-a para o resto da vida. No entanto, sinhazinha não vive o bastante para saborear sua vingança: morre vitimada pela gripe espanhola menos de um ano depois.

Alguns anos depois, Íria Alves Ferreira é indiciada pela justiça, acusada de ser a mandante de um assassinato ocorrido em uma de suas fazendas. Um homem, cuja identidade nunca fora revelada, foi encontrado morto e desfigurado nas imediações de um de seus cafezais. Acusada de ser a mentora do crime, Íria é levada presa até São Paulo, “num vagão-dormitório, em trem expressamente fretado, como convém a uma *rainha*, acompanhado por um séquito de serviçais, médicos e advogados” (XAVIER, 2004, p. 102).

Se o primeiro crime, em parte por sua pequena gravidade, em parte pelo poder da família Junqueira junto às engrenagens burocráticas da justiça paulista, fora esquecido rapidamente, o assassinato do desconhecido e a repercussão da prisão fazem com que o segundo caso ganhe uma imensa

notoriedade. A cidade passa a acompanhar avidamente todos os desdobramentos do julgamento, tamanha a sua repercussão. Atualizações sobre o crime passam a ser veiculadas diariamente pelos jornais, migrando, inclusive para outras mídias, como um incipiente cinema mudo brasileiro, e assinala mais transformações sofridas por São Paulo no intervalo de alguns anos, conforme podemos perceber na passagem a seguir:

O público paulista consome tudo o que se diz e se escreve sobre o crime de Cravinhos. Os jornais, no segundo semestre de 1920, diariamente trazem reportagens, editoriais, notas e matérias pagas sobre os acontecimentos. O semanário *Parafuso*, de Benedito de Andrade, é um dos mais virulentos, exigindo a punição dos culpados; suas edições se esgotam rapidamente. O público quer saber toda a verdade sobre os crimes da “Rainha do café”. § Um filme sobre o assunto, *O Crime de Cravinhos*, produzido por Gilberto Rossi, Arturo Carrari e o delegado Fiorini Silva, é lançado a toque de caixa no Cinema Avenida, na elegante avenida Brigadeiro Luiz Antonio. No dia da estréia, com a casa apinhada, a polícia apreende o filme, por ordem da família Junqueira. Os produtores entram com uma ação de reintegração de posse e conseguem reaver a cópia, que passa a ser exibida com bastante sucesso. O filme, que custara vinte contos de réis, rende quase quinhentos, isso numa época em que uma casa era vendida por sete ou oito contos. Os junqueira continuam tentando impedir a exibição do filme (XAVIER, 2004, p. 103-104).

Após dois anos de julgamento – entremeados por muitas polêmicas envolvendo o caso, como as descritas acima – a Rainha do café acaba por ser absolvida, morrendo de causas naturais pouco depois e sempre afirmando que não tivera participação alguma no assassinato do desconhecido. Os anos se passam e a vida na cidade grande continua, seguindo seu ritmo:

São Paulo não pode parar, os anos passam e o crime de Cravinhos, com sua vítima ainda desconhecida, seus principais personagens mortos e enterrados, deixa de interessar à cidade que mais cresce no mundo. Havia outras coisas mais importantes a preocupar os paulistas: os preços do café, as agitações operárias, a situação política que começava a ferver em todo o Brasil nos anos vinte, o tenentismo, a revolta dos 18 do forte de Copacabana, a crise internacional que faz o custo de vida duplicar entre 1921 e 1923. Até os artistas, sempre bem-comportados, contribuem para a agitação geral e acontece a Semana de Arte Moderna, em 1922. Decididamente, o crime de Cravinhos parecia definitivamente sepultado, quando, em junho de 1923, acontece na cidade de São Paulo um crime seguidode um suicídio (XAVIER, 2004, p.107).

As transformações nos tecidos urbanos, sociais e culturais que perpassam todo o trecho – descrevendo fatos que vão desde as convulsões políticas e econômicas que assolaram São Paulo a partir dos últimos anos da década de 1910, passando pelos tenentistas, que exigiam reformas nas

estruturas de poder do país, e pelos primeiros indícios do declínio da economia cafeeira – desenvolvem-se em apenas cinco anos. A sequência de fatos que se desencadeiam num curto intervalo de tempo força a cidade a se adaptar e comprova que “São Paulo não pode parar”.

No entanto, quando os crimes envolvendo a Rainha do café pareciam ter sido esquecidos, deixando de “interessar à cidade que mais cresce no Brasil”, um assassinato seguido de suicídio faz com que a sociedade relembra uma personagem que acabou sendo esquecida no decorrer do julgamento do caso Cravinhos: Nenê Romano, a cortesã de luxo, a qual, nas palavras do narrador era “bela ainda, na festa de seus 29 anos”, acaba assassinada por seu amante, Moacyr Piza que, inconformado com o fim da relação entre ambos, mata a moça e depois se suicida.

As narrativas que se desencadeiam a partir desse ponto do livro revelam tramas que ocorrem nas cidades de 1926 a 1930. A passagem temporal ocorrida durante *O crime de Cravinhos ou da Rainha do café* – de 1918 para 1923 – assinala tanto a mudança cronológica, graças ao correr dos anos, quanto as muitas transformações sofridas pelo espaço urbano, pelas cidades-cenário, no intervalo de meia década. As cidades deixam muitos de seus traços oriundos de um já distante século XIX e adentram vertiginosamente no turbilhão da modernidade e dos modernismos do século XX.

Apresentando uma disposição narrativa mais fragmentada, o conto *Aí vem o Febrônio*, como o próprio título indica, tem como personagem um dos mais famosos assassinos brasileiros da década de 1920: Febrônio Índio do Brasil³¹.

³¹ Nascido Febrônio Ferreira de Mattos, em Jequitinhonha, Minas Gerais, no dia 14 de janeiro de 1895. Autodenominado *O Filho da Luz* – alcunha que tatuou no próprio corpo – *Febrônio Índio do Brasil*, nome pelo qual ficou conhecido, foi um dos maiores assassinos em série brasileiros, no Rio de Janeiro da década de 1920. Negro, homossexual, pobre, louco e autor de um livro delirante de caráter místico, foi acusado de estrangular e assassinar em agosto de 1927 Alamiro José Ribeiro, de 20 anos, e, João Ferreira, de 10 anos, que resistiram às suas investidas sexuais. Antes, ele já tinha abusado sexualmente de outros dez rapazes, nos quais, tatuou, com agulha, linha, tinta vermelha e graxa, as letras cabalísticas *DCVXVI*, significando: Deus, Caridade, Virtude, Santidade, Vida, Mãe da Vida. Febrônio exercia ilegalmente as profissões de médico ginecologista e cirurgião dentista. Como dentista, costumava não só extrair os dentes com problemas dos pacientes, mas também os que ficavam próximos. Era acusado pela polícia de ser chantagista, estelionatário e ladrão. Em uma de suas 37 passagens pela prisão, *Febrônio Índio do Brasil* escreveu o livro *As Revelações do Príncipe do Fogo*. De prosa apocalíptica e tumultuada, de caráter místico, o livro era uma espécie de evangelho cheio de frases desconexas. A obra atraiu a atenção dos escritores modernistas: Mário de Andrade tinha um exemplar do livro em sua biblioteca. Após a prisão de Febrônio, a

Os espaços da narrativa são muitos e os mais variados, retratando várias partes da capital carioca e, na época, do Brasil, como os arredores do Pão de Açúcar, a Colônia Correccional de Ilha Grande, o Hospital de Alienados do Rio de Janeiro e muitos outros. Ao se relacionarem diretamente com o percurso de Febrônio pelas ruas e arredores do Rio de Janeiro, cada um dos espaços possui sua própria carga de importância e significado. É nos arredores do Pão de Açúcar, por exemplo, que Febrônio sonha e delira, durante quatro dias, tendo a revelação do apocalipse que, segundo o mesmo, não tardaria a chegar; é em uma de suas muitas incursões à Colônia Correccional de Ilha Grande que, auxiliado pela agulha, linha, graxa e tinta de outro apenado, tatua no peito seu título autoproclamado, com os dizeres *EIS O FILHO DA LUZ*.

O texto, composto de pequenos blocos narrativos assinalados por fontes distintas, apresenta, num primeiro momento, vários quadros da vida do assassino associados estreitamente a setores específicos da cidade-cenário: sua ida à tipografia, na tentativa de imprimir seu evangelho, a tatuagem feita na colônia penal, as revelações da Mulher Feita de Luz e do Dragão, nas imediações do Pão de Açúcar, assim como *flashes* de seus delitos como estelionatário, estuprador e pedófilo, entrecortados por informações de sua infância.

Após essas imersões breves – porém pungentes – no passado de Febrônio, o narrador passa a descrever os crimes brutais cometidos pelo mesmo, depois de sua última fuga do hospício. Em uma Rio de Janeiro dinâmica, de ruas movimentadas, o leitor acompanha Febrônio e Jacob Edelman, de 12 anos, com quem fugira do manicômio. Após assaltarem uma loja de antiguidades, os dois fogem para o litoral, onde o menino acaba sendo estuprado. O corte do centro da cidade, saturado de transeuntes e tráfego, é substituído pelo cenário ermo e solitário da praia na qual a criança é brutalmente violentada por seu companheiro de fuga.

De volta às ruas do Rio de Janeiro, Febrônio conhece, “num trem de subúrbio, o menor de nome Álvaro, analfabeto, desempregado” (XAVIER,

polícia apreendeu e queimou o restante de sua obra. Seus crimes causaram grande comoção na cidade do Rio de Janeiro, na época, Distrito Federal. Febrônio tornou-se uma espécie de "bicho-papão" para as crianças brasileiras. Os cartórios e a Igreja Católica do Distrito Federal proibiram os pais de registrar ou batizar filhos com o nome de *Febrônio*. Ele virou a própria figura do Demônio e do Mal. Febrônio ficou segregado no Manicômio Judiciário do Rio de Janeiro durante 57 anos, onde morreu completamente demente, em 1984, aos 89 anos.

2004, p. 124). Convencendo o garoto de que era “negociante no Mercado Municipal”, promete arranjar-lhe um emprego. Febrônio leva Álvaro até uma região erma da Tijuca, marca seu peito com as letras-código *DCVXVI* e depois de esfaqueá-lo, o estupra. Após isso, “deixa Álvaro chorando, sangrando em dois lugares, no ferimento da faca e no outro” (XAVIER, 2004, p. 124).

A frieza e a loucura de Febrônio são complementadas pelo seu conhecimento das ruas: ele conhece o traçado da capital carioca como poucos. No decorrer do conto, quando vimos seu passado a contrapelo, percebemos que ele é um fruto, um filho, um produto das ruas que o formaram. Aparentemente perdido, vagando aleatoriamente no ambiente urbano caótico e dinâmico, o assassino se desloca rapidamente – explorando a fluidez da capital moderna – tanto para a aplicação de seus golpes, quanto à caça de suas presas e para a consumação de seus crimes de natureza erótico-mística.

A seguir, na noite de 13 de agosto de 1927, Febrônio conhece Alamiro e, ao saber que o jovem estava desempregado³², promete-lhe um emprego, dizendo ser “chofer da linha que serve aquele distante subúrbio e estar, justamente, à procura de alguém para trabalhar na empresa” (XAVIER, 2004, p. 127). O jovem acompanha Febrônio até as proximidades da ilha do Ribeiro, em busca da empresa de ônibus e do emprego prometido. Ao chegar lá, Febrônio estrangula Alamiro e violenta seu cadáver, que apenas será encontrado na manhã seguinte por um pescador.

Antes de ser recapturado pela polícia, Febrônio ainda tem tempo de assassinar mais uma criança, João Ferreira, de apenas 10 anos de idade, morto em 29 de agosto de 1927. Imitando o mesmo *modus operandi* de seu crime anterior, a promessa de trabalho faz com que a criança seja morta e violentada barbaramente nas imediações onde, dias antes, Febrônio fizera o mesmo com Alamiro.

Após a prisão, o narrador volta-se para uma descrição das repercussões do crime junto à sociedade, explicitando, inclusive, as opiniões de criminólogos e psiquiatras sobre o caso de Febrônio. Levado para a Casa de Detenção – espaço específico dessa cidade-cenário que, como agora percebemos, surge

³² Mais um dos muitos reforçadores sutis, dispostos no decorrer de toda essa obra, que evidencia as consequências da crise econômica mundial que perpassou a década de 1920 como um crescente até eclodir no colapso financeiro de 1929.

em três das oito narrativas do volume –, o *Filho da luz* é condenado e levado ao Manicômio Judiciário, onde ficaria até o dia de sua morte, em 1984. Conforme complementa o narrador: ele “tinha a ficha nº 00001. Era o preso mais antigo do Brasil. Descanse em paz” (XAVIER, 2004, p.136).

O conto seguinte, *O outro crime da mala: José Pistone mata Maria Féa*, revisita o tema recorrente do assassinato seguido pela ocultação do cadáver em uma mala, caso semelhante ao do conto *A mala sinistra*, visto anteriormente. A semelhança entre os contos se estende também para o cenário das narrativas. Os dois crimes são perpetrados, com um intervalo de vinte anos, na mesma cidade: a São Paulo das primeiras décadas do século XX. Depois de uma apresentação inicial, que resume o crime perpetrado por Miguel Trad vinte anos antes, o leitor toma conhecimento que, com uma atitude semelhante, José Pistone assassina sua esposa, Maria Féa, e guarda o cadáver da mesma em uma mala.

Uma sequência de contextualizações introdutórias – que vão de informações a respeito de um filme sobre o crime, que foi ao ar nos cinemas paulistas poucos dias depois, até uma carta de Maria Féa à sua mãe, descrevendo como se dava a convivência entre ela e seu esposo – oferece ao leitor uma percepção mais ampliada sobre as personagens envolvidas no crime e a repercussão e impacto do mesmo na vida cotidiana da cidade-cenário. No momento seguinte, o narrador apresenta as duas principais personagens envolvidas no crime macabro, José Pistone e Maria Féa, marido e mulher, assassino e vítima:

Em 6 de outubro de 1928, José Pistone toma providências: faz dois dias que matou sua mulher, Maria Féa; agora procura livrar-se do cadáver que já cheira mal – desde o dia 4 se encontra na cama do casal. Os dois dias marcaram com a rigidez da morte o frágil e belo corpo de Maria Féa. O cheiro da morta tomou as quatro peças do apartamento e já procura os corredores do pequeno prédio da rua Conceição nº 34, hoje rua Cásper Líbero, em São Paulo (XAVIER, 2004, p. 140).

Expondo, inicialmente, a data dos fatos, trecho é direto ao apontar que José matou sua esposa. Dois dias depois do assassinato, o marido procura uma maneira de se livrar do cadáver que já cheira mal. A seguir, adentrando na descrição lacônica do corpo morto da mulher, surge a especificação do lugar onde o crime ocorrera. O cheiro da morta toma o apartamento de quatro peças,

amalgama-se com o próprio ambiente, fazendo com que o espaço habitado comungue o odor de podridão e putrefação da sua habitante morta.

Como um ímpeto por denúncia – pela revelação do crime e consequente busca por justiça – o cheiro que dominou o espaço do apartamento espalha-se em direção aos corredores, expandido-se, lenta e gradativamente, por todo “pequeno prédio da rua Conceição nº 34, hoje rua Cáspoer Líbero, em São Paulo”. Encerrando o parágrafo, um dado passa quase despercebido: o narrador aponta, na mudança de nome da rua, as transformações continuamente operadas no traçado urbano moderno, em constante metamorfose, em perpétua reconfiguração.

Esse conto se desenrola a partir de dois fios narrativos paralelos que se entrelaçam: no primeiro deles, temos *flash-backs* do passado, retratando os dias anteriores ao crime. Por meio deles acompanhamos o casamento de José Pistone e Maria Féa que, ao chegarem em São Paulo, travam conhecimento com o italiano Francesco. José convence o italiano a entrarem em sociedade, dizendo que tem uma herança por receber e promete, assim que a tiver em mãos, “investir no estabelecimento de Francesco” (XAVIER, 2004, p. 145).

A princípio, a história convence Francesco, no entanto, vendo os meses passarem e nada da herança aparecer, o italiano questiona Maria Féa sobre esse fato. Nervosa, a mulher não consegue esconder o segredo e revela a Francesco que tudo era mentira, dando fim, assim, à sociedade entre ambos. Irritado com a dissolução dos negócios, “No dia 4 de outubro, às onze e meia da manhã, José Pistone sobe pelo elevador, entra no pequeno apartamento e mata sua mulher” (XAVIER, 2004, p. 148).

O segundo fio narrativo continua descrevendo os eventos do dia 6 de outubro, quando José Pistone, tentando fazer desaparecer o cadáver de Maria Féa, decide colocá-lo em uma mala e enviá-la para o Porto de Santos – mais uma repetição de movimento e cenário presente no crime descrito em *A mala sinistra*. A intenção do assassino era despachar a mala “para um falso endereço, na Itália, pelo navio Massilia” (XAVIER, 2004, p. 149-150). Um dos carregadores nota o odor suspeito da mala e, ao ver um líquido malcheiroso escorrer da mesma, chama a polícia. Dias depois o corpo é identificado e a polícia chega a José Pistone, o principal suspeito pelo crime, que é preso, vai a

juízo, e acaba encarcerado na Colônia Penal Agrícola de Taubaté, onde cumpre pena até ser libertado, em 1947.

O último conto do volume, *Gângsteres num país tropical*, transcorre entre duas cidades que ainda não haviam aparecido na obra até então: Curitiba e Porto Alegre. A trama incia-se na capital paranaense, conforme podemos perceber em sua passagem de abertura:

Manhã de 25 de fevereiro de 1930. Egydio Pilotto, tesoureiro da estrada de ferro São Paulo-Rio Grande, sai da estação ferroviária de Curitiba e desce a rua Barão do Rio Branco, em direção aos bancos da cidade. Acompanha-o o guardião Wany Borges, carregando uma valise com grande quantidade de dinheiro, arrecadado no dia anterior pela companhia. Serviço de responsabilidade, mas rotineiro, na pacata Curitiba de então, com pouco mais de cem mil habitantes e cerca de mil automóveis (XAVIER, 2004, p. 157).

Durante essa descrição breve do cenário onde transcorrem os fatos – a região bancária no centro da capital paranaense –, o narrador faz com que o leitor perceba que, apesar de pacata, Curitiba é uma cidade de tamanho considerável, que apresenta elementos relacionados à modernidade e ao progresso diversos, como a estrada de ferro São Paulo-Rio Grande, um setor dedicado aos bancos e aos negócios em pleno centro comercial e a relevante soma de “cerca de mil automóveis”.

É nesse cenário, que denota riqueza e sofisticação, que o primeiro dos crimes revisitados nesse conto tem início: o tesoureiro e o guarda são atacados por uma dupla de homens que mata Egidio, rouba a valise com o dinheiro da companhia e escapam, numa fuga quase cinematográfica, sem deixar pistas para a polícia. No início do ano seguinte, na capital do Rio Grande do Sul, um crime semelhante ocorre. Dois indivíduos desconhecidos roubam um carro e “seguem em alta velocidade, até a estação ferroviária, na rua Voluntários da Pátria” (XAVIER, 2004, p. 159) onde, nos mesmos moldes, assaltam e depois assassinam o tesoureiro José Goulart, levando, mais uma vez, o dinheiro da companhia férrea. Nesse ponto da narrativa, a descrição das ruas e da estação ferroviária de Porto Alegre reforçam o ideal de progresso e velocidade apresentado na passagem anterior sobre a capital paranaense, palco do primeiro crime. *Gângsteres num país tropical* retrata cidades que refletem as tensões e transformações das tumultuadas primeiras décadas do século XX.

Após serem noticiados pelos jornais, os crimes ganham repercussão nacional. As polícias dos dois estados trocam informações e cruzam referências, chegando à conclusão que os crimes foram cometidos por uma mesma quadrilha. No entanto, só terão pistas mais consistentes sobre os casos dois meses depois, quando, por meio de uma ligação anônima, as autoridades têm acesso a um endereço onde os suspeitos foram vistos.

A batida policial, na “casa de número 90 da rua 7 de Setembro” (XAVIER, 2004, p. 164) apreende dois indivíduos cuja descrição bate com aquela dada pelas testemunhas acerca dos assassinos dos dois tesoureiros e um guarda, são eles os imigrantes – peças fundamentais das cidades valencianas presentes em *Crimes á moda antiga* – Rudolph Kindermann, húngaro, e o alemão Jacob Papst. A pivô da denúncia foi a jovem alemã Martha Schamedeke, amante de Rudolph Kindermann, que relata às autoridades tudo o que seu companheiro lhe segredara, o que proporciona tanto à justiça quanto ao próprio leitor maiores informações sobre a forma como Rudolph e Jacob agiram:

Contou sobre um assalto anterior no bairro do Portão, que rendera 20 contos, e um roubo na Companhia Força e Luz, que rendera 12 contos. Contou que para o assalto em Curitiba roubaram um carro, esconderam perto do Tanque do Bacacheri, onde pintaram um novo número na placa e enlamearam o veículo para que o dono não o reconhecesse e, que no dia do crime, Papst, que guiava o carro, matou o tesoureiro Pilotto. Depois de consumado o crime, fugiram para Porto Alegre e lá arquitetaram o assalto ao pagador Goulart, que fora morto por Kindermann. Nesse assalto, ao tomarem o auto para a fuga, um guarda que chegava atirara em Kindermann, que não fora atingido porque se abaixou, mas ficou com o pescoço preto de pólvora. Então abandonaram o carro perto de um bosque, por onde fugiram, tendo o cuidado de jogar pimenta em pó pelo caminho, para não serem seguidos pelos cães policiais, coisa que aprenderam num filme (XAVIER, 2004, p. 168-169).

O trecho descreve, de modo detalhado e linear, o percurso da dupla criminosa, pontuando especificamente qual teria sido o papel de cada um na série de crimes cometidos. Desde o assalto no bairro do Portão, em Curitiba, até o duplo latrocínio na estação ferroviária de Porto Alegre, o desenrolar dos fatos, como o próprio título do conto sinaliza, mais remete a um filme policial – sobretudo, graças a todo um arsenal de recursos mirabolantes e ideias saídas do cinema e aplicadas durante os assaltos – do que à vida real.

Com o caso minuciosamente exposto, a polícia envia os dois criminosos para a Penitenciária do Ahú, após o julgamento em Curitiba, os dois são enviados para Porto Alegre, “onde aguardariam julgamento pelo assalto lá cometido. Passado algum tempo, Kindermann morre numa epidemia de tifo na Penitenciária, onde também Papst morreria de doença, algum tempo depois” (XAVIER, 2004, p. 176-177).

Dessa forma, chegando ao fim do livro, notamos que, quando vistas em conjunto, as narrativas de *Crimes à moda antiga*, apesar de não serem necessariamente ordenadas cronologicamente, constroem um retrato – ou retratos – das grandes cidades brasileiras das primeiras décadas do século XX. Percebemos, no decorrer da obra, que as transformações sofridas pelas cidades-cenário são facilmente observáveis como pano de fundo dos contos, seja apresentando a cidade que transita entre o rudimentar e o moderno, seja retratando o centro em contraposição à periferia das capitais brasileiras presentes nas várias tramas.

Se, no primeiro dos contos, a cidade é vista como um espaço que oscila entre o urbano e o provinciano, as narrativas seguintes retratam espaços que, cada vez mais, deixam o passado para trás e se voltam ávida e freneticamente para um futuro e um ideal de progresso que se descortinam de modo contínuo e ininterrupto no decorrer das décadas seguintes. A mudança do traçado urbano e do nome de suas ruas; o crescimento do número de automóveis; o crescente fluxo migratório aliado a um êxodo rural cada vez mais vultuoso; a chegada dos cinemas e a subsequente metamorfose dos mesmos, de mudo para falados; as casas de espetáculos, apresentando atrações nacionais e estrangeiras; palacetes como o de Nenê Romano, com seus prazeres multiculturais, refinados e ilícitos; bondes, trens e transatlânticos: todos esses, e muitos outros elementos, denunciam – na revisitação dos *Crimes à moda antiga* – um espaço urbano multifacetado, dinâmico e em constante transformação.

2. 4. Minha mãe morrendo e o Menino Mentido: a cidade que também se desdobra em personagem

Minha mãe morrendo e o menino mentido, composto por três narrativas curtas que se interconectam, pode ser visto como um único romance sobre a infância do Menino Mentido – espécie de *alter ego* semibiográfico do próprio Valêncio Xavier e narrador dessa obra. Cada uma das tramas descortina um quadro, uma passagem na vida do narrador-personagem: três momentos específicos da sua infância na São Paulo das décadas de 1930 e 1940, único espaço explorado da narrativa.

Retomando seu processo convencional de montagem, ao intercalar imagens e texto verbal, o autor incorpora rastros discursivos oriundos da própria cidade na prosa por ele elaborada. Nessa obra, Valêncio Xavier faz, mais uma vez, o uso de fragmentos das muitas vozes que perpassam o ambiente urbano para a composição do espaço da trama. São Paulo, que em um primeiro momento, apresenta-se como cenário dos enredos, transforma-se em personagem no decorrer das páginas. Seu espaço se transfigura, se metamorfoseia, fazendo com que sua aparência e dinâmica pouco lembrem a daquela cidade da já distante década de 1900, retratada em *Crimes à moda antiga*, de acordo com o que poderemos perceber a seguir.

Na primeira das narrativas, *Minha mãe morrendo*, somos apresentados ao Menino Mentido, o qual acompanharemos ao longo de toda a obra. Funcionando como uma espécie de introdução, essa primeira trama volta-se, sobretudo, para uma apresentação do Menino ao leitor, abordando suas questões edipianas, a paixão pelo cinema, o florescer da sexualidade e a traumática morte de sua mãe.

A montagem da obra entremeia imagens – fotografias, materiais publicitários e excertos de um atlas anatômico não identificado – e um texto em prosa poética, composto de sentenças curtas que se sobrepõem, linha após linha, nas páginas. Essas últimas, por sua vez, têm sua numeração suprimida, movimento que, em todo o livro, só será identificado nesta primeira narrativa. Nas páginas à esquerda, o narrador apresenta uma imagem, dispondo o texto em prosa nas páginas à direita. Seu enredo apresenta dois fios narrativos centrais que se entrelaçam, dois dramas amalgamados que desencadeiam esse intróito do Menino ao leitor: as nebulosas memórias de uma ocasião em que – pela porta entreaberta do banheiro – vira a mãe nua e as traumáticas recordações do dia em que a mesma morreu no hospital.

O espaço desses dois fios narrativos oscila entre três lugares, mostrando os primeiros traços da cidade na obra: o apartamento onde o Menino mora com a mãe, os cinemas que o mesmo frequentava e o hospital onde a matriarca da família morreu. Cada um descortina-se para o narrador de maneira distinta, cada um sobrevive em sua memória graças aos fatos que nele ocorreram. Assim, nas recordações do narrador, os espaços acabam por configurar-se de maneiras diferentes e são representados de maneiras particulares no decorrer da trama.

O apartamento, onde mora com a mãe divorciada, o irmão e o cachorro, surge como uma zona oscilante entre recordações tanto positivas quanto negativas para o Menino no desenrolar da obra. É nesse espaço que ele entrevê o corpo nu e ardentemente desejado da mãe, brinca com seu cão e lê seus livros e histórias em quadrinhos. No entanto, é nesse mesmo local que, noite após noite, antes de dormir, o narrador admite pra si mesmo que, no fundo, acredita que a mãe, por algum motivo por ele desconhecido, o odeia. Lugar de vislumbres e segredos, a pequena morada emerge na obra como esse ambiente ambíguo, feito de mistério e solidão; como uma velada primeira manifestação da cidade de São Paulo, um espaço que se dilatará – tomando como ponto de partida o apartamento do Menino – e se estenderá por toda a cidade que o cerca³³.

Dois outros espaços despontam na narrativa, fazendo um contraponto entre si, como locais de referência na infância do protagonista: o hospital e os cinemas que o Menino frequenta são elementos fundantes na sua formação. É nesses lugares – manifestações típicas da cidade moderna – que ele viverá as maiores alegrias e tristezas de sua meninice. Os cinemas, locais onde assistirá a muitos filmes de aventura, revelam segredos ao Menino: nesses espaços, o gradual florescer de sua sexualidade é despertado pelos filmes de Maria Montez³⁴; sua sede de aventuras é aplacada pelos filmes de Flash Gordon; ele sorri ao acompanhar as peripécias silenciosas de Carlitos. Descrito, por sua vez, como um cenário frio, indiferente à dor do narrador, o hospital será um *locus* que também revelará segredos ao Menino: ali ele é forçado a aprender

³³ Esse processo de expansão da cidade, do micro para o macro, de forma gradual, começa a ser empreendido pelo autor já nessa primeira narrativa do volume e é desenvolvido por todas as páginas de *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, conforme veremos mais adiante.

³⁴ 1912-1951

duras lições sobre a perda e o luto. Nesse ambiente, ele vê o corpo morto da mãe e sente-se sufocado pela assepsia e pelo silêncio do lugar, a partir de agora, associado à perda: em desespero, sentindo ruir as paredes de seu mundo infantil, o Menino foge, em pânico, procurando a saída do hospital. Buscando o consolo e a cumplicidade que só alcança ao se perder nas ruas da cidade.

Percebe-se, dessa forma, que por meio de interações gradativas da personagem com o cenário, a São Paulo, representada pouco a pouco na obra desloca-se paulatinamente, conforme as páginas avançam, para uma posição ambivalente no decorrer das tramas de *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. Figurando num primeiro momento como cenário, a cidade transforma-se aos poucos – conforme se desvela gradativamente na narrativa – numa espécie de personagem privilegiada: uma entidade amorfa, em constante transformação, composta pela totalidade de vidas e edificações que a perpassam.

Essa São Paulo que se personifica por meio de espaços distintos como o apartamento, o hospital e os cinemas é uma cidade pulsante, dinâmica e sofisticada, uma urbe moderna e desenvolvida. Um espaço que desnuda seus segredos e mistérios para o narrador, transmitindo-lhe lições importantes. Um ambiente que transforma o Menino ao mesmo tempo em que transforma a si mesmo, no decorrer dos anos, sob o incansável ritmo do progresso.

Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada, segunda narrativa do livro, aborda um outro quadro da infância do Menino. Seu enredo, que segue o mesmo ritmo entrecortado de dois fios narrativos centrais que se entrelaçam, identificado em *Minha mãe morrendo*, oscila entre a descrição dos dias de escola do Menino e suas perambulações pela cidade à procura dos cinemas de que tanto gosta. Esses blocos narrativos, num movimento idêntico ao da primeira narrativa do volume, se desenvolvem e se sobrepõem no decorrer de toda a obra.

O primeiro dos fios narrativos, voltado para as memórias dos tempos estudantis do protagonista, é composto principalmente por parágrafos dispersos no decorrer das páginas que detalham parte do cotidiano escolar no Colégio São Bento. O espaço onde esses fatos ocorrem é uma construção

imponente, grandiosa, um lugar que reflete a frieza, a ordem e a rigidez dos padres que ali residem, conforme podemos perceber na passagem a seguir:

No andar térreo ficava o portão de entrada, portaria, secretaria e sei lá mais o quê. Imagino que as salas do andar térreo eram todas destinadas à administração do colégio. Salas que ladeavam um largo e infundável corredor, com portas nunca abertas. Numa de suas extremidades estava a larga escadaria que levava aos andares superiores. Na outra uma enorme porta de madeira entalhada, sempre fechada, que fazia a ligação com a igreja. A nós, alunos, era proibido atravessar essa porta. No centro do corredor, um portão interno dava para o grande pátio de recreio e jogos, que tinha à sua volta outra construção com as salas de aula (XAVIER, 2001, p. 82).

O “largo e infundável corredor”, a “enorme porta”, o “grande pátio”, todas as partes da escola descritas no fragmento, unem-se para compor a atmosfera de um lugar imponente e grandioso, imenso aos olhos do pequeno narrador que percorre suas dependências. Observa-se também que, além de espaço de grandezas, o colégio onde o Menino estuda é marcado pela rigidez e, como qualquer escola religiosa, incansável na sua busca pela ordem e pela disciplina. Esse espaço também é feito de “portas nunca abertas” e outros espaços igualmente proibidos para os alunos. É nesse local, imenso porém rigidamente controlado, que toda a ação desse primeiro eixo narrativo se desdobra, na descrição das aulas de geografia e religião ministradas pelos padres, das conferências e palestras de missionários recentemente vindos do continente africano, afora a vaga lembrança – por parte do narrador – sobre um homicídio ocorrido no próprio colégio.

O segundo bloco narrativo, por sua vez, descreve as perambulações do Menino pelas ruas da cidade em busca dos muitos cinemas que frequentava. Se no primeiro fio da trama o espaço preponderante é o do Colégio São Bento, nesse segundo, o que prevalece é a própria São Paulo: na descrição das suas ruas, edifícios e salas cinematográficas obscuras que o Menino descobre ao se embrenhar nas entranhas da cidade, conforme podemos perceber na passagem abaixo:

Meias

Visetti

As duas alturas máximas
da América do Sul
O PRÉDIO MARTINELLI E AS
MEIAS VISETTI

...é um meteoro!!
...é um avião!!
...é o Super-Homem!!

É o Prédio Martinelli, o mais alto.
Perdido em seu andar,
o Menino se guiava por ele
visto elevado ao longe,
na cidade horizontal,
para encontrar o caminho de casa
bem no centro:
o Edifício Timbiras, na Praça da República.

45

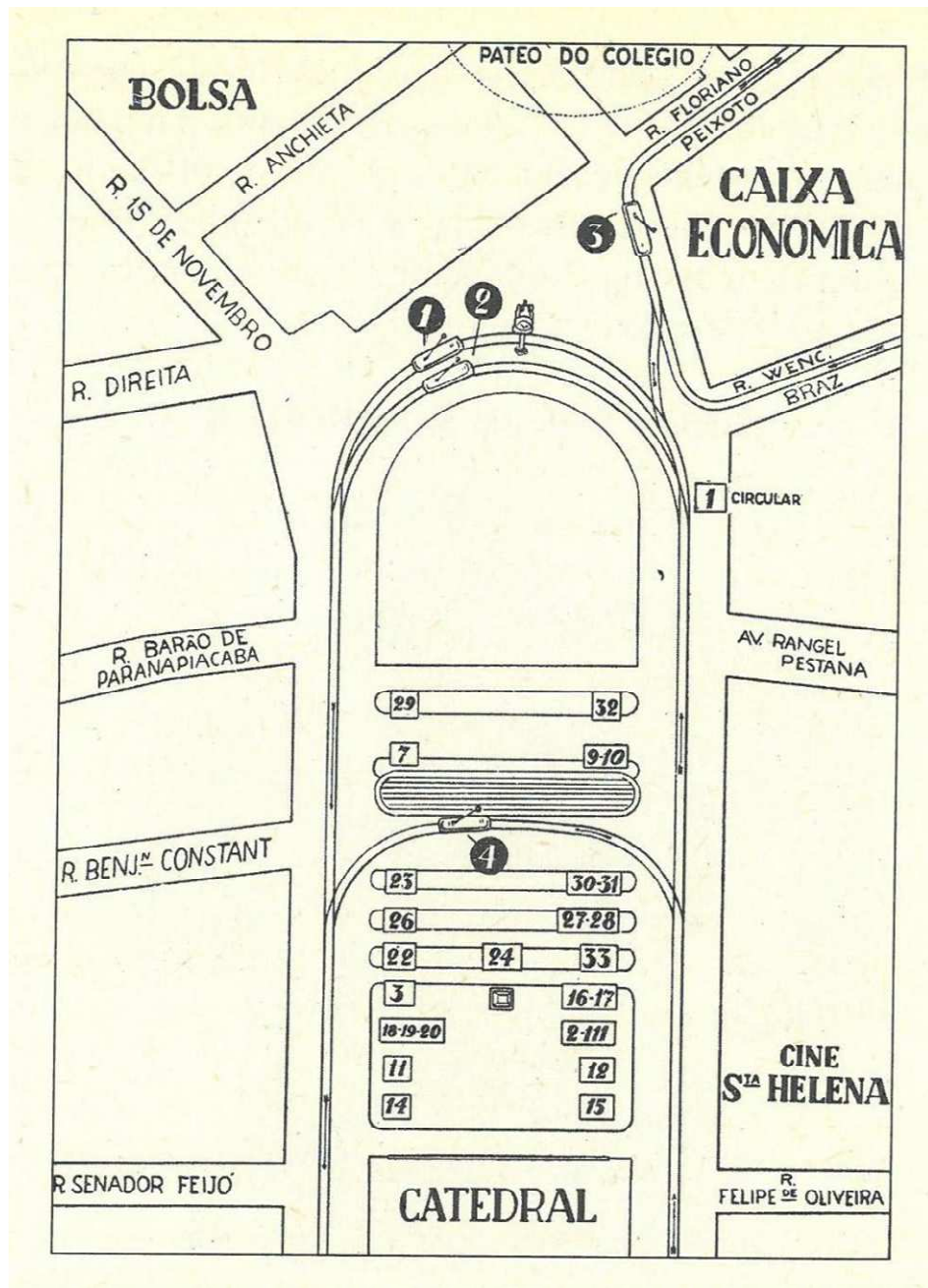
(XAVIER, 2001, p. 45)

O recorte publicitário das Meias Visetti retrata uma *pin-up* de pernas longas sentada sobre o Prédio Martinelli. Inaugurado em 1929, o Martinelli foi, por muito tempo, o maior edifício da América do Sul, um marco do urbanismo brasileiro e um ícone para sua época, conforme evidencia o anúncio. A imagem revela uma cidade que continua a se transformar, a se expandir – agora, inclusive verticalmente.

O menino mora no “Edifício Timbiras, na Praça da República”, no centro da cidade, no olho de seu turbilhão. O Martinelli é referência para o narrador, o

prédio o orienta em suas incursões pelas ruas da cidade. Volta e meia evocado no decorrer de *Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada*, esse edifício funciona como uma bússola que norteia o narrador, “Perdido em seu andar”, na horizontalidade da urbe. Assim, quando desorientado na imensidão caótica da cidade, basta volver um olhar para o Martinelli para que o Menino se situe ou para “encontrar o caminho de casa”.

No decorrer da trama, conforme percorre as ruas da cidade à procura de salas de cinema, o menino passa a conhecer cada vez mais os espaços da urbe que se estende à sua volta. A própria representação de São Paulo na obra se transfigura depois disso: a cidade, que a princípio é apresentada por meio de fotografias, passa a ser apresentada por meio de mapas, dissecada pelo narrador e exposta em todas as suas camadas aos olhos do leitor:



(XAVIER, 2001, p. 67)

O mapa revela um setor central da cidade, um ambiente que denota planejamento e sofisticação. Ilustra setores distintos da capital paulista, desde uma parte de seu coração financeiro – representado pelos prédios da Bolsa de Valores e da Caixa Econômica Federal –, até dois locais fundamentalmente associados à vida social paulistana da época: a Catedral e o opulento Cine Santa Helena, um dos maiores e mais famosos cinemas paulistanos da época. As ruas largas, o traçado das linhas dos bondes elétricos, a grande praça central, que funciona como cruzamento simultâneo de muitas avenidas e ruas

da cidade: todo o espaço descrito na passagem endossa a ideia de uma malha urbana em constante transformação. Uma São Paulo, fluida, dinâmica e sofisticada.

Conforme o Menino descobre a cidade, os mapas se expandem, abrangendo mais ruas e bairros de São Paulo:



(XAVIER, 2001, p. 83)

Gradativamente, os mapas dispostos na obra vão se tornando cada vez maiores, abarcando mais ruas – conforme o Menino escrutina seus domínios –,

expandindo-se cada vez mais, rua a rua, bairro a bairro, até que a cidade surja como um todo, nesse que é o último mapa da narrativa.

Nele, o delineamento urbano é retratado em sua totalidade: do centro, passando pelos bairros e expandindo-se até seus subúrbios. Sua inserção na trama evoca um sentido duplo, tanto diz respeito ao crescimento e às modificações desenfreadas do espaço na obra, quanto ao fato do Menino que, depois de percorrer cada fissura e reentrância da urbe – “andava por toda São Paulo”, diz o narrador –, agora a conhece como um todo, conforme ela se transforma.

Logo, o Menino passa a perceber melhor algumas dinâmicas da própria cidade: nos cinemas de bairro, menos frequentados e mais flexíveis que os do centro, tinha a entrada permitida em filmes impróprios para menores de 18 anos; em obscuras salas de exibição nas ruas do centro, como o Cinemundi, assistia “filmes que a gente não vê em outros cinemas”. A paixão pelo cinema faz com que, ao percorrer o traçado da cidade, o Menino não apenas desbrave geograficamente seus espaços, mas também descubra e compreenda muitos dos seus mecanismos de funcionamento social.

A descrição do soturno Cinemundi, que aparece logo após o mapa ser apresentado também merece destaque, ela fortalece a composição do espaço urbano nesse livro: um lugar marcado, em suas mais diversas instâncias, pelo *tempus fugit* do progresso pós-industrial e suas contínuas transmutações. Situado nas ruas velhas do centro, o Cinemundi fica a poucas quadras do badalado Cine Santa Helena, visto no mapa da página 67. Sua descrição evoca abandono e decadência, como se os bons tempos tivessem ficado para trás, engolfados pelas metamorfoses e reconfigurações da cidade: o cinema obscuro não tem sala de espera, em sua entrada há apenas uma bilheteria e uma escada que leva ao subterrâneo, onde o filme é exibido, numa sala anacronicamente decorada com colunas em formato de elefantes, “com a tromba para o alto, dobrada por cima da cabeça”.

Funcionando como uma mescla de prosseguimento da trama anterior e epílogo do livro que encerra, *Menino Mentido*, por sua vez, apresenta novas interações entre o narrador-personagem e a São Paulo da obra. Por meio de uma continuação da descrição das perambulações, investigações e errâncias do Menino pela cidade, o leitor toma conhecimento de sua admiração pelo

cangaceiro Lampião, de seu crescente fascínio por histórias em quadrinhos, além dos primeiros jogos sexuais empreendidos com sua prima.

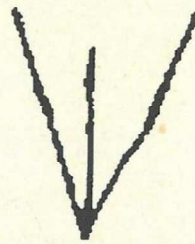
A montagem do enredo segue um *modus operandi* e um ritmo próprios, procedimento comum à cada uma das narrativas curtas que compõem *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. O narrador utiliza apenas as páginas à direita para contar sua trama. Nelas são dispostos uma série de fragmentos publicitários, trechos de histórias em quadrinhos, literatura erótica e catecismos pornográficos, afora toda uma gama de ilustrações, fotografias e *frames* dos filmes vistos pelo Menino nos cinemas da cidade. Nas páginas à esquerda, por sua vez, o autor intercala repetidamente duas ilustrações específicas, retratando um olho ora aberto, ora fechado. Esse recurso transmite a impressão, no avançar das páginas, de que o mesmo pisca ininterruptamente para o leitor, remetendo também à passagem do tempo *num piscar de olhos*.

Se nas duas tramas anteriores o elemento erótico e sensual revelou-se uma característica quase constante, que irrompe frequentemente no decorrer de seus os enredos, em *Menino mentido*, ele é o tema central. Essa última obra volta-se, sobretudo, para um esmiuçamento das relações entre o Menino – que sente os desejos e as pulsões de sua sexualidade – e um espaço sedutor, repleto de segredos e mistérios, em constante transformação, que se desfralda à sua volta. É na cidade que o narrador empreende suas primeiras descobertas. É com ela que ele tem suas primeiras curiosidade saciadas e seus primeiros segredos compartilhados, conforme podemos perceber nessas duas passagens distintas:

Naquela idade eu já sabia o que era boceta.

Boceta (bu-ssê-ta), *s.f.* caixa pequena oval ou oblonga para guardar objetos de valor; caixa de rapé; (Bras.) as partes pudendas da mulher; *boceta* de Pandora, (fig.) a origem de todos os males (do b.-latim *buxetum*).

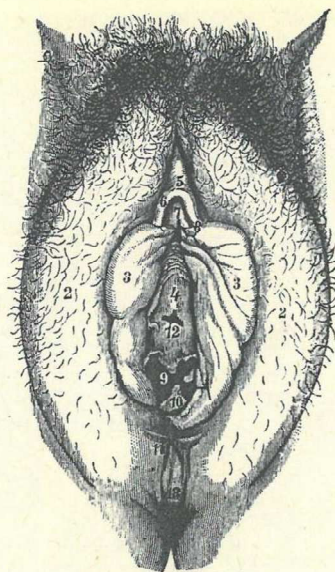
Era o tempo que eu já estava morando em São Paulo. Minha família tinha mudado para lá. Um amigo no prédio, o Serginho, me disse já ter visto, até desenhou uma no muro para me mostrar como era verdade.



Disse mais: que ela era cheia de pêlos em volta dela, bem peluda. Só que isso ele não desenhou. E disse também que cheirava a mijó. Eu fiquei bem quietinho no meu canto. Não ia dizer para ele que eu nunca tinha visto uma, nem de longe quanto mais de perto. É igualzinho ao V, a letra do meu nome, só que com um traço bem no meio.

129

(XAVIER, 2001, p. 129)



**PERFEITAS REPRODUÇÕES
NOS TAMANHOS NATURAIS
DO APARELHO GENITAL
MASCULINO E FEMININO**

O velho ônibus ficava estacionado no Parque Pedro II em São Paulo. Tinha que pagar para entrar e ver o museu lá dentro, onde estavam expostos os fenômenos e as figuras de cera O BEZERRA DE CINCO PATAS – O BEBÊ COM CABEÇA DE CACHORRO – A GIGANTESCA SUCURI DO AMAZONAS – A TARÂNTULA GIGANTE – O PEIXE ELÉTRICO – A ONÇA No fundo tinha uma parte separada por cortinas, com ENTRADA PROIBIDA PARA SENHORITAS E CRIANÇAS mas eu consegui entrar sem ser visto.

Foi aí que eu vi uma buceta pela primeira vez.

133

(XAVIER, 2001, p. 133)

A montagem dessas duas páginas ilustra de modo claro a maneira como o espaço, aos poucos, fornece ao Menino as respostas às suas curiosidades. Na página 129, aberta com a afirmação do narrador que assinala já saber “o que era boceta”, é inserido um verbete de dicionário. A utilização do recorte é intencionalmente dúbia: se por um lado oferece os significados possíveis para essa palavra, por outro evoca a possibilidade de que o conhecimento do Menino sobre esse assunto seja meramente enciclopédico – ponto corroborado

pelo texto no fim da página, no qual ele admite que “nunca tinha visto uma, nem de longe quanto mais de perto”.

Depois do verbete, o narrador menciona a cidade pela primeira vez nessa trama. É em São Paulo, mais precisamente no edifício onde mora, que o vizinho Serginho diz ao Menino já ter visto uma vagina, chegando até a desenhar uma “no muro para me mostrar como era verdade”. O desenho, minimalisticamente infantil, entrecorta o texto, que prossegue com a descrição mais detalhada de como é a vagina, na versão de Serginho: “era cheia de pelos” e “cheirava a mijo”. A atmosfera pornográfico-pueril, evocada por essa passagem, é encerrada com a meditação associativo-referencial feita pelo narrador, que acha a ilustração feita pelo amigo parecida com a inicial de seu nome, “só que com um traço bem no meio”.

A página 133, por sua vez, retoma o mesmo tópico. Em uma de suas travessias pela cidade, o Menino vai até o museu do Parque Pedro II. Lá, entre uma lista de atrações que mais remetem a um *freak show* – “bezerro de cinco patas”, “bebê com cabeça de cachorro”, “a gigantesca sucuri do Amazonas”, dentre outros –, ao adentrar numa área “proibida para senhoritas e crianças”, mantém contato com “perfeitas reproduções nos tamanhos naturais do aparelho genital masculino e feminino”.

A escolha da gravura extraída de um atlas anatômico para a abertura e ocupação de quase metade da página também é intencional, realçando o conhecimento do Menino, agora atualizado por uma incursão a um ponto específico da cidade que lhe possibilitou ver como realmente é uma vagina – se não de verdade, ao menos em reprodução natural. A ilustração evidencia que a vagina vista no museu – em seu tamanho natural, e com uma riqueza maior de detalhes – é algo bem diferente do V com um traço no meio desenhado pelo vizinho Serginho. Vistos em sequência, os desenhos das duas páginas sinalizam como, aos poucos, a cidade vai desvelando o mundo e seus segredos aos olhos do narrador. O Menino alcança uma maturidade maior no tocante aos temas sexuais graças, principalmente, a esse ambiente urbano específico que o rodeia.

A composição dos espaços nessa trama ressalta o lado mais sedutor e erótico da urbe: na banca da esquina o Menino compra suas histórias em

quadrinhos, mas também os catecismos pornográficos de Carlos Zéfiro³⁵; na labiríntica casa da tia – onde corredores “se dobram em outros corredores” – ocorrem as brincadeiras sexuais com a prima dentro do “armário de duas portas”; nas ruas que percorre, os anúncios publicitários passam a, cada vez mais, expor e objetificar o corpo feminino, conforme podemos perceber na passagem a seguir:

A Serviço da
BELLEZA

A Sciencia vem collaborando para a perfeição do genero humano, descobrindo dia a dia elementos naturais, como os saes das fontes do Barreiro do Araxá, de onde é tambem extraida a lama que é o factor principal na composição do afamado sabonete ARAXÁ, empregado com a maxima efficacia e segurança nas molestias da pelle. E' um producto da Sciencia, a serviço da Belleza.

SABONETE

Araxá

PERFUMARIA MARÇOLLA Belo Horizonte

Toda hora ela falava que eu era bobo, que eu não estava entendendo nada. Teve um dia que sem mais nem menos ela chegou pra mim e disse: “Quando eu tomo banho sempre deixo a porta do banheiro desbloqueada”.

165

(XAVIER, 2001, p. 165)

³⁵ 1921-1992

O recorte publicitário do Sabonete Araxá – apresentando uma moça de ombros largos e belas pernas se enxugando após o banho com o supracitado sabonete – entrelaça-se com o texto a seguir, no qual o narrador prossegue a descrição de sua relação com a prima. As palavras da menina – insinuantes e convidativas – ao afirmar que não chaveia a porta durante o banho interligam-se diretamente com o anúncio publicitário.

Menino mentido capta as transformações na linguagem e nas dinâmicas publicitárias do período, sobretudo ao ressaltar propagandas que exploram o sensacionalismo e a objetificação – cada vez mais erotizada – do feminino. A perspectiva da imagem retratada, de modo claramente intencional, remete ao espiar pela fresta uma porta entreaberta. O observador do anúncio posiciona-se como se estivesse a entrever a bela moça, incauta, a se enxugar. A montagem dessa página, além de explorar o cruzamento direto entre os dois fragmentos, também ecoa a cena de *Minha mãe morrendo* em que o Menino, através de uma outra porta entreaberta, vê o “corpo envolvente” (XAVIER, 2001, s/p) de sua amada mãe.

Nessa última trama, conforme a cidade desvela seus segredos para o narrador, percebemos que a mesma apresenta, mais uma vez, novas transformações em seu dia-a-dia e em suas dinâmicas. Uma delas, talvez a mais significativa, sinaliza uma inserção gradativa de anúncios publicitários nas mais variadas instâncias e espaços cotidianos da cidade moderna. Lentamente, São Paulo passa a se saturar de propagandas que se sobrepõem, saindo dos jornais, paredes e placas para dominarem completamente a urbe, com seus *out-doors*, anúncios cinematográficos e contracapas de revistas.

As transformações urbanas, vistas a partir da mudança em sua linguagem propagandística, são consequências diretas do progresso e da industrialização e reforçam a sua composição enquanto um *locus* onde se operam mudanças contínuas. Os espaços dessa São Paulo em constante metamorfose são fundamentais na formação do narrador: o Menino amadurece ao conhecer todos os domínios, dinâmicas e ritmos da cidade; e a cidade cresce, concomitantemente, aos seus olhos e de forma objetiva.

Constatamos, ao analisar as narrativas que compõem *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, que a relação do Menino com a São Paulo que o rodeia vai além da mera percepção e adquire um teor de interação, de

simbiose, gerando um vínculo quase que orgânico de interdependência entre ambos. Essa cidade de cinemas falados, que presencia o surgimento de uma protopublicidade de guerrilha e um crescimento desordenado de seus domínios é uma entidade vibrante, dinâmica e contraditória, que se manifesta aos poucos no decorrer das narrativas, uma metapersonagem composta pela totalidade de todos aqueles e de tudo aquilo que ela contém em seu território.

A São Paulo que surge no livro configura-se como um amálgama de espaço e personagem que interage com o Menino, que o transforma enquanto se transforma. Um ambiente híbrido que proporciona conhecimentos secretos, muitas vezes, até proibidos. Lições que o narrador carregará para o resto da vida e que não lhe foram ensinadas pela mãe ou pelos padres, mas sim pela cidade que o cerca. Uma cidade cuja representação mescla-se com aquelas vistas em *Crimes à moda antiga* e desvela, aos olhos do leitor, uma crônica minuciosa sobre o desenvolvimento e as transformações dos espaços nos grandes centros urbanos brasileiros da primeira metade do século XX.

CAPÍTULO TRÊS

SOBRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO

E alhures, ao longe, multidões humanas inquietas sofriam e alegravam-se, em meio ao brilho e ao ruído, sem pensar em nós nem em nossa existência, que desaparecia.

Lev Tolstói, *Felicidade Conjugal*

*Time, but a passageway
The beginning of the end
An end that never was
Time, but a curve in space*

*We are forever
Eternal prisoners in time
We are forever
Caught in our cold inertia*

Arjen Lucassen, *Age of Shadows*

3.1. Memória e esquecimento enquanto temas recorrentes na obra valenciana

Como assinalado no segundo ponto do capítulo anterior, a memória, assim como o espaço das cidades, é uma das peças centrais da narrativa feita por Valêncio Xavier, tanto na sua forma quanto em seu conteúdo. O espaço urbano em sua obra consiste num *locus* impregnado de memórias e esquecimentos. Cada fragmento apresenta, em sua essência, uma forte carga mnemônica – inerente à sua origem e reaproveitado no contexto da obra pelo autor –, sejam os recortes de jornal de *Crimes à moda antiga*, as fotografias e peças publicitárias de *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido*, dentre muitos outros. Esses dois aspectos: os espaços da cidade e a memória a eles associada, funcionam como um freixo que sustenta a obra de Xavier, composta

sobretudo de investigações e reflexões sobre tempo e memória, sobre esquecimento e finitude, no âmago das cidades modernas.

O tema da memória surge como uma constante tanto em sua formação quanto em suas composições posteriores enquanto artista. Desde suas primeiras obras – num primeiro momento fotografias, seguidas por filmes e, por fim, narrativas literárias – o autor sinaliza uma preocupação em refletir sobre o passado e a forma como o mesmo sobrevive na memória coletiva. Durante a década de 1960, enquanto atuava como assistente de Henri Cartier-Bresson manteve contato com o universo da fotografia parisiense e suas preocupações ético-estéticas. É nesse ambiente que – influenciado pela efervescência cultural que abalava Paris nos primeiros anos da década de 1960 – sua produção fotográfica passa a explorar cada vez mais o registro do cotidiano como uma forma de apreensão da realidade e registro mnemônico do passado.

As fotografias e seu poder de construção de sentido continuam sendo exploradas por Xavier nas décadas seguintes, quando volta sua atenção para a produção cinematográfica e literária – nas quais o tema da memória surgirá de forma recorrente, incessante, quase obsessiva. Tanto nos seus filmes quanto em seus livros, as fotografias serão um recurso fundamental para a montagem da narrativa, sendo utilizadas de forma constante em todas as suas produções das décadas de 1980 a 2000.

Em muitas de suas tramas, a utilização de fotografias – e também fotogramas – para uma melhor composição da trama por ele descrita. Longe de utilizar a imagem de forma pleonástica, Xavier procura atribuir uma certa autonomia à mesma, fazendo com que, de alguma forma, a fotografia presente na montagem, graças ao sentido que carrega, contribua para o desenrolar dos fatos narrados³⁶. Em *7: o nome das coisas*, por exemplo, Xavier usa uma fotografia – sem título – de sua própria autoria para auxiliar na descrição de como o corpo da moça anônima violentada e morta num terreno baldio.

³⁶ Para uma discussão mais aprofundada sobre o uso da fotografia na obra valenciana ver *Enquanto Curitiba agoniza: as configurações do espaço urbano em O mez da gripe, de Valêncio Xavier* (SILVA, 2011).



Quem abusou e matou
revestiu-a do jeans que ela viva usava

69

(XAVIER, 2006, p. 69)

É interessante perceber que o efeito negativo escolhido por Xavier enquanto escritor-fotógrafo funciona num sentido ambivalente, não apenas preservando a identidade da vítima, quanto reforçando a atmosfera de anonimato que a encobre – apenas mais uma, de tantas, mulheres negras, pobres e periféricas vítimas de violência masculina. Na fotografia o esquecimento (ou seria apagamento?) é explorado para a construção de uma

crítica à banalização desse tipo de crime tão hediondo por parte da sociedade, que culpabiliza vítimas e espetaculariza tais barbaridades,

Não apenas em *7: o nome das coisas*, mas em todas as outras narrativas de Valêncio Xavier perceberemos esse movimento de inserção de fotografias que tanto complementam como expandem o enredo apresentado. Tais imagens, carregadas da memória de seu contexto original – ora contextualizadas ora recontextualizadas – são exploradas pelo autor para a elaboração de considerações e reflexões sobre os mais variados temas, sobretudo os embates travados entre a memória e o esquecimento nos campos de batalha das cidades modernas, marcados principalmente pelo progresso e pela velocidade.

Refletindo sobre a utilização de imagens e, em especial, a fotografia na obra de Valêncio Xavier, Silva (2011, p. 24), assinala que o uso dessa mídia por parte do autor é um recurso ambivalente, que tanto faz uso da imagem fotografada como peça compositiva na construção de sentido da narrativa, quanto denuncia a preocupação de Xavier em resguardar os mortos do esquecimento, pois as mesmas

diferentemente do cinema, televisão ou vídeo que, graças ao movimento, guardam a memória dos mortos como se estivessem vivos, devido à imobilidade, fixidez, que lhes são próprias, guardam a memória dos mortos como mortos. Mas mesmo entre aqueles que ainda vivem, fotografias funcionam como documentos dos efeitos do tempo e dos traços de envelhecimento. Testemunhas impiedosas da passagem da vida em direção à morte. Todas as fotografias são *memento mori*. Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objeto. Cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo, precisamente por selecionar e fixar um determinado momento. [...] Na petrificação fotográfica não está apenas a imobilidade mortífera, mas também a eternidade latente do indestrutível. [...] O instante arrancado do continuum, que o registro fotográfico eterniza, é um fragmento do vivido que se esvaiu. A eternidade do registro acaba funcionando como prova irrefutável de que a vida, em cada milésimo de instante, está grávida da morte. Porque é por natureza provisório, transitório, fugaz, cada momento vivido incuba sua própria morte. Sendo capaz de congelar o instante num flagrante eterno, a fotografia acaba apontando para o avesso do eterno: a irrepetibilidade e morte irremediável que está inscrita na passagem de cada instante (SANTAELLA e NÖTH, 1999, p. 133-135).

As fotografias utilizadas por Xavier na composição de suas narrativas – é importante destacar que todas são extraídas da realidade, nenhuma

fotografia em suas obras foi feita com o intuito específico de ser inserida na mesma – se destacam por conterem nas bordas de seus possíveis sentidos, fios que as conectam de alguma maneira aos fatos narrados nas suas tramas. Tais fios se destacam, sobretudo, por estarem relacionados ao passado e à memória que a obra procura investigar. Por exemplo, em *O mez da gripe*, as fotografias que o autor utiliza são da cidade durante a pandemia de Influenza de 1918, assim como as fotografias de *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido* e *Rremembranças da menina de rua morta nua* dizem respeito, respectivamente, à cidade de São Paulo nas décadas de 1940 e 1990.

Ainda sobre o uso de fotografias por parte de Valêncio Xavier, Silva (2011, p. 25), em seu estudo sobre as representações da cidade em *O mez da gripe*, ao se debruçar sobre o uso desse tipo específico de imagens na obra valenciana, complementa que:

É preciso destacar que, das imagens que Xavier faz uso em suas obras, esse inventário da mortalidade que é a fotografia destaca-se das outras imagens por trazer em seu âmago – mais naturalmente e com uma intensidade maior – a dualidade entre finitude e eternidade, entre vida e morte. Em *O mez da gripe* o uso de fotografias de uma Curitiba assolada pela Influenza é uma constante. Valêncio Xavier mescla ao seu texto fotografias de enterros a cenários (prédios públicos e privados, praças e ruas) intrinsecamente ligados ao contexto da Gripe Espanhola na capital paranaense. As fotografias, inclusive, como recurso de enriquecimento da diegese de *O mez da gripe* e da linguagem híbrida elaborada pelo autor, contribuem na construção da narrativa, ajudando, inclusive, a potencializar a atmosfera de morte que perpassa toda a narrativa em questão.

Esse movimento empreendido pelo autor em sua primeira novela – o da exploração de fotografias na construção/composição de sentido da obra – será recorrente nas narrativas produzidas por ele desse ponto em diante, aparecendo ora com menor frequência, ora numa torrente de imagens que se sucedem e se desdobram ante os olhos do leitor. Essas imagens são provas estáticas, plasmadas, da inexorável passagem do tempo e do embate constante entre a rememoração e o esquecimento.

Tal aspecto torna-se claro ao nos voltarmos para o seguinte trecho do conto *O outro crime da mala*, extraído de *Crimes à moda antiga*:

Vítima do crime da mala faz milagres

Não precisamente 50 anos, nem pequeno apartamento isolado na antiga rua da Conceição, n.º 24, hoje denominada avenida Casper Libero, morria Maria Fêa, esposa de José Pistone. Maria, como? Brutalmente assassinada por seu marido, José Pistone, segundo declarou a que chegaram as autoridades policiais encarregadas de respectivo inquérito. Maria mais do que isso: Maria Mercedes Fêa Pistone, após ter sido morta por seu companheiro, foi misteriosamente reatada. Aos polícias, surgindo, o corpo da mulher foi encontrado em uma grande mala. De acordo com as informações colhidas em jornais da época, era desolado o assassinato embarcado a volume em navio de carga. Se deveria apertar em Santos no dia imediato ao crime. Ocorre, porém, o atroz na embarcação, quando o enorme recipiente chegou ao porto, os restos mortais da vítima já estavam em decomposição. Como consequência, ao ser levado para bordo, um tido de sangue denso e conteúdo da mala. Foi descoberto o homicídio seguido de esquartejamento.

Mais século se passou desde o trágico episódio. Diz-se que José Pistone, antes de morrer, reuniu os filhos e seu segundo casamento (depois de cumprir a longa pena de prisão a que fora condenado, o acusado de matar Maria Mercedes Fêa Pistone contraiu novo matrimônio, nomeando-se marido e pai exemplar e fez, com lágrimas nos olhos, uma inocência no casamento de Maria Fêa. Verdade ou mentira, o fato que Pistone levou para o túmulo seu segredo. Mas a quem interessa, agora, a morte de Maria Fêa – cujas relíquias estão sepultadas no cemitério da Filosofia, no bairro do Saboó, em Santos – opera maravilhosos prodígios. Em outras palavras: a vítima Maria Mercedes Fêa Pistone, a bela mulher esquartejada pelo marido, faz milagres – e cura!

Nesta reportagem os leitores de Notícias Populares encontrarão, em detalhes, o fabuloso relato de curas



O sagrado túmulo da mulher esquartejada

A Campa 624, quadra 6-A do Cemitério da Filosofia, bairro do Saboó, em Santos, é um local de romaria diária. Ao seu redor estão empilhados ex-votos. São milhares de braços, pernas e cabeças de cera e gesso, ao lado de malas, cadernos, livros, cartazes e plaquetas com agradecimentos por milagres obtidos. Todos os fins de semana, milhares de pessoas ocorrem ao local fazendo seus pedidos, apresentando suas súplicas ou simplesmente permanecendo, pelas proximidades durante longo tempo, em piedoso recolhimento e silenciosa oração. A afluência é tão grande – especialmente nas primeiras segundas-feiras de cada mês – que tornou-se necessário colocar um pouco de ordem para evitar explorações de elementos inescrupulosos.

O sr. José Edmar Nunes é quem dirige os assuntos ligados a esse piedoso romaria. Ao lado do campo há um cofre onde são depositadas orações que depois destinam-se ao santuário de São Vicente de Paulo, em Santos.

As pessoas costumam visitar o santuário de São Vicente de Paulo, em Santos, há 54 anos, Artur Tomazelli é o encarregado de cuidar do túmulo e conta que, em certos dias, o movimento ao local é impressionante, pois Maria Fêa é venerada em toda a Baixada Santista e seus milagres ocorrem no local em massa. Nos dias de festas a comarca atende

ça o seu ponto máximo, obrigando o Corpo de Bombeiros a permanecer de prontidão no local, já que o calor excessivo, resultante dos milhares de velas acesas, representa grave ameaça e chega a estalar pedras de outros túmulos situados nas proximidades.

QUEM É

Afinal, qual o mistério desta personagem esterrada na campa 624 e que tantos milagres são atribuídos? Trata-se de Maria Mercedes Fêa Pistone, segundo se lê no livro 8. FOLHA 7, do registro do Cemitério. Ela morreu em 5 de outubro de 1928 e foi sepultada a 8 do mesmo mês. Conta-se que estava grávida e com ela foi enterrado, no mesmo local, o feto.

O CRIME DA MALA

Para as pessoas que nasceram nos últimos dez anos, o nome de Maria Mercedes Fêa Pistone nada diz. Entretanto, para as mais velhas recorda um dos crimes mais conturbantes de que se teve notícia em São Paulo e que à época movimentou a opinião pública não apenas da cidade, ainda provinciana, como também repercutiu mundial, passando à história policial como o CRIME DA MALA.

PISTONE

José Pistone nasceu em Canelli, província de Alessandria, Itália. Criado de pai no ano de 1902, viveu 12 mil horas de locomoção e embarcou com destino Buenos Aires, onde trabalhou algum tempo em comércio. Retornou à Itália, em 1908, para visitar família e em dezembro desse mesmo ano, quando retornou à Argentina, a bordo do navio conhecido como Maria Fêa, pelo qual se apaixonou. Em fevereiro de 1918, José e Maria casaram em Buenos Aires, viajando novamente para a Itália, em lua de mel, navegando pela Argentina em agosto, pelo navio "Cruzeiro Rosso".

SÃO PAULO

O casal ficou apenas poucas horas na Argentina, viajando pelo navio "Albatroz" com destino a Santos, onde tomou o trem para São Paulo, hospedando-se no Hotel Odeon. Poucos dias depois José Pistone estava estabelecido em massa Capital, em sociedade com Francisco Pistone, seu parente, que possuía uma casa em Santos. Pistone alugou um apartamento na rua Conceição, 24 (atual Casper Libero) e todo parcou correr muito bem para o casal.

costumam ser complacentes com maridos ultrajados.

Em junho de 1978, o jornal paulista *Notícias Populares* publica:

VÍTIMA DE CRIME DA MALA FAZ MILAGRES
ESQUARTEJADA POR JOSÉ PISTONE EM 7 DE OUTUBRO DE 1928, MARIA FÊA ESTÁ CURANDO NO SEU TÚMULO EM SANTOS, VERDADEIRAS ROMARIAS DE DOENTES À PROCURA DE MILAGRES

A Campa 624, quadra 6-A do Cemitério da Filosofia, bairro do Saboó, em Santos, é um local de romaria diária. Ao seu redor são empilhados ex-votos. São centenas de braços, pernas e cabeças de cera e gesso, ao lado de muletas, cadernos, livros, cartazes e plaquetas de agradecimento por milagres recebidos. Todos os fins de semana, milhares de pessoas ocorrem ao local fazendo seus pedidos, apresentando suas súplicas ou simplesmente permanecendo pelas proximidades longo tempo em piedoso recolhimento e silenciosa oração. A afluência é tão grande – especialmente nas primeiras segundas-feiras de cada mês – que se tornou necessário colocar um pouco de ordem para evitar explorações por elementos inescrupulosos.

Um corpo mutilado é

(XAVIER, 2004, p.154-155)

Após relatar toda a macabra história envolvendo o assassinato de Maria Fêa por seu companheiro José Pistone – que a matou, esquartejou e colocou seu cadáver numa mala –, o narrador, após descrever o julgamento do culpado pelo crime, surpreende o leitor com essa montagem de página que proporciona um novo desfecho à narrativa. É importante ressaltar que, situados no final da descrição do crime de Pistone contra a própria esposa, os dois recortes de jornal que compõem a página já não dizem respeito aos distantes anos de 1920, e sim à década de 1970.

Exatamente 50 anos depois da morte de Maria Fêa, as pessoas – em sua maioria residentes dos arredores da Baixada Santista – passam a fazer peregrinações e vigílias em seu túmulo, na “campa 624, quadra 6-A do Cemitério da Filosofia, bairro do Saboó, em Santos” (XAVIER, 2004, p. 155), atribuindo – e rogando – uma série de curas e milagres à mesma.

Longe de apenas romper bruscamente o fluxo narrativo da trama central, a montagem introduzida não apenas evoca o ontem como desdobra – ou emaranha ainda mais – a trama que enreda Maria Féa e José Pistone e, graças à memória e ao resgate do passado que interligaram esses dois momentos específicos no tempo, revela ao leitor que a história da mulher assassinada não se encerrou com sua morte brutal.

Ao mostrar como, meio século depois, a fé das pessoas acabou por ressuscitar – ao menos na lembrança popular – uma imigrante anônima e atribuir-lhe uma série de curas, bençãos e milagres, Xavier reflete sobre memória e finitude, fazendo-nos ponderar que, não obstante nossa morte física, nossas histórias – assim como a de Maria Féa – podem continuar se desenrolando através dos anos que virão.

3.2. Mnemosine furiosa na urbe: espacialidade urbana e memória em seus recortes

Por trás de todas as imagens utilizadas por Xavier percebemos, em maior ou menor instância, a presença constante da cidade e seus espaços. Sejam ruas, edifícios, praças ou terrenos baldios, o espaço urbano entelaça-se com a própria memória, muitas vezes sendo veículo da mesma, por meio dos registros mnemônicos que se inscrevem em seus domínios, como os grafites nas suas paredes, assim como os cartazes publicitários ou até mesmo as inscrições de jovens apaixonados em paredes e portas de banheiros, dentre outros.

Refletindo sobre essa relação de proximidade entre o registro escrito, o espaço urbano, e a memória, Paul Ricoeur (2008, p. 159) aponta que

Seja ele espaço de fixação no qual permanecer, ou espaço de circulação a percorrer, o espaço construído consiste num sistema de sítios para as interações mais importantes da vida. Narrativa e construção operam um mesmo tipo de inscrição, uma na duração, a outra na dureza do material. Cada novo edifício inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa em um meio de intertextualidade. A narratividade impregna mais diretamente ainda o ato arquitetural na medida em que este se determina em relação com uma tradição estabelecida e se arrisca a fazer com que se alternem renovação e repetição. É na escala do urbanismo que melhor se percebe o

trabalho do tempo no espaço. Uma cidade confronta no mesmo espaço épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos e das formas culturais. A cidade se dá ao mesmo tempo a ver e a ler. O tempo narrado e o espaço habitado estão nela mais estreitamente associados do que no edifício isolado (RICOEUR, 2008, p. 159).

Ao assinalar que a cidade confronta ao mesmo tempo épocas, gostos e formas culturais diferentes, Ricoeur percebe o ambiente urbano como um *locus* que funciona como uma escrita, “uma narrativa em um meio de intertextualidade”, um registro de si mesmo, de suas metamorfoses e transformações, suas glórias e derrotas, suas memórias e esquecimentos.

Espaço que narra a sua própria história, a cidade, como apontou Ítalo Calvino, é composta sobretudo “das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado” (CALVINO, 2006, p. 14). Esse local, como complementa Calvino, não apenas conta o seu próprio passado como o contém, “escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras” (CALVINO, 2006, p. 15).

Assim, à sobreposição de linguagens arquitetônicas, estilos de época e o constante retraçar da malha urbana que funcionam como uma narrativa sobre o transcorrer do tempo no ambiente das cidades, soma-se a memória presente nos discursos que nela coexistem, como a imprensa, a propaganda, a literatura e muitos outros aspectos. Xavier percebe, lendo esses dois planos discursivos que utiliza como matéria base de sua literatura, a memória contida nos espaços e reentrâncias da cidade, assim como nos discursos que a perpassam. Tais fragmentos discursivos são captados pelo autor e utilizados na composição do mosaico mnemônico – ora fragmentado, inconclusivo, ora claro e rico em detalhes – que se apresenta no cerne de suas narrativas.

Compondo enredos fragmentados, misteriosos, esmaecidos pelo tempo e pelo esquecimento, o autor parece tentar reproduzir, no âmbito da obra, as nuances e mecanismos de funcionamento da memória humana e seu eterno embate contra o esquecer. Muitos recortes são vagos, contraditórios, remetendo ao desgaste mnemônico imposto pelo tempo, pela morte e pelo apagamento dos rastros imposto pelo esquecimento.

Essa concepção, que percebe a cidade como um suceder de memórias e esquecimentos, que ora impregnam seus locais, ora apenas os atravessam, faz com que nos remetamos aos palácios da memória de Santo Agostinho – metáfora utilizada pelo filósofo medieval para refletir sobre a memória no *Livro X* de suas *Confissões*. Retomando uma tradição no pensamento ocidental voltada para as ponderações acerca do fenômeno mnemônico – iniciado por Platão e Aristóteles –, Agostinho elabora reflexões e questionamentos sobre o lembrar e o esquecer, “numa interpretação decididamente platônica de uma memória mais ligada ao fundamental do que aos acontecimentos” (RICOEUR, 2008, p. 77).

Tal aspecto torna-se claro ao nos debruçarmos sobre o décimo livro de suas *Confissões*, intitulado *Sobre Deus*, onde o filósofo descreve sua concepção da memória, metaforizada na imagem de um vasto palácio, cujo vastidão se desdobra em todas as direções:

Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentado quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou. [...] O grande receptáculo da memória – sinuosidades secretas e inefáveis, onde tudo entra pelas portas respectivas e se aloja sem confusão – recebe todas essas impressões, para as recordar e visitar quando for necessário. Todavia, não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda (AGOSTINHO, 2000, p. 266-267).

Ao assinalar que, nos domínios do palácio da memória, “não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda”, Santo Agostinho sinaliza a retomada e desdobramento dos pressupostos platônicos e aristotélicos. As ponderações desses dois filósofos serão imprescindíveis para que Agostinho elabore suas reflexões, conforme podemos perceber ao voltarmos brevemente o nosso olhar para as concepções tanto de Platão quanto de Aristóteles acerca dos processos mnemônicos.

Platão, iniciador das reflexões sobre a memória na Antiguidade Ocidental, formula os seus principais questionamentos e ponderações acerca

da memória a partir de dois diálogos: *Teeteto* e *O Sofista*. Nesses dois diálogos fundamentais, memória e imaginação partilham de uma mesma configuração. São representações, segundo Platão, daquilo que é ou está ausente. O esquecimento também é debatido nesses dois textos, definido pelo filósofo num sentido duplo: “como apagamento dos rastros e como falta de ajustamento da imagem presente à impressão deixada” (RICOEUR, 2008, p. 27).

Aristóteles, herdeiro da dialética platônica, refletiu sobre a memória em seu tratado *Peri mnemes kai ana mneseos* (*Da memória e reminiscência*). Nos dois capítulos dessa obra – *Mneme* e *Anamnesis* –, o filósofo parte dos pressupostos apontados por Platão e os desenvolve e aprofunda, por meio de uma sobreposição entre a análise da memória aliada à uma análise do tempo. Essa sobreposição de análises faz com que Aristóteles desenvolva a tese que, diferente da imaginação, a memória pertence – em sua essência mais instrínseca – ao passado: a mesma só pode dizer respeito ao que já ocorreu, a fatos que, seja num passado recente ou mais distante, já aconteceram.

Além da concepção de que a memória diz respeito ao passado, Aristóteles também reflete nessa obra sobre as sutis nuances que diferenciam a lembrança (*mneme*) e a recordação (*anamnesis*), duas configurações do mesmo fenômeno por ele investigado. A respeito dessa reflexão específica levantada por Aristóteles nessa obra, Ricoeur aponta que, para o filósofo grego

A distinção entre *mneme* e *anamnesis* apóia-se em duas características: de um lado, a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afecção, enquanto a recordação consiste numa busca ativa. Por outro lado, a simples lembrança está sob o império do agente da impressão, enquanto os movimentos e toda a sequência de mudanças que vamos relatar têm seu princípio em nós. Mas o elo entre os dois capítulos é assegurado pelo papel desempenhado pela distância temporal: o ato de se lembrar (*mnemoneuein*) produz-se quando transcorreu um tempo (*prin khronisthenai*). E é esse intervalo de tempo, entre a impressão original e seu retorno, que a recordação percorre. Nesse sentido, o tempo continua sendo a aposta comum à memória-paixão e à recordação-ação (RICOEUR, 2008, p. 37).

Assim, retomando e redimensionando as reflexões de Platão e Aristóteles, Agostinho não apenas ponderou sobre os mecanismos mnemônicos – partindo, para elaboração de seus apontamentos, de uma concepção metafórica para os receptáculos da memória, descritos por ele, conforme vimos, como um palácio, “o grande receptáculo da memória” –, como

também elaborou indagações e apontamentos a respeito do esquecimento. Para ele o olvidamento também fazia-se presente nesse palácio, presente na própria memória.

Para Santo Agostinho a memória lembra-se do próprio esquecimento, conforme podemos perceber nas palavras do próprio filósofo, que afirma: “quando falo do esquecimento e conheço o que pronuncio, como poderia reconhecê-lo, se dele me não lembrasse?” (AGOSTINHO, 2000, p. 275) e prossegue, defendendo que

quando me lembro da memória, esta fica presente a si, por si mesma. Quando me lembro do esquecimento, estão ao mesmo tempo presentes o esquecimento e a memória: a memória que faz com que me recorde, e o esquecimento que lembro. Que é esquecimento senão a privação da memória? E como é, então, que o esquecimento pode ser objeto da memória se, quando está presente, não me posso recordar? Se nós retemos na memória aquilo de que nos lembramos, e se nos é impossível, ao ouvir a palavra “esquecimento”, compreender o que ela significa, a não ser que dele nos lembremos, conclui-se que a memória retém o esquecimento (AGOSTINHO, 2000, p. 275).

Esses aspectos, uma memória que contém o esquecimento, aliada à uma concepção metafórico-espacial acerca da rememoração, consistem nas principais contribuições de Santo Agostinho à essa tradição de um reflexão sobre a memória no Ocidente, que se desenvolveu a partir da Filosofia Clássica. Herdeiro da tradição grega, Agostinho, cuja força consistiu em relacionar – assim como Aristóteles – a análise da memória à análise temporal, foi o primeiro filósofo a dedicar uma maior atenção às reflexões e indagações relacionadas ao lembrar e ao esquecer na Idade Média. Conforme visto, sua concepção do repositório de recordações como um palácio vasto, repleto de tesouros e imagens trazidas pela percepção, abusa de expressões metafóricas relacionadas à espacialidade, como “armazém”, “depósito”, “reserva”, dentre outros, além da própria concepção do arcabouço mnemônico enquanto um palácio, marcado pela magnitude e riqueza.

Essas duas concepções – da memória como um locus que se organiza, transforma e desdobra num plano espacial e a noção de que a memória carrega o esquecimento – acabam por aproximar a imagem do palácio-metáfora agostiniano com as cidades de Valêncio Xavier: ambos consistem em ambientes compostos por memórias que se renovam, se sobrepõem, se

complementam, se confrontam e são esquecidos ante os efeitos inevitáveis impostos pela passagem do tempo.

Na obra do autor curitibano, por meio do resgate das memórias presentes nas cidades brasileiras do século XX, passado e presente se reconectam. O agora se aproxima do ontem e o percebe, não como ele realmente foi, *strictu sensu*, enquanto momento cristalizado no tempo, e sim como ele, hoje, passadas algumas ondas da maré temporal, é percebido, compreendido e interpretado. Esse aspecto nos remete às palavras de Walter Benjamin, em suas *Teses sobre o conceito de história*, onde o filósofo alemão defende que a relação entre hoje e ontem não é unilateral, consistindo, na verdade, num processo essencialmente dialético: o presente ilumina o passado, e o passado, agora iluminado, torna-se uma força ativa junto a esse mesmo presente. O movimento empreendido por Valêncio Xavier resgata palimpsesticamente, na cidade do presente, as cidades do passado, revisando o ontem a contrapelo e escrutinando as frestras do ambiente urbano em busca dos rastros daqueles que ali um dia viveram e que o tempo esqueceu.

Como vimos no ponto anterior, para Xavier enquanto artista, a rememoração não é apenas um exercício estético – um recurso conteudístico-formal explorado pelo autor –, mas consiste sobretudo num exercício ético, aspecto percebido nas produções de todas as suas fases. O autor demonstra uma preocupação quase obsessiva tanto na reflexão sobre a memória e esquecimento quanto na reconstrução e investigação sobre fatos e existências do passado. Sua literatura procura lançar um outro olhar sobre o que já ocorreu, retratando – e preservando por meio do registro literário – as trajetórias e os dramas de muitos anônimos que perambularam pelas cidades brasileiras durante o século XX.

Essa concepção, redentora atribuída à memória, que concebe o resgate da mesma como uma forma de luta contra o esquecimento, é a base da proposta das *Teses benjaminianas*. Nesse texto, escrito pouco antes de sua morte, Benjamin volta-se para uma reflexão de sua teologia, ligada diretamente a dois tópicos basilares do seu pensamento: a rememoração (*Eingedenken*) e a redenção (*Erlösung*), conceitos fundamentais que, amalgamados, são o ponto de partida para a elaboração de reflexões que assinalam uma nova concepção de história e defendem poder redentor da rememoração.

Na segunda de suas teses, Benjamin afirma:

“Entre os atributos mais surpreendentes da alma humana”, diz Lotze, “está, ao lado de tanto egoísmo individual, uma ausência geral de inveja de cada presente com relação a seu futuro”. Essa reflexão conduz-nos a pensar que nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso de nossa existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que eles não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso (BENJAMIN, 1996, p. 222).

A tese, que parte de reflexões sobre as relações que o tempo presente mantém com o passado e o futuro, defende o resgate da memória enquanto um recurso redentor. Nela Benjamin afirma que “o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção”, assinalando que é justamente esse aspecto que aproxima o hoje mais do ontem do que do amanhã.

Como aponta Michel Lowy em *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das Teses sobre o conceito de história*, a segunda das Teses merece destaque, pois, ao aproximar os conceitos de *Eingedenken* e *Erlösung*, o filósofo “concebe a redenção sobretudo enquanto rememoração histórica do passado” (LOWY, 2005, p. 49), movimento que acaba por atribuir um status teológico redentor ao ato de rememoração.

Sobre o conceito de redenção desenvolvido nessa tese, Lowy destaca que

a redenção pode ser aqui compreendida simultaneamente de maneira teológica e profana. Em termos seculares, ela significa – como veremos se explicitar nas teses seguintes – a emancipação dos oprimidos. Os derrotados em junho de 1848, para mencionar um exemplo muito presente em *Das Passagen-Werk* (mas também na obra histórica de Marx), esperam de nós não só a rememoração de seu sofrimento, mas também a reparação das injustiças passadas e a realização da utopia social. Um pacto secreto nos liga a eles e não nos desembaraça facilmente de sua exigência, se quisermos nos manter fiéis ao materialismo histórico, ou seja, a uma visão da história

como luta permanente entre os oprimidos e os opressores (LOWY, 2005, p. 51)

Percebemos, dessa forma, que a redenção – messiânica e revolucionária – é uma tarefa atribuída ao presente pelo passado, por meio do “encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa”, que Benjamin defendeu mais acima. Não há, como ressalta Lowy, um salvador enviado até nós do paraíso: cabe a cada um dos vivos a tarefa de exercer seu próprio poder messiânico e resguardar os mortos do olvidamento e da anulação. É papel dos que estão vivos “não só a rememoração de seu sofrimento, mas também a reparação das injustiças passadas”. Memória e ética convergem para um mesmo ponto: impedir o esquecimento dos dramas e das existências daqueles que não estão mais aqui.

Na tese III, Benjamin coloca a rememoração no ponto central da relação teológica entre a redenção messiânica e o passado, desdobrando e aprofundando a reflexão iniciada anteriormente:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do Juízo Final (BENJAMIN, 1996, p. 223).

Sobre essa tese, Lowy chama a atenção para o fato de que a redenção exige uma rememoração integral do passado, sem distinguir entre fatos de maior ou menor importância, sem diferenciar as existências grandes das pequenas, pois “enquanto os sofrimentos de um único ser humano forem esquecidos, não poderá haver libertação” (LOWY, 2005, p. 54). A tese coloca a rememoração no núcleo da relação teológica com o passado e com a própria definição de redenção.

É interessante perceber, sobretudo na metade final dessa tese, a preocupação de Benjamin em defender que somente por meio da redenção o passado poderá ser resgatado. Tal redenção acaba por funcionar como uma espécie de apocatástase, termo criado pelo teólogo e filósofo Orígenes de

Alexandria³⁷, para designar a restauração final de todas as coisas em sua unidade absoluta com Deus. Em outras palavras, a redenção e conseguinte salvação, final e absoluta, de todos os seres; a volta de tudo e todos ao seu estado originário. A recolecção das almas, salvas, redimidas e integradas com Deus, conforme defende a mística judaica:

A redenção, o Juízo Final da tese III, é então uma apocatástase no sentido de que cada vítima do passado, cada tentativa de emancipação, por mais humilde e “pequena” que seja, será salva do esquecimento e “citada na ordem do dia”, ou seja, reconhecida, honrada, rememorada (LOWY, 2005, p. 55).

Para que tal redenção ocorra, Benjamin defende nas teses subsequentes um escovamento da história a contrapelo: movimento que não apenas recusa a historiografia oficial, pautada no conceito de progresso, como também aponta para uma total revisão histórica do passado e seus sentidos. Tal movimento busca perceber e compreender melhor todos os fatos já ocorridos, sejam eles de maior ou menor importância para a história oficial.

Esse exercício de revisão histórica a contrapelo defendido por Walter Benjamin apresenta um sentido ambivalente, que tanto se configura na esfera histórica quanto no âmbito político. Para Benjamin, o argumento de se escovar a história a contrapelo possui um duplo significado, conforme ressalta Lowy (2005, p. 74):

- a) Histórico: trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Desse ponto de vista, entende-se a continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal, ocasionalmente interrompido por sublevações das classes subalternas;
- b) Político (atual): a redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o “sentido da história”, o progresso inevitável. Será necessário lutar contra a corrente. Deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pelo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e opressão.

Os enredos de Xavier, desde *O mez da gripe*, executam esse movimento de investigação e tentativa de compreensão dos mais variados ângulos do passado. Desde sua primeira novela – onde procura desvendar e desvelar os impactos e consequências da epidemia de Influenza que varreu

³⁷ (185-253)

Curitiba em 1918 –, Xavier demonstra compartilhar da mesma preocupação benjaminiana, percebendo o caráter redentor da rememoração enquanto exercício ético.

Sejam as amantes Maria e Felipa, de *Mulheres em amores*, ou as garotas anônimas cujos assassinatos são revisitados em *Rremembranças da menina de rua morta nua e 7*, *O nome das coisas*, ou mesmo as personagens do teatro macabro de assassinatos recontados em *Crimes à moda antiga*: o autor escrutina, em cada reentrância da cidade, os menores indícios do passado, procurando pistas que proporcionem – a ele e a seus leitores – outros olhares sobre aquilo/aqueles que um dia aconteceu/existiram.

Revisando a história a contrapelo, Xavier desconstrói a versão da história oficial sobre muitos fatos do passado, nos apresentando uma outra visão do ontem e daqueles que nele viveram. Um exemplo claro disso pode ser percebido em *Minha mãe morrendo e O menino mentido*. Desconstruindo a versão oficial que concebe o cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva³⁸, vulgo Lampião, como um dos “inimigos da República”, o autor o apresenta nessa obra como um dos grandes heróis da infância do menino-narrador.

O criminoso figura, na memória do menino, como um ídolo admirado, não como o bandido sanguinário que era pintado em tintas fortes (e rubras!) pelos órgãos oficiais e pela opinião pública. Nessa narrativa, o narrador, ao visitar através da memória os seus dias de infância, relembra de seu fascínio por Lampião e todo o seu bando. As memórias são recontadas com o auxílio das mais variadas fontes, que vão dos quadrinhos ao cordel, ressaltando sempre aqueles aspectos do cangaceiro – como sua bravura, seu código de honra ou sua relação com os menos favorecidos – diferentes daqueles lembrados pela história oficial progressista, conforme podemos perceber nas páginas 151, 159 e 181, parte da sequência narrativa entrecortada voltada para o cangaceiro, herói dos seus tempos de criança:

³⁸ (1898-1938)

“Lampeão” esclareceu, chocarreiro: “Não tenha susto, doutor, só o que lhe vai acontecer é despedir-se do mundo por uma semana. Mas, será bem tratado. Nada lhe faltará.”



Juntando o gesto à palavra, o chefe dos cangaceiros fez que o médico notasse seu olho doente: “O doutô vai ver si vai dá um jeito nesse meu olho encencado.”



O jovem médico trazia alguns remédios de emergência e com eles tratou da vista doente do cangaceiro, conseguindo diminuir-lhe a inflamação. “Lampeão” exultou.

151

(XAVIER, 2001, p. 151)



O cinema estava cheio. Não lembro o ano. O filme mostrava o Lampião dançando com a Maria Bonita, os cangaceiros apontando seus rifles para a câmera, coisas assim. Quem tirou foi um mascate árabe; antes de filmar teve que ser filmado apertando a mão do Lampião para mostrar que sua câmera não era arma.

*Meu futuro neste mundo
Não sei nem também pergunto
Só quero gozar a vida
Não me interessa outro assunto
Quem quiser que ache ruim
Eu vivo, procedo assim
Quando eu morrer sou defunto*

159

(XAVIER, 2001, p. 159)



181

(XAVIER, 2001, p. 181)

Partindo de fontes e imagens diversas, o narrador relembra, ao passo que também escrutina, o herói de sua infância. O processo de montagem empreendido por Xavier nessa sequência – disposta de modo entrecortado num intervalo de 30 páginas – faz uso de cinco fontes distintas, fragmentos

explorados para a composição do personagem-mosaico Lampião nas memórias do menino. Todas as fontes dizem respeito a linguagens e mídias presentes nos anos de formação do menino, sejam as histórias em quadrinhos (página 151), o cinema e o cordel (página 159) e a fotografia (página 181), além de um trecho memorioso do narrador que entrecorta a página 159 e conecta a imagem do frame cinematográfico com os versos do cordel. Nota-se que o processo de exploração de linguagens “urbanas” comuns ao menino – que perambula por uma desenvolvida São Paulo da década de 1930 e admira um bandoleiro que assolava um nordeste distante, do qual recebe informes esparsos através de jornais, quadrinhos e cordéis – é a marca central dessa trama fragmentada sobre Virgulino Ferreria da Silva inserida nas revisitações memoriosas do narrador.

Na primeira das páginas dessa sequência, por meio da utilização de painéis e textos de uma história em quadrinhos, o menino se depara com o episódio onde, ferido no olho, Lampião recorre a um médico na cidade de Triunfo para tratar de seu olho, ferido por um espinho durante uma troca de tiros com a polícia no sertão pernambucano.

Na página seguinte, a 159, encontramos uma montagem mais elaborada, que intercala o frame de cinema – outra das grandes paixões de infância do menino – seguido de um trecho recordatório do narrador sobre a ocasião em que assistiu um filme sobre o cangaceiro. Encerrando a página, Xavier dispõe uma sequência de versos extraídos do cordel *A chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco.

Encerrando esse tríptico de páginas – como se já prenunciado no último dos fragmentos da página 159 – vemos, na página 181, a famosa fotografia de autoria anônima das cabeças decapitadas de Lampião e seu bando, mortos em 1938. A imagem, que retrata os bravos cangaceiros derrotados, mutilados e expostos de forma humilhante em praça pública, repercute nas memórias do menino de forma melancólica. Para ele, não foi um criminoso que morreu, e sim a figura brasileira que, para seus olhos de menino, mais se aproximava dos heróis de seus quadrinhos e filmes.

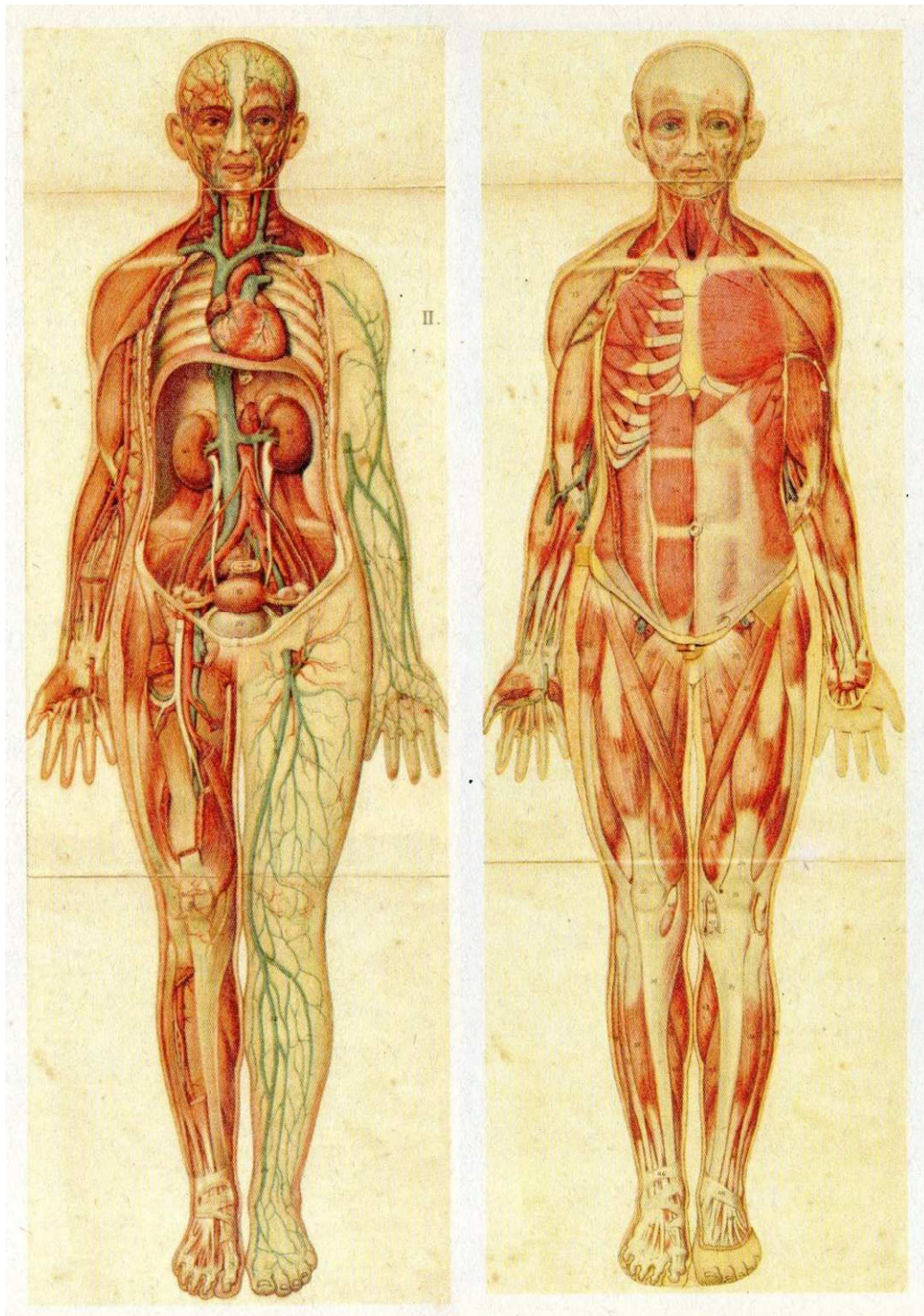
Esse pequeno fio narrativo, parte da trama de *Minha mãe morrendo e O menino mentido* – obra que será analisada de forma mais detalhada no tópico a seguir –, ilustra bem as nuances, peculiaridades e intenções do método de

composição narrativo valenciano e sua preocupação com a rememoração, ainda que fragmentada, do passado. Percebemos dessa maneira, que tanto no plano ético quanto político, essa rememoração dos vencidos, que tenta perceber os mesmos pelos mais variados prismas e salvaguardar sua memória é transgressora a partir do instante em que subverte o status quo e não se instrumentaliza a serviço do poder oficial – leia-se: dos vencedores.

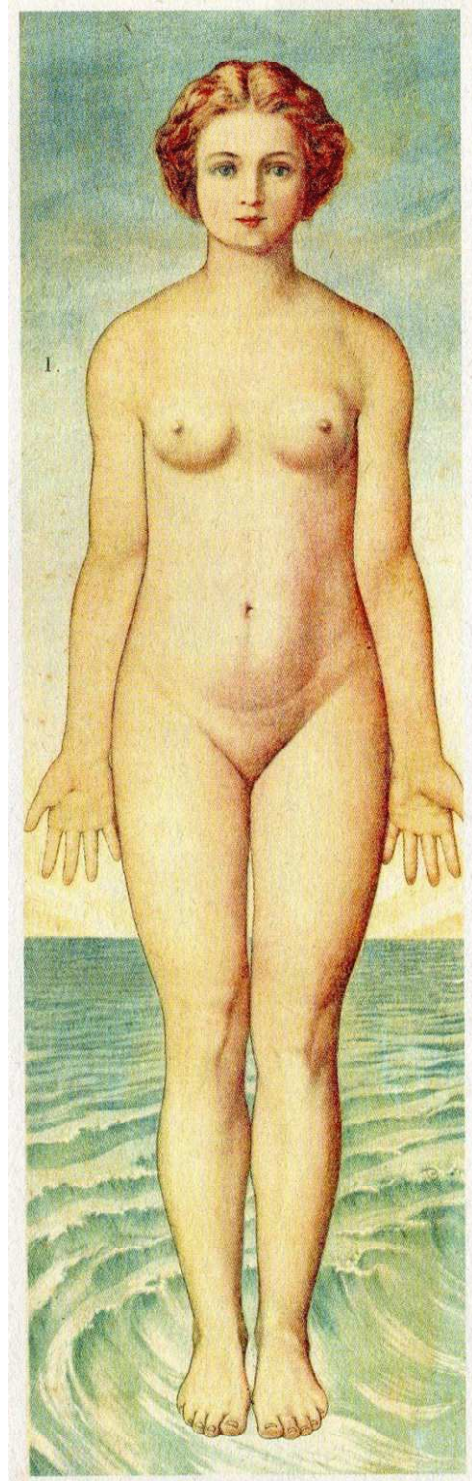
3.3. *Minha mãe morrendo e O menino mentido: a casa, a cidade, a memória da infância*

Voltando à nossa análise mais extensiva sobre as duas últimas obras de Valêncio Xavier, nos debruçaremos agora de modo mais detalhado, numa compreensão mais acurada, sobre a configuração da memória em seu penúltimo livro: *Minha mãe morrendo e O menino mentido*, obra na qual as memórias da infância do narrador mesclam-se com as da própria cidade que o cerca.

Na primeira das três narrativas que compõem o volume, *Minha mãe morrendo*, a ação inicia-se na casa do menino, espaço marcado principalmente pelas memórias envolvendo sua própria mãe. Como visto no capítulo anterior, o processo de montagem dessa narrativa, preponderantemente, intercala imagens nas páginas esquerdas e textos nas páginas direitas, formando uma mescla de álbum e caderno de memórias. Esse método de composição ocorrerá durante toda a trama, sendo interrompido de modo explícito apenas no fatídico momento em que o menino vê sua mãe morta, na mesa de cirurgia, cena que o assombrará pelo resto da vida:



(XAVIER, 2001, s/p)



(XAVIER, 2001, s/p)

A interrupção da montagem convencional dessa narrativa apresenta uma sequência de imagens extraídas de um atlas anatômico não identificado que retratam o corpo humano por camadas: primeiro uma representação de um sistema muscular, seguido por uma ilustração do sistema circulatório e urinário e encerrada com uma representação do corpo visto pelo exterior. A escolha é

intencional e ressalta o entrelaçamento – funcionando como uma espécie de nó – dos fios narrativos. Ao partir da ilustração do interior do corpo, remetendo à sua mãe, “costelas cortadas/de sangue cobertas” e encerrar a sequência com o mesmo corpo visto agora em toda a sua exuberância e sensualidade, o narrador evidencia o quanto os dois fios narrativos estão emaranhados na memória do Menino.

Esse sentimento é reforçado pelo texto da página seguinte. Suas sentenças funcionam como um complemento ao sobreporem as impressões do narrador sobre sua tragédia particular no curto instante que transcorreu entre o último suspiro de sua mãe e o momento em que ele entrou na sala cirúrgica, onde, nas palavras do Menino, “foi só por pouco tempo/muito para mim”. A ambiguidade dessa última frase – que pode fazer referência tanto à duração temporal daquele momento traumático na cabeça do Menino, quanto ao fato da morte de sua amada mãe ser um fardo muito grande para ele aguentar – encerra o bloco textual que, numa torrente que procura imitar o fluxo da memória do narrador, intercala impressões dos anos de sua formação que vão desde referências a livros e filmes que o garoto viu até as vezes em que se masturbou no banheiro ao pensar na própria mãe e na atriz de cinema Maria Montez.

Minha mãe morrendo apresenta dois fios narrativos específicos que se entrelaçam, duas memórias amalgamadas que desencadeiam esse intróito do menino ao leitor: as nebulosas memórias de uma ocasião em que – pela porta entreaberta do banheiro – vira a mãe nua e as traumáticas recordações do dia em que a mesma morreu no hospital, “costelas cortadas/de sangue cobertas/dobradas pra fora/do campo cirúrgico/quadrado de carne/no branco pano” (XAVIER, 2001,s/p). Como visto acima, ambas se imbrincam na sequência de imagens dispostas pelo autor, numa representação mnemônica que oscila entre os sentimentos edipianos e a dor e a incompreensão do luto aos olhos de uma criança.

Essas duas memórias, indissociáveis, ditam o tom da narrativa, que oscila entre eros e thanatos, e funciona como ponto de partida para a investigação e o escrutínio que o narrador faz sobre seu próprio passado, conforme podemos perceber nas palavras da seguinte passagem (XAVIER, 2001, s/p):

o tempo passou
sem respostas
o tempo não passa
quando vi o filme
Minha Vida de Cachorro
o menino era que nem eu
a mãe dele igual a minha
doente do pulmão
presa na cama
passava os dias lendo livros
que ele ia buscar para ela
tratava mal o filho
coisa da doença
Eu O Profeta Velado
o que sabe as respostas
e todas as perguntas
o futuro e o passado
de todos
os séculos e séculos
não sei o que sinto
quando abro a porta
e vi minha mãe
fêmea nua bela
não sei nunca saberei

O narrador inicia a passagem ressaltando que o tempo, desde que tais fatos ocorreram, passou. Essa assinatura temporal, que confronta o agora com o passado, dá a tônica da primeira narrativa do tríptico que compõe esse volume. Acompanhando a descrição – feita de frases curtas que ora se confrontam, ora se complementam –, o leitor se depara com uma torrente de lembranças e questionamentos do menino dispostos de modo sequenciado, quase sobreposto, por toda a página.

O texto fragmentado – onde lembranças e indagações se sucedem de modo fugaz – procura reproduzir, no âmbito da obra, o movimento de entrelaço das memórias e recordações do menino, que se confrontam, se completam, se justapõem. O trecho em especial evidencia que as lembranças do menino-narrador acerca de sua mãe são marcadas pela dúvida, pelo erotismo e pela amargura. O menino grifa que, mesmo o tempo tendo passado, muitas das suas indagações permanecem sem respostas. Seus sentimentos a respeito da própria mãe são conflitantes: se num momento ele associa a imagem de sua progenitora à personagem do filme *Minha vida de cachorro*³⁹, mulher doente que tratava o filho com indiferença, num segundo momento suas

³⁹ *Mitt liv som hund*. Suécia, 1985. Direção Lasse Hallström. 101 min.

indagações adquirem um tom mais erótico e incestuoso – o menino, no auge do despertar de sua sexualidade, não sabe o que sente ao espiar pela porta entreaberta a própria mãe “fêmea nua bela”.

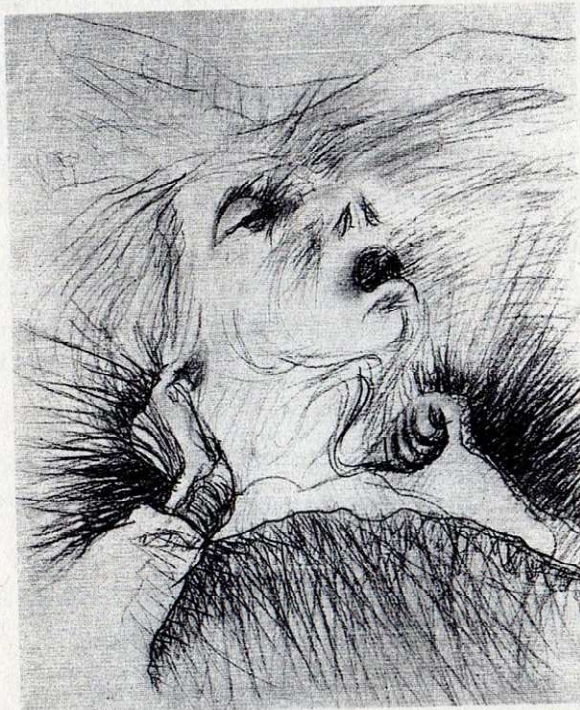
Os espaços da casa da infância do narrador são impregnados de lembranças. Foi naquele lugar que ele vislumbrou o corpo nu de sua amada mãe e onde a mesma adoeceu e morreu, “pálida vestida de alva mortalha no negro mundo dos mortos” (XAVIER, 2001, s/p). Essa construção específica é marcada por memórias fundantes, pois como assinalou Paul Ricoeur, o ato de habitar um espaço específico “constitui, a esse respeito, a mais forte ligação humana entre a data e o lugar. Os lugares habitados são, por excelência memoráveis” (RICOEUR, 2008, p. 59)

Se o ambiente da casa predomina na primeira das narrativas do volume, os espaços da cidade – e as memórias a eles associados – serão preponderantes nas duas últimas. Tanto em *Menino mentido – Topologia da cidade por ele habitada* e *Menino mentido*, as duas narrativas que encerram a obra, a representação dos espaços, e por conseguinte das memórias e esquecimentos a ele associados, se voltam para uma representação da cidade, seus discursos e configurações.

É importante ressaltar que o processo de montagem narrativa que transcorre no ambiente da casa é visivelmente mais padronizado e organizado que a montagem narrativa que representa os espaços da cidade. Se em *Minha mãe morrendo* ocorre a intercalação de imagens e texto, nas duas tramas seguintes tal ordem vira caos, a montagem agora não respeitará ordem alguma, consistindo principalmente na sobreposição de recortes e fragmentos. Sua representação na obra é marcada sobretudo pela polifonia, velocidade e aparente desorganização, como podemos perceber ao analisarmos a página abaixo:



*Alça, alça, Manolita
o meu amor tu terás*
Pára de cantar isso, menino chato, que dá um azar desgraçado!



Na Rua Timbiras, na quadra do nosso prédio, quase esquina da Avenida São João, tinha uma livraria. Acho que o nome dela era Cultura. Uma vez expuseram lá os desenhos de Flavio de Carvalho da série “Minha Mãe Morrendo”. *Nunca uma coisa me impressionou tanto. Minha mãe morreu naquele ano.*

72

(XAVIER, 2001, p. 72)

Composta por quatro fragmentos distintos, a montagem dessa página evidencia o caráter mais “aleatório” da disposição dos recortes nessas duas últimas narrativas. Procurando imitar a disposição de informações – e, por conseguinte, memórias – que se sobrepõem na cidade moderna, Xavier intercala uma fotografia do verso de uma nota de um Cruzeiro, o trecho de um diálogo, um desenho e um fragmento de caráter recordatório. É interessante

perceber como, de modo mais ou menos direto, os recortes se complementam e auxiliam na construção e expansão do sentido da obra.

Criado no Governo de Getúlio Vargas, o Cruzeiro, que valia inicialmente mil réis, acabou sendo popularmente apelidada de *Manolita* por todo o Brasil. “O apelido veio de uma música⁴⁰ de sucesso na época e famosa pelo azar que dava a quem cantava” (XAVIER, 2001, p. 57). Dialogando diretamente com o primeiro recorte e reforçando o *zeitgeist* que Xavier tenta reconstruir com essas narrativas, o trecho de conversa disposto logo abaixo denota outro traço mnemônico, outra marca de época presente na lembrança do menino. No breve diálogo, o menino cantarola dois versos da valsa *Manolita* e é repreendido por uma pessoa anônima, a qual justifica que tal música atraía azar.

Logo a seguir, por sua vez relacionando-se diretamente um com o outro, vemos os recortes restantes: uma reprodução de um dos desenhos da série *Minha mãe morrendo*⁴¹ – que acaba servindo de inspiração para o título do livro de Xavier –, de Flávio Carvalho, com um fragmento de recordação onde o menino revela como se deparou com tal obra. Descrevendo minuciosamente algumas ruas da cidade que o cerca, o narrador traça uma espécie de mapa para o leitor, fornecendo-lhe pontos de referência para que o mesmo se localize. Chegando no endereço detalhadamente descrito – uma livraria que o narrador não tem bem certeza, mas acha que se chamava “Cultura” –, o leitor acompanha a descrição das impressões daquela exposição, que tanto marcou o menino cuja mãe “morreu naquele ano” (XAVIER, 2001, p. 72).

Algumas vozes e informações presentes nos recortes são facilmente rememoradas (os versos da música, o endereço da exposição), enquanto outras apresentam-se incompletas ou incertas (o interlocutor do diálogo sobre a *Manolita*, o nome exato da livraria). Tal aspecto evidencia a tentativa de Xavier de reproduzir uma vez mais, no âmbito da obra, tanto a disposição desordenada das vozes da cidade quanto os movimentos própria memória, que

⁴⁰ *Manolita (Alza)*. Compositor Leo Daniderff. Gravada por Osny Silva, Francisco Alves e Vicente Celestino Adaptação feita por J. Perez Garcia e Carlos Ribas. A primeira versão brasileira da valsa *Manolita* foi feita em 1912, por Edmundo André. Possivelmente, a versão da música mencionada em *Menino mentido* consiste na interpretação de Francisco Alves, lançada em 1942 e muito famosa à sua época.

⁴¹ *Minha mãe morrendo* nº 7, 1947, carvão sobre papel, 69,4 x 50,4 cm, Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

ora lembra ora esquece aquilo que um dia aconteceu. Enfim, nota-se nesse processo de montagem distinto – que dispõe de forma claramente variada os recortes que representam respectivamente a casa e a cidade – uma clara intenção do autor em não apenas explicitar as diferenças, aos olhos do menino, a respeito desses dois ambientes, mas ressaltar sobretudo voz própria de cada um desses lugares e a relação do protagonista com tais espaços: a casa da mãe doente, regida pela ordem e pela rotina; a cidade que desvela seus segredos ao menino, marcada pelo caos e pela transformação.

Prosseguindo com as memórias do menino, *Menino mentido – Topologia da cidade por ele habitada*, faz com que o leitor acompanhe o narrador nos seus primeiros anos de escola, ainda rememorando as impressões acerca da morte de sua mãe. Conforme o menino inicia suas incursões na cidade que o cerca, percebemos uma interação distinta do mesmo com os espaços à sua volta. Diferente do ambiente da casa, a cidade desperta no narrador uma avalanche de questionamentos e curiosidades que apenas são saciadas quando o mesmo perambula por seus domínios. Sobre esse aspecto, torna-se importante que evoquemos as palavras de Ricoeur, ao apontar que

a cidade também suscita paixões mais complexas que a casa, na medida em que oferece um espaço de deslocamento, de aproximação e de distanciamento. É possível ali sentir-se extraviado, errante, perdido, enquanto que seus espaços públicos, suas praças, justamente denominadas, convidam às comemorações e às reuniões ritualizadas (RICOEUR, 2008, p. 159).

Acompanhando o périplo diário do narrador pelas ruas da cidade, seguimos o mesmo durante suas expedições às salas de cinema do centro comercial, sua ida a parques e exposições e seus primeiros dias na “escola dos padres” – ambiente marcado por um crime misterioso cuja descrição fragmentada perpassa toda essa segunda narrativa. Tal episódio, junto com a descrição das aventuras de Lampião e seu bando, ocupa um papel central nas memórias que compõem essa trama. Ambos são rememorados gradual e fragmentadamente nas pouco mais de 40 páginas que compõem *Menino mentido – Topologia da cidade por ele habitada*.

As informações sobre o assassinato – tema recorrente que mais uma vez irrompe na narrativa valenciana – são dispostas de modo vago, quase lacônico, por toda a trama, interrompendo ocasionalmente as impressões do

narrador sobre as aulas no Colégio São Bento. Por meio delas, pouco a pouco, o leitor toma conhecimento de que, por motivos desconhecidos pelo narrador e, por conseguinte não evidenciados na obra, um dos dois serventes da escola – ou Tomaso, o italiano, ou Tomás, o negro – matou a facadas seu colega de trabalho. É interessante perceber que a semelhança entre o nome dos dois envolvidos no fato tanto pode ser uma simples coincidência, como pode ser o narrador, mais uma vez reproduzindo o embaralhamento e a confusão de suas memórias no contexto da própria obra.

Numa certa tarde, os alunos do quarto ano – a turma do menino – estão assistindo a uma palestra do padre Sabotinni, que “vinha falar de suas catequeses na África” (XAVIER, 2001, p. 55), quando uma gritaria irrompe nos corredores da escola. Instantes depois, o irmão Teodoro, outro professor, surge na sala e cochicha algo no ouvido de padre Sabotinni, saindo para dar o mesmo aviso em outras salas. Depois que o irmão Teodoro sai, o padre Sabotinni fica em um silêncio profundo, nervoso, “projetando as lâminas repetindo muitas vezes cada uma e o que ele falava não tinha sentido” (XAVIER, 2001, p. 71), conforme aponta o narrador e complementa, afirmando que o crime fora facilmente escondido dos alunos pelo fato dos mesmos estarem nas salas de aula e terem continuado nas mesmas “até que levassem o assassino e lavassem as manchas de sangue no chão” (XAVIER, 2001, p. 71). Os alunos são contidos em suas salas enquanto o caso é resolvido, nos dias que se seguem à tragédia os padres evitam tocar no assunto e repreendem qualquer estudante, professor ou funcionário que faça sequer a menor menção a ele. O autor reconstrói na obra a atmosfera de incompreensão dos fatos fundada pela mescla de poucas evidências concretas associadas ao fato e à muita especulação a ele associada.

O Menino não sabe (ou não lembra?) quem foi o assassino e quem foi o assassinado – muito menos o que poderia ter motivado o crime –, o que acaba por reforçar a aura de mistério do fato. Para o narrador, ambos são suspeitos, poderia ter sido tanto um quanto o outro. Numa determinada passagem após o crime, a voz narrativa fornece maiores informações sobre os dois envolvidos na tragédia. Abrindo a página com uma mescla de exclamação e indagação simultânea com a sentença “como ele conseguiu esconder tudo dos padres,

sempre tão vigilantes?!” (XAVIER, 2001, p. 69), o narrador insere uma icônica fotografia de Benito Mussolini seguida da seguinte descrição:

No seu apertado quartinho, no terraço, o italiano Tomaso, servente do colégio, tinha escondido vários objetos políticos: uma estatueta com o busto de Mussolini; um mapa da Abissínia assinalando os lugares de batalha; uma camisa negra do partido fascista, o livro *La mia vita*, de Benito Mussolini; um distintivo de metal dourado com o *fascio litorio* esculpido; um punhal com pequena caveira em marfim, engastada na ponta do cabo; uma braçadeira de tecido preto com os dizeres *VIVA IL DUCE* em dourado; um pontegudo punhal com pequena caveira de marfim engastada no cabo (XAVIER, 2001, p. 69).

O leitor agora toma conhecimento que o italiano Tomaso possui no seu apertado quartinho nas dependências da escola, em meio a toda uma mixórdia de briquebraques e memorabilia de inspiração fascista, “um punhal com pequena caveira em marfim, engastada na ponta do cabo”. No entanto, o fato de Tomaso possuir uma arma no meio de suas posses e comungar do ideário fascista que ascendia ao poder em sua Itália natal, não implica, necessariamente, que ele seja o assassino.

É isso que o narrador deixa bem claro, ao contrapor na página seguinte uma composição semelhante à anterior, apresentando agora o que fora encontrado nas dependências onde Tomás morava. Entre a mesma frase de abertura e uma gravura que retrata um homem negro visto de perfil, o texto descreve agora os pertences encontrados nos aposentos do outro homem:

No seu apertado quartinho no terraço, o preto Tomaz, servente do colégio, tinha escondido todos os apetrechos de suas feitiçarias: um chifre de boi; uma caveira; terra de cemitério numa caixa pequena; grossas velas pretas e vermelhas, charutos, colares de contas e outras miçangas; um cavalo-marinho seco; uma estrela-do-mar seca; uma garrafa cheia de cachaça misturada com ervas; um pé de cabra empalhado; um cachimbinho de barro, desses chamados de pito; uma cruz de carnavaca; um olho arrancado de um boi morto; uma pomba; uma pequena imagem de São Sebastião amarrada com fitas de várias cores; uma cartola preta; uma caixa pequena contendo pólvora, uma tábua quadrada com estrelas e outros símbolos riscados a giz, uma peixeira (punhal nordestino) cravado bem no centro de uma dessas estrelas (XAVIER, 2001, p. 70).

Como se pode perceber, a minuciosa descrição dos apetrechos e patuás atrelados a uma religiosidade de inspiração afro-brasileira do servente Tomás é encerrada de modo semelhante à do servente italiano, com a revelação que o mesmo também possuía uma arma entre suas posses encontradas, mais

especificamente “uma peixeira (punhal nordestino) cravado bem no centro de uma das estrelas” pintadas numa tábua retangular encontrada em seu quarto, também nas dependências do Colégio São Bento.

Ao expor esses dois fatos de forma sequenciada o narrador reforça a hipótese de que qualquer um dos dois poderia ter cometido o crime. A representação dos mesmos a partir do local que cada um, respectivamente, habitava, acaba por remeter a dois possíveis suspeitos, dois homens violentos, envolvidos com visões político-religiosas voláteis: o *imigrante fascista* e o *negro macumbeiro*. Os objetos encontrados nos dois quartos são marcados pelo tom macabro: a caveira engastada no cabo do punhal, o mapa assinalando as batalhas na Abissínia e os objetos fascistas de Tomaso; o chifre de boi, as velas pretas e vermelhas, a terra de cemitério, o pé de cabra empalhado, a pólvora e a faca peixeira no caso de Tomás. Esse recurso, o de ressaltar o lado suspeito dos envolvidos, é complementado pela montagem da página 74, onde são dispostos – também em sequência direta – dois bilhetes, cada um encontrado em um quarto diferente, encerrando e reforçando o que fora exposto anteriormente sobre os dois serventes:

Também achado no quartinho, escrito numa folha pautada de caderno escolar:

No fundo de nossa alma, detestamos toda a Cristianidade, de Jesus Cristo a Karl Marx. Vemos na Igreja Católica Apostólica Romana a típica organização para a exploração das consciências, a constante aliada dos patrões, o núcleo de todas as forças reacionárias. Somente Deus pode dobrar a vontade fascista, os homens e as coisas nunca.

Benito Mussolini
assinado

Também achado no quartinho, escrito numa folha pautada de caderno escolar:

Cabra Preta milagrosa que pelo monte subiste, assim como Caifás, Satanás, Ferrabrás e o maioral do Inferno fazem com que todos se dominem, fazei com que dinheiro na minha mão nunca há de faltar, com sede não hei de acabar, de tiro ãe faça não serei sacrificado, meus inimigos não hão de me enxergar e na guerra vencerei com os santos poderes da Cabra Preta.

sem nenhuma assinatura

Cópias fiéis dos manuscritos apresentados.

(XAVIER, 2001, p. 74)

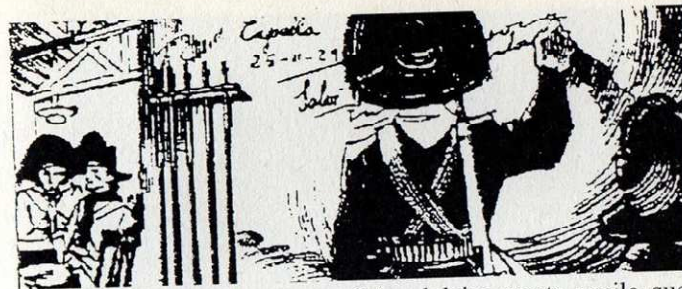
O decreto de Benito Mussolini, marcado por sua fúria anticlerical, anticomunista e antipatronal é seguido pela popular *Oração da cabra preta milagrosa* e sua súplica por dinheiro e vitória ante os inimigos. No papel de “cópias fiéis dos manuscritos apresentados”, os dois fragmentos atuam como reforçadores da apresentação indireta dos serventes feita nos trechos anteriormente destacados, revelando com mais detalhes, parte das crenças

nas quais os mesmos se fiavam. A página, ao fornecer maiores informações sobre o *credo* de cada um deles, acaba por ressaltar a ironia que reside num pequeno detalhe sobre os fatos apresentados: o único ponto em comum entre os dois homens tão diferentes entre si, era o fato de ambos – cada um ao seu modo – serem avessos à fé católica da escola onde moravam e trabalhavam. Continuando numa sequência direta a segunda narrativa, *Menino mentido* – terceiro e último livro que compõe o volume –, prossegue a atividade de rememoração do menino, deixando o assassinato misterioso de lado e voltando-se agora para outros dois pontos em especial: as últimas aventuras de Lampião, acompanhadas pelo menino através das páginas de jornais, almanaques, cordéis e histórias em quadrinhos, e ecos mnemônicos de dois encontros com a prima – o primeiro, na infância, onde ocorrem suas primeiras aventuras de caráter erótico-sexual, e o segundo, já na vida adulta, marcado por mistérios e indagações.

A obra é iniciada por uma citação de Camões que é invertida logo a seguir pelo próprio Xavier. Enquanto as palavras de do poeta português afirmam: “Vi que todo o bem passado/Não é gosto, mas é mágoa”, as palavras de Xavier, dispostas logo abaixo, invertem a ordem dos versos camonianos e defendem: “Vi que todo o bem passado/Não é mágoa, mas é gosto” (XAVIER, 2001, p. 93). Tais sentenças assinalam bem a forma como o autor curitibano percebe e concebe a memória e o passado. Se para o sujeito poético de Camões as memórias de ontem causam mágoa, para Xavier, no entanto, longe de mágoa, as lembranças do passado lhe causam gosto. Esse primeiro movimento de desconstrução e reconfiguração empreendido pelo autor já na página que abre a narrativa assinala a tônica que o mesmo proporcionará à essa última trama: longe de magoarem o narrador, a evocação de suas memórias de menino – por mais dolorosas que sejam – parecem confortá-lo. A simples lembrança assegura ao menino que ele realmente viveu, para o melhor ou para o pior, todos aqueles fatos de que se lembra. Pôde conhecer pessoas, caminhar por ruas e sobretudo envelhecer, lembrando-se com gosto – para evocar a corruptela camoniana feita por Xavier – de seus próprios dias passados.

Seguindo o movimento das duas narrativas que a antecedem, a montagem de *Menino mentido* procura reproduzir, por meio da sobreposição e

da incompletude, os mecanismos da própria memória e seu embate contra o esquecimento. Tal recurso acaba por amalgamar as memórias do narrador, entrelaçando os fios que formam sua trama. Como quadros que se sucedem, as memórias da sua infância na cidade convergem para um mesmo emaranhado mnemônico transposto por meio do processo de montagem para a obra, conforme podemos perceber na página a seguir:



Faz-se luz como por encanto. O bandoleiro repete aquilo que dissera alto, pausado. Percebendo que alguns espectadores querem fugir, brada fortemente: “Quem corre morre!” Vira-se para a orquestra, cujos instrumentos estão caídos nas mãos inertes dos músicos e pede: “Seu mestre, musga que eu quero vê fita.”

Pelos meus cálculos eu tinha lá uns o quê? Uns quatro ou cinco anos de nascido, no máximo. Que me lembre foi a primeira vez que entrei num barbeiro. Meu avô me levou e ficou esperando, sentado lendo o jornal.

Tenho a memória de depois, a de eu com a menininha no escuro, mas não é disso que me ponho a contar. A toalha estava me apertando o pescoço, eles põem para não entrar pêlo no colarinho e ficar espetando. *Na idade desse menino meu cabelo também era comprido.* Os fregueses comentavam as notícias do jornal. Me deram a revista porque tinha a história em quadrinhos. Eu não sabia nem ler nem escrever, mas não me conformava. Desenhava rabiscos a lápis no caderno pautado. Enchia páginas e páginas e dizia que era a história que eu sonhava todas as noites.

Elaborada por meio do entrecruzar de uma história em quadrinhos e uma recordação do menino-narrador, a página ilustra bem o encontro – e o entrecruze – das muitas memórias que compõem essa narrativa. O painel do quadrinho, inserido entre as lembranças do menino, retrata Virgulino Ferreira da Silva num bar, ao lado de alguns cangaceiros e tacos de sinuca, rabiscando algo com giz numa lousa. A seguir, logo abaixo, a narrativa descreve a entrada do cangaceiro e seu bando no bar, o que assustou os presentes e a própria banda. Encerrando o texto, vemos que Lampião pede uma “musga” ao maestro da orquestra que ali tocava, agindo como se nada de mais estivesse acontecendo, como se não ouvesse empecilho algum que impedisse homens procurados de se divertirem com a aguardente e a boa música. Esse fragmento de quadrinho ilustra bem a maneira como o herói do menino sobrevive em suas lembranças. Retratado da obra como um homem simples, porém justo, honrado e corajoso, Lampião irrompe nas memórias do menino – graças ao contrapelo de sua lembrança – com uma conotação bem distinta daquela concebida pela história oficial.

No fragmento de recordação disposto logo a seguir percebemos, por meio das palavras do menino, o ritmo e o fluxo particulares, as certezas e embaralhamentos, de sua própria memória. Suas lembranças se entrecruzam – reproduzindo mais uma vez os movimentos mnemônicos – e se embaralham. Partindo da recordação de sua primeira ida ao barbeiro acompanhado do avô, as lembranças fogem desse episódio, voltando-se rapidamente para um outro: seu encontro com a prima – referida aqui nesse primeiro momento como “menininha” – dentro de um armário escuro na casa de sua tia.

Esse flash é abruptamente interrompido pois, como atesta o narrador “não é disso que me ponho a contar”. Retornando ao dia da barbearia, o garoto prossegue a descrição de suas memórias: recorda a toalha que apertava seu pescoço, alguns diálogos e a história em quadrinhos que ganhou porque “não sabia ler nem escrever”. Encerrando o trecho, o menino se volta para uma outra recordação: seu inconformismo por não dominar a leitura e a escrita, o que o levava a desenhar rabiscos e preencher várias páginas de papel pautado com as garatujas que, segundo ele, “era a história que eu sonhava todas as noites” .

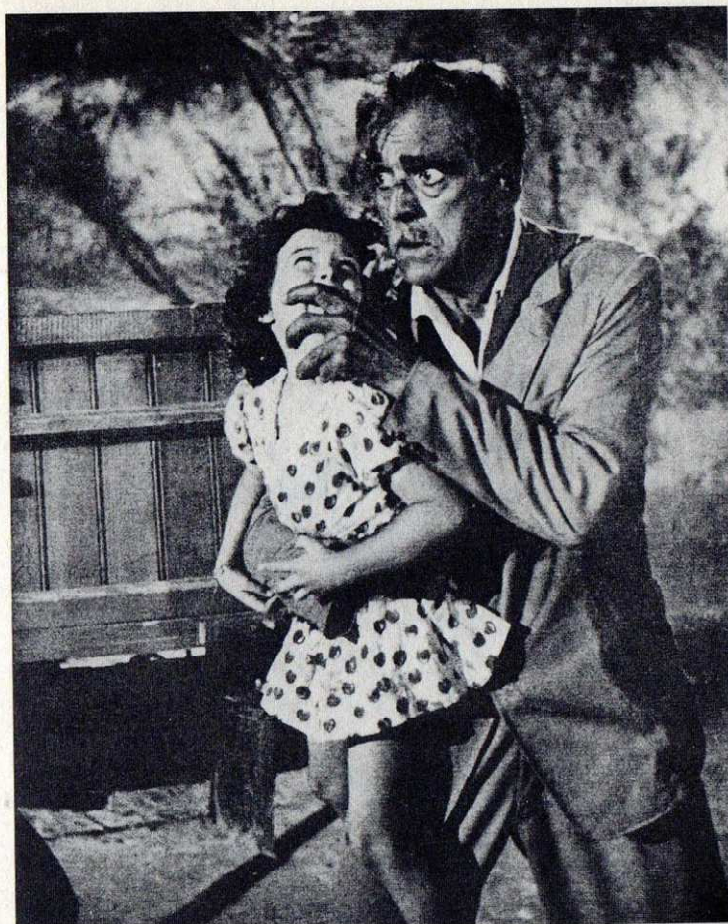
A recordação daquele dia com a “menina” no escuro, introduzida nessa página, é desenvolvida nas seguintes. Por meio delas, tomamos conhecimento das nuances de sua relação com a prima Clarita. Nas páginas finais da narrativa, percebemos uma clara diminuição das palavras em detrimento de um aumento do número de imagens – muitas passam a figurar solitárias, preenchendo toda a folha. As páginas voltadas para a descrição de seu pseudo-idílio com Clarita são compostas sobretudo de imagens extraídas do cinema, da publicidade e da pornografia, aspecto que torna-se claro ao nos voltarmos para a sequência de páginas a seguir:



(XAVIER, 2001, p. 195)

Praticamente assisti ao nascimento de Lia. Foi eu quem levou sua mãe para a maternidade, momentos antes de ela vir ao mundo. Depois precisei viajar e, quando voltei, Lia já estava com cinco anos de idade. Era uma garotinha encantadora.





Boris Karloff em
O Monstro da Ilha

205

(XAVIER, 2001, p. 205)

As memórias sobre a prima e os sentimentos a ela associados são descritos graças ao auxílio de fragmentos oriundos de três fontes distintas: publicidade, pornografia e cinema. O primeiro deles, um recorte publicitário sobre produtos para o figurino infantil, intercala o desenho de uma garotinha com o texto que informa aos clientes seus produtos, marcados pela variedade “de gostos e feitios”. Nota-se que o texto, complementado pelo desenho

disposto ao seu lado, ao representar uma menininha delicada e graciosa, foi intencionalmente escolhido não apenas com o intuito de reforçar o *zeitgeist* da obra – utilizando para isso um discurso extraído da cidade do passado –, mas para também apresentar e descrever algumas características de Clarita.

Dialogando diretamente com o anterior, o recorte da página 197, extraído de um catecismo pornográfico, expande os sentidos apresentados na página que o antecedeu. O painel extraído do catecismo retrata um homem mais velho reencontrando uma garotinha que ele viu nascer. O recurso, ousado apenas graças ao fato de ter sido extraído de um gênero específico da pornografia *outsider*, poderia passar despercebido, não fosse a inserção do frame cinematográfico que surge poucas páginas adiante, na 205. Nela nos deparamos com a imagem de uma das cenas de *O monstro da Ilha*⁴², estrelado por Boris Karloff. A cena retrata Karloff, famoso por interpretar grandes monstros na história do cinema, segurando e impedindo que uma garotinha, que usa um vestido semelhante ao da imagem anterior, grite de pavor. Os três recortes se unem na apresentação gradativa daquela menina, tenra, delicada, graciosa, bela e atormentada que sobrevive nas memórias do menino.

É interessante percebermos – e também questionarmos – a intencionalidade da escolha dessa última imagem. Xavier poderia dispor de outros frames do filme que representassem, por exemplo, a pequena atriz sozinha, incólume em sua candura. No entanto, ao escolher um trecho em que a mesma se debate no abraço forte do pai de todos os monstros, Xavier parece querer sinalizar uma via ambivalente. Por um lado ocorre a sugestão de certo sentimento/comportamento pedófilo de um narrador já adulto que lembra de seus tempos de menino e da paixão que a prima de cinco anos lhe despertava ou que talvez ainda desperte – já que a mesma sobrevive em sua memória – por outro, Xavier parece dar indícios ao leitor, num nível mais subjetivo, do que acontecerá com Clarita pouco tempo depois: aquela mesma garotinha graciosa seria vitimada pela demência, um monstro muito mais terrível do que todos aqueles vistos pelo menino nos cinemas e revistas em quadrinhos. A questão é: Bóris Karloff pode funcionar aqui como uma metáfora, uma representação

⁴² *Devil's Island*. EUA, 1939. Direção William Clemens. 62 min.

dessa loucura que, tal qual o monstro para com a menina no frame, já agarrava e sufocava a razão de Clarita?

Dias depois da visita do menino à casa da prima, Clarita, para o espanto de sua família e o azar de seus peixinhos dourados, é vitimada por sua primeira crise:

Clarita pega o aquário e joga forte no chão, espatifando tudo. Água, areia, cacos de vidro, o escafandrista todo em pedaços. Agoniados, os peixinhos dando pulinhos pela falta do ar da água. No seco os peixes costumam a morrer. Não é que ela me pega os peixinhos ainda vivos, põe na boca e chupa eles, engolindo um de cada vez? Tudo isso dando risada, coisa de gente louca. E a água escoando devagarinho pelos vãos que ficam na junção dos tacos do assoalho (XAVIER, 2001, p. 201).

As graduais crises nervosas da prima, que ocasionarão, anos depois, no internamento da mesma, marcam profundamente as lembranças do menino. A garota com quem, num jogo erótico de descoberta, ficou trancado num armário escuro se tornará, dia após dia, mais distante, mais alheia a tudo que a cerca. Gradualmente ambos se afastarão, graças sobretudo às crises de Clarita. Sobre esse episódio envolvendo os peixinhos do aquário, e o que aconteceu a seguir, o narrador confessa, ao revisitar suas memórias – e, de certa forma, justificar seu esquecimento – que:

Certas coisas de família não se comentam na frente de crianças. Não fiquei sabendo se levaram Clarita para fazer tratamento. Nunca mais me convidaram para passar as férias na casa da tia. Só fui encontrar com Clarita anos depois, quando já éramos grandes (XAVIER, 2001, p. 209).

Esse encontro misterioso com a prima, muitos anos depois, encerra a última das narrativas, apresentando ao leitor mais dúvidas do que certezas. O que acontece nessa ocasião não é descrito, o que reforça o caráter de mistério envolvendo o reencontro em questão. As duas últimas páginas de *Menino mentido* se voltam para a camuflagem da aura de segredo que envolve o encontro do narrador e Clarita adultos.



211

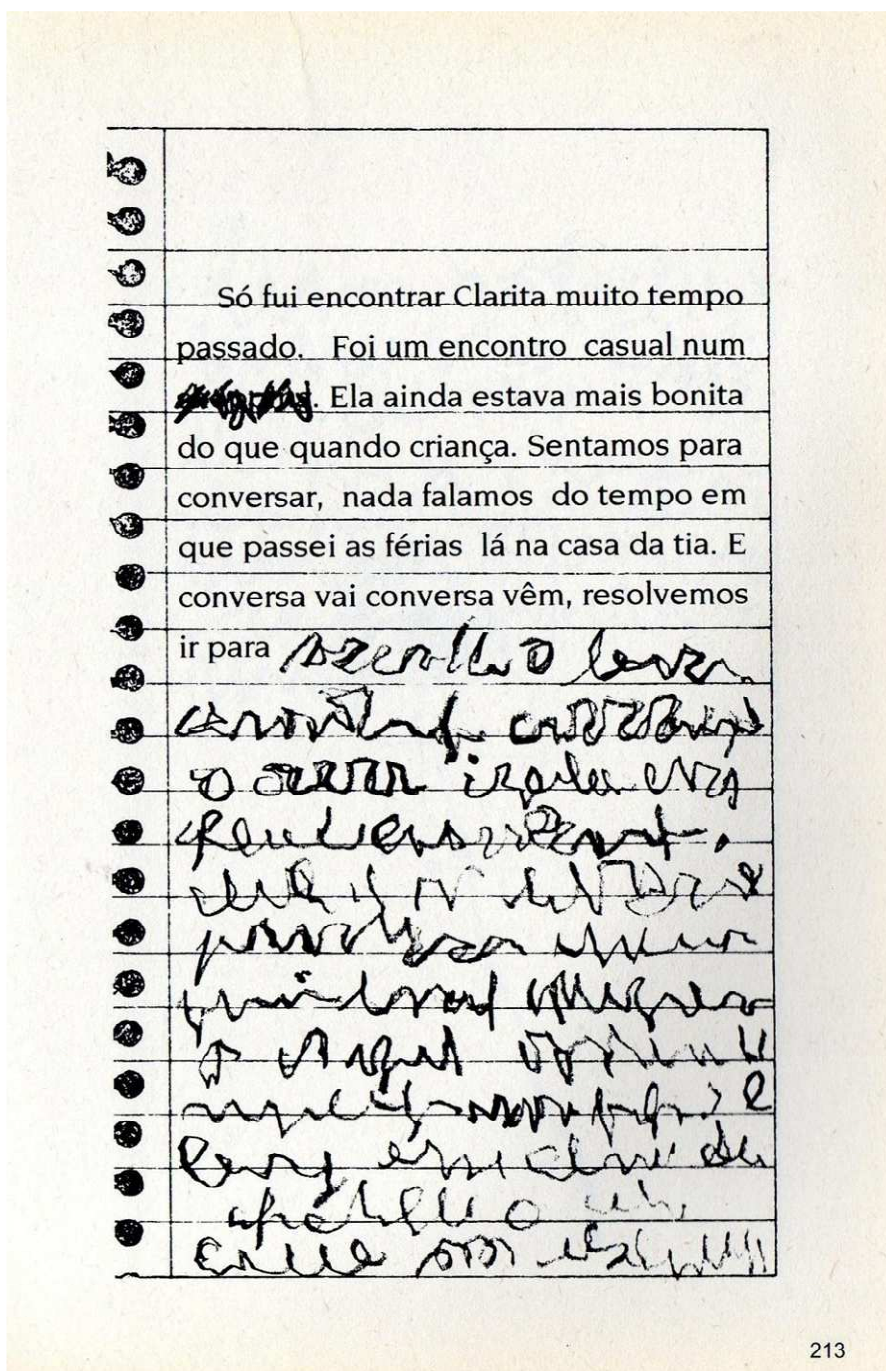
(XAVIER, 2001, p. 211)

Para a composição da página, Xavier lança mão de outro painel do mesmo catecismo pornográfico anteriormente apresentado. O quadro apresenta um novo reencontro (o segundo) do homem com a mesma menina que ele viu nascer (e que encontrou aos cinco anos, como retratado na página 197), agora uma mulher feita.

Explorando a cena-cliché do homem que entra na casa deserta e encontra a mulher seminua – e sexualmente disponível – saindo do banho,

169

Xavier usa o fragmento para ilustrar os sentimentos (ou possíveis acontecimentos) envolvidos em outro reencontro: do menino, agora um adulto, com Clarita, também crescida. Essa espécie de catecismo muito comum na primeira metade do século XX é utilizado como ponto de partida (ou de sugestão?) para a composição do final que aborda – sem entrar em maiores detalhes sobre – o misterioso reencontro entre os dois, sendo precedido pela seguinte montagem:



A página em questão, que apresenta uma folha de caderno, encerra a terceira narrativa do volume e ilustra bem a fusão do narrador adulto – que relembra seu passado – com o *eu* de sua infância. Nas linhas superiores, o leitor acompanha o início da descrição do reencontro. Numa letra limpa, clara, o narrador descreve seu encontro casual com Clarita já adulta, num lugar cuja identificação foi rasurada (elemento que reforça ainda mais a atmosfera misteriosa que perpassa esse fato). É importante grifar que a rasura aqui possui um sentido ambíguo, podendo tanto ter surgido por uma decisão deliberada do narrador que optou por ocultar o nome do local onde ocorreu o reencontro, quanto da incerteza de sua memória, que pode – assim como aconteceu com a livraria da narrativa anterior – não ter preservado corretamente o nome daquele lugar.

Nesse encontro, depois de conversarem, sem sequer mencionar o ocorrido no escuro do armário da casa da tia, eles resolvem ir para algum outro lugar, também impossível de especificar. Tal impossibilidade reside no fato de, a partir da oitava linha do caderno, a descrição claramente escrita – mesmo que talvez em parte censurada – ceder espaço para uma série de garranchos ilegíveis que finalizam a rememoração daqueles anos de formação do menino. É importante perceber que tal movimento, assim como a rasura, funciona de modo ambivalente. Ele remete às palavras do narrador que revelou, inconformado por não saber ler e escrever, preencher páginas e mais páginas de papel pautado com o enredo sonhado todas as noites; por outro lado, esse mesmo fragmento parece assinalar e refletir sobre um ponto explorado ocasionalmente na composição de *Minha mãe morrendo e O menino mentido*: as formas como as memórias, no fim da nossa vida, muitas vezes se embaralham com aquelas que experienciamos nos nossos anos de infância e juventude, seja por meio do esquecimento, da senilidade ou mesmo do Alzheimer – mal que acometeu Xavier nos últimos anos de sua vida e foi, por incrível que pareça, parceiro fundamental na composição dos enredos de seus últimos escritos.

Quando vistas em conjunto, percebe-se o quanto a memória é fundamental para a elaboração das narrativas que compõem a obra. Nota-se, através de seu método compositivo peculiar, a captação e utilização de

retalhos mnemônicos das vozes da casa e da cidade em que o menino viveu, encontrando na construção de sentido dos fragmentos – fotografias que vão de Getúlio Vargas, passando por Benito Mussolini e terminando em Lampião, anúncios publicitários da década de 1930, filmes diversos dos anos 1920 a 1940, mapas, cruzeiros, cordéis, quadrinhos, catecismos, dentre outros – ecos da memória e do passado dos anos de infância do narrador.

Nota-se que, seja nas casas adoecidas, insanas e moribundas como a mãe e a prima que nelas habitavam ou no ambiente urbano que se desdobra e de vela ante as incursões do menino – à procura de cinemas, bancas de revistas e respostas para os questionamentos surgidos com o despertar de sua sexualidade – os espaços dessa cidade, encerram e de certa forma preservam parte dos rastros e as lembranças dos que ali viveram. Esses espaços se apresentam impregnados de memórias tanto de vivos quanto de mortos, tanto de outras pessoas quanto do próprio narrador, o qual, por sua vez, como muitos outros, compartilhou com aqueles lugares descobertas e aprendizados decisivos na sua formação e no seu percurso enquanto sujeito no dilacerado século XX.

3.4. Crimes à moda antiga e a memória dos esquecidos

A memória, e a maneira como a mesma é abordada, irrompe de forma diferente em *Crimes à moda antiga*. Não vemos, nessa obra, o narrador-personagem que revisita suas memórias e seu passado, como em *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido*. Agora, Xavier desloca completamente a posição do seu narrador, retirando-o do centro do palco onde se descortinam os fatos e o colocando na posição de espectador, escrutinador e testemunha. Esse narrador-observador, cuja identidade permanece oculta para o leitor no decorrer de todos os contos, debruça seu olhar não para uma rememoração de seu próprio passado, e sim para o de outras pessoas. Brasileiros em sua maioria anônimos, que se viram envolvidos em crimes que assombraram a imprensa e o imaginário brasileiro das primeiras décadas do século XX.

Os crimes se relacionam diretamente com a memória coletiva brasileira de sua época, período que, partindo dos primeiros anos do século, passa pela

Revolução de 1930 evai até os últimos anos da Era Vargas, chegando não apenas a estampar páginas de jornais, mas também a inspirar composições musicais e produções cinematográficas. Cada um dos contos aborda pessoas reais envolvidas em situações cujos desdobramentos repercutiram intensamente junto à sociedade de sua época⁴³ mas que, graças ao passar do tempo e à sucessão dos anos, caíram no limbo do esquecimento.

O exercício de rememoração agora se debruça sobre essas pessoas, que viveram e morreram em algumas das principais cidades brasileiras dos anos 1900 a 1930: seres humanos enredados em tragédias que estamparam capas de jornais e foram o principal assunto da população de seu tempo – que como hoje, também era perversamente ávida por notícias sobre crimes brutais, vendettas e muitos outros temas macabros e sanguinários. O resgate de tais personagens – assim como dos dramas e cenários que os cercaram – é o ponto de partida dessa, que foi a última obra lançada por Xavier antes de sua morte e que carrega em seu âmago a marca valenciana de uma rememoração redentora, que salve tais personagens do olvidamento, da anulação e da obliteração.

Alguns desses personagens eram – ou se tornaram, graças aos crimes nos quais se viram envolvidos – pessoas famosas durante a época dos fatos, como é o caso do Tenente Galinha, alcunha de João Antônio de Oliveira, famoso caçador de bandidos no interior paulista, ou Febrônio Índio do Brasil, assassino em série que assolou o Rio de Janeiro e suas imediações durante a década de 1920. A maioria, no entanto, consiste em desconhecidos para a sociedade da sua época. Imigrantes, doentes mentais, funcionários comerciais, escroques, esposas suburbanas: um rol de anônimos que, graças à comoção gerada pelos fatos que os envolvem, alçarão uma fama tão meteórica quanto fugaz na memória coletiva de sua época.

Esse ponto é claramente percebido já no primeiro conto, *Os estranguladores da fé em Deus: Os crimes de Rocca e Carletto*. Nele o leitor acompanha o assassinato dos irmãos Paulino e Carlo Fuoco pelas mãos de Eugênio Rocca e Justino Carlo, vulgo Carletto, para roubar a joalheira onde os

⁴³ Mas também – em alguns casos – de anos subsequentes, conforme destacamos, ao comentarmos mais acima no início desse capítulo, o episódio envolvendo Maria Féa e suas repercussões, narrados no conto *O outro crime da mala*.

mesmos trabalhavam. O crime, marcado pela crueldade e pelo elemento dramático despertado pela morte de dois jovens irmãos trabalhadores, choca toda a nação naqueles distantes anos de 1906. A sensibilização e curiosidade da sociedade ante o fato é percebida de modo cristalino na descrição do início do julgamento:

Desde cedo, uma grande multidão aguarda a saída dos criminosos da Casa de Detenção. Em frente ao Tribunal, outra turba. A sala do júri completamente lotada. [...] O povo acompanha correndo o carro dos presos, da Detenção até o Tribunal. Uma escolta de soldados montados impede qualquer manifestação (XAVIER, 2004, p. 21).

Ao fazer uso de expressões como “desde cedo”, “grande multidão”, “outra turba”, “a sala do júri completamente lotada” para ressaltar o interesse e a curiosidade do imenso contingente que se mobilizou para acompanhar o julgamento e mencionar – além da escolta de soldados montados – que a população acompanhou correndo o carro que levava os presos, o narrador evidencia a forma como o episódio repercutiu junto ao seu tempo. A descrição, que flerta com o sensacionalismo, a espetacularização e outros cacoetes do jornalismo policial, pinta, com poucas palavras, o quadro do que foi aquela atribulada manhã de julgamento.

É importante destacar que essa mesma comoção popular passa, como é comum em casos de tal repercussão, a influenciar o imaginário e, por conseguinte, as artes do período em questão. Percebendo os impactos, repercussões e potencialidades do tema, uma série de artistas se inspirará no crime dos dois estranguladores para a composição de livretos, filmes e músicas, aspecto percebido por Xavier e explorado durante a composição da obra. Durante dois momentos a narrativa do crime de Rocca e Carletto é interrompida para a inserção de informações referentes a esse ponto específico: a primeira delas, ainda durante o interrogatório dos criminosos, irrompe no momento em que os policiais inquiriam aos mesmos sobre o destino das jóias roubadas:

– Então, Rocca, à vista dessa prova, ainda continua a negar seu crime?
– Essa prova nada vale, doutor. As jóias podem ter sido enterradas no meu quintal por mãos criminosas.
Aí, Carletto se enfurece:

– Está vendo, senhor delegado. O meu colega está quase a dizer que fui eu que enterrei as jóias no quintal dele.
Um guarda não resiste:
– Bandidos só mesmo matando!
Enquanto isso o povo carioca canta:
“Mandei fazer um terno de jaquetão/Pra ver Rocca e Carletto na detenção”, com música de Chiquinha Gonzaga (XAVIER, 2004, p.21).

Não obstante os chistes dos dois bandidos, resistindo em admitir a culpa pelo crime, e a sugestão de pena capital bradada pelo guarda, o que se destaca mesmo na passagem é a informação do samba, com música de ninguém menos que Chiquinha Gonzaga⁴⁴, sobre os crimes de Rocca e Carletto. Essa é apenas a primeira de muitas curiosidades – que são dispostas de modo entrecortado nas narrativas do volume e as ancoram ainda mais à realidade de onde se originaram – recolhidas por Xavier durante a extensa pesquisa feita por ele para a composição desses contos. Tal recurso não apenas explora como também proporciona ao seu leitor elementos para uma reflexão sobre o passado e a memória e a forma como ambos se configuram e se perpetuam por meio das muitas formas de discurso que perpassam o ambiente das cidades.

A história da música em questão que, assim como o conto de Xavier, aborda o crime de Rocca e Carletto, surgiu durante o carnaval de 1907, período em que ambos já se encontravam presos, à espera de julgamento. Musicada pela já célebre Chiquinha Gonzaga, o samba aproveitou a melodia, já bem firmada no gosto popular, do passo-doble francês *La Mattchitche*, sucesso de Borel Clerc⁴⁵ lançado dois anos antes em Paris.

Mandei fazer um terno de jaquetão
Pra ver Rocca e Carletto na detenção
Mandei fazer um terno de jaquetinha
Pra ver Rocca e Carletto na carrocinha
(MANZO, s/d, p. 32)

A letra, composta apenas por uma quadrinha, atesta – munida de um certo humor mórbido – não apenas a repercussão do fato, mas também o consenso popular, que considerava Rocca e Carletto culpados antes mesmo do julgamento, tamanho era o número de provas contra ambos. A inserção

⁴⁴ 1847-1935

⁴⁵ 1879-1959

dessa informação é claramente intencional, ela funciona como um documento de época, uma forma de manter viva a memória sobre os fatos ocorridos, mesmo movimento empreendido pela informação sobre o filme *Os Estranguladores*, de Alberto Leal.

A informação que o crime de Rocca e Carletto também inspirou uma película no incipiente cinema brasileiro só é revelada no final do conto, à guisa de epílogo. Após o julgamento dos culpados, minuciosamente descrito pelo narrador, como se preocupado em mapear todos os percursos posteriores daqueles envolvidos nos crimes recontados, o leitor não apenas toma conhecimento que Rocca é condenado e Carletto internado alegando distúrbios mentais, como também se depara com a informação sobre a produção cinematográfica. É importante ressaltar que, no trecho em questão, o narrador, pela primeira vez, dialoga diretamente com o seu leitor, conforme podemos perceber na seguinte passagem:

Suponha que estivéssemos na porta do Tribunal, na manhã do dia primeiro de dezembro de 1907. Tudo terminado, porém, todos devem ter em mente agora o extraordinário filme *Os Estranguladores*, do hábil operador cinematográfico Alberto Leal, que vem sendo exibido com sucesso, desde agosto, nos cinemas da cidade.

Enfrentei filas e assisti várias vezes, sempre com interesse, pois o sr. Alberto Leal, vez ou outra, retira-o de cartaz para suprimir cenas que lhe pareçam imperfeitas e acrescentar outras, conforme novas verdades que vão surgindo sobre os crimes de Rocca e Carletto.

Atualmente, o filme não está em exibição. Acredito que esperam a sentença final do júri para nele incluírem as cenas do julgamento. Considero muito interessante essa ideia do sr. Alberto Leal de ir acompanhando em filme este fato real que tanto comoveu a opinião pública, acrescentando a ele os acontecimentos e ideias que vão surgindo com o desenrolar do tempo e suprimindo as cenas que perderam o interesse. Sendo assim, o filme nunca estará terminado e se tornará cada vez tão real quanto a própria vida.

A primeira vez que assisti, o filme tinha uns trinta minutos de duração; atualmente tem mais de quarenta. Se o sr. Alberto Leal persistir em sua empreitada, daqui a uns 96 ou mais anos teremos um filme com várias horas de duração, onde estarão registradas as imagens depuradas pela sabedoria do tempo, destes filmes que tanto marcaram nossas vidas e que, por certo, marcarão também as vidas daqueles que irão nos suceder (XAVIER, 2004, p. 24-25).

O diálogo com o leitor salta das escadarias do tribunal – logo após o encerramento do julgamento-espetáculo – para a rememoração de outro fato que “todos devem ter em mente” relacionado ao fatídico crime: o filme *Os Estranguladores*, que retrata com uma riqueza de detalhes o crime de Rocca e Carletto, expediente ainda raro na cinematografia brasileira daquele período.

O narrador revela ter visto várias vezes o filme, pois o seu diretor recorrentemente o tira de cartaz para expandir ou suprimir alguma cena, atento ao desenrolar dos fatos que surgiam conforme o caso se desdobrava. Ressalta, inclusive, que o mesmo não está sendo exibido, possivelmente porque seu diretor desejava incluir cenas do julgamento dos assassinos. Nota-se, nesse comentário, um certo expediente metalinguístico, pois, sob vários aspectos, o método de composição de Alberto Leal dialoga diretamente com o processo de montagem de Valêncio Xavier: seja por motivos de influência ou de simples coincidência, os dois autores elaboram suas narrativas partindo de elementos diretamente associados à realidade que os rodeia, em obras que se reconfiguram e se metamorfoseiam. Para ambos, o real e a memória a ele associada servem como matéria-prima para a elaboração de um projeto artístico “que nunca estará terminado e se tornará cada vez tão real quanto a própria vida”.

Encerrando a citação, nos deparamos com uma ponderação sobre tempo e finitude que parte justamente de uma reflexão sobre o método de composição utilizado por Alberto Leal para a elaboração de *Os Estranguladores*. Conforme se depara com novas informações, e se aproxima cada vez mais da verdade dos fatos, o filme de Leal ganha uma maior riqueza de detalhes. A primeira vez que o narrador viu a película ela tinha 30 minutos de duração (um filme bastante longo para os padrões da época, diga-se de passagem), pouco tempo depois a mesma já contava com 10 minutos a mais do que a sua primeira versão. Refletindo sobre a expansão do tempo da película como uma consequência das novas informações que surgem com o passar dos meses, o narrador se questiona qual seria o tempo de exibição do filme de Alberto Leal, com suas “imagens depuradas pela sabedoria do tempo”, se ele continuasse seu processo de elaboração do mesmo por, pelo menos, mais 96 anos.

Esse questionamento, iniciado pelo comentário a respeito de *Os Estranguladores*, acaba por se desdobrar numa meditação sobre o tempo e a memória que encerra o conto. Por meio de suas palavras, o narrador parece sugerir que, quanto mais o tempo passa, mais elementos temos para uma melhor compreensão acerca dos fatos ocorridos. A rememoração aqui, mais uma vez, surge como instrumento que busca um melhor entendimento do

ontem; as memórias, funcionam como uma ponte que interliga os que daqui partem com aqueles outros que aqui ficam, funcionando tal qual “filmes que tanto marcaram nossas vidas e que, por certo, marcarão também as vidas daqueles que irão nos suceder”.

A memória cinematográfica também atuou diretamente em outro dos crimes revisitados na antologia: a série de assaltos e latrocínios perpetrados pela dupla de imigrantes alemães Rudolph Kindermann e João Papst narrados em *Gangsteres num país tropical*. A descrição da sequência de assaltos – alguns seguidos de assassinações sangues frias – perpetrados entre Curitiba e Porto Alegre pela dupla adquire contornos realmente dignos de superproduções cinematográficas: assalto a pagadores de ferrovias, roubo de carros, um arsenal com dezenas de armas e munições, a liderança de uma rebelião no presídio e a tentativa de fuga do mesmo.

Refaçamos os passos da dupla de criminosos para compreendermos de forma cronológica esse roteiro-verdade digno do melhor cinema *noir*. Kindermann e Papst iniciam seu périplo criminoso com dois pequenos assaltos no final de 1939, um no bairro do Portão, e outro na Companhia de Força e Luz – ambos na cidade de Curitiba. Meses depois, na manhã de 25 de fevereiro de 1930, partem para um golpe mais ousado, assaltam e assassinam durante o processo o pagador de uma agência ferroviária da e fogem para Porto Alegre. Lá, decidem repetir a mesma ação perpetrada na capital paranaense. Assim, na manhã de 22 de janeiro de 1931, quase um ano após o crime em Curitiba, a dupla rouba um carro, emboscam, assaltam e matam José Goulart, pagador de uma outra agência de trens.

Nesse assalto, ao tomarem o auto para a fuga, um guarda que chegava atirara em Kindermann, que não fora atingido porque se abaixou, mas ficou com o pescoço preto de pólvora. Então, abandonaram o carro perto de um bosque, por onde fugiram, tendo o cuidado de jogar pimenta em pó pelo caminho, para não serem seguidos pelos cães policiais, coisa que aprenderam num filme (XAVIER, 2004, p. 169).

O narrador descreve a ação dos criminosos com uma plasticidade quase cinematográfica, em imagens rápidas e dinâmicas que se sucedem aos olhos do leitor. Do tiroteio com o guarda ao tiro de raspão, do abandono do veículo da fuga ao recurso da pimenta “para não serem seguidos pelos cães policiais”,

percebemos uma sequência de recursos comuns aos roteiros do gênero policial. Ao assinalar que as medidas tomadas durante a fuga foram aprendidas assistindo um filme, o narrador, com uma simples frase nos apresenta uma via de mão dupla: por um lado evidencia a crescente expansão do cinema enquanto forma de entretenimento popular, sobretudo a partir dos últimos anos da década de 1920; por outro já dá indícios da possível relação mantida entre Rudolph Kindermann e João Papst com a sétima arte. É importante destacar que, se por um lado os crimes de ambos se inspiraram no cinema, por outro, quando o caso de ambos ganhar repercussão nacional, será o cinema que se inspirará nos crimes dos dois, conforme veremos mais adiante.

Após o segundo roubo, Kindermann e Papst serão denunciados a polícia por Martha Schamedeke, amante de Rudolph. A introdução dessa personagem adiciona elementos dramáticos à trama, graças sobretudo à sua relação com Kindermann. Martha será fundamental para que a polícia chegue à verdade após longos interrogatórios infrutíferos. Aguardando o julgamento, ambos são enviados para a Penitenciária do Ahú, em Curitiba, onde “às seis horas da manhã do dia 17 de maio de 1931, os presos se revoltam com objetivo de fuga. Papst e Kindermann são os cabeças do motim” (XAVIER, 2004, p. 174). A rebelião incia-se ainda aproveitando a pouca claridade do início do dia. Papst esfaqueia um porteiro, o que permite aos detentos chegarem até o alojamento da guarda e conseguirem armas. O impasse duraria horas e obrigaria toda a polícia da cidade a cercar o presídio. Aproveitando a confusão, os dois criminosos tentam fugir, mas Kindermann é ferido e Papst imediatamente recapturado.

É justamente essa sequência de eventos que fará com que o cinema volte seu olhar para a dupla, seu percurso como foras-da-lei e sua participação imprescindível para o desenrolar dos acontecimentos que resultaram na rebelião e tentativa de fuga, conforme podemos perceber na seguinte passagem:

A revolta aconteceu num domingo e, no mesmo dia, nas edições extras dos jornais estava anúncio do Cinema Palácio sobre a exibição no próximo domingo do filme norte-americano A revolta no Presídio, com Wallace Berry. No anúncio, informam que, se um filme estimula a prática de determinados atos, por outro lado previne a quem tem obrigação de zelar pela lei. João Batista Groff, cinegrafista e proprietário da Groff Filmes, age mais rápido: na quarta-feira já está

projetando nas telas do Palácio um documentário sobre a revolta no Presídio do Ahú, com cenas de Martha, os estragos feitos pelos presos, os mortos, Kindermann ferido em sua cela (XAVIER, 2004, p. 175).

O narrador, chamando a atenção de seus leitores para um fato curioso: o fatos dos jornais curitibanos, naquela mesma manhã de domingo da rebelião no Presídio do Ahú, informavam seus leitores sobre a exibição – numa sincronicidade sem precedentes – do filme “norte-americano A revolta no Presídio, com Wallace Berry⁴⁶”, no Cinema Palácio, de propriedade do também cineasta João Batista Groff.

A nota informativa que sucede o anúncio do filme, como se ecoando as palavras dos próprios Kindermann e Papst, é categórica em afirmar que, “se um filme estimula a prática de determinados atos, por outro lado previne a quem tem obrigação de zelar pela lei”. Tal informe/justificativa à sociedade publicado junto ao anúncio do filme, apesar do tom levemente irônico, denota a preocupação dos donos de cinema curitibanos ante os rumores que os cinemas da cidade, graças às produções norte-americanas que exibiam, foram fundamentais para o aprimoramento das capacidades criminosas dos dois alemães.

Por vários momentos, durante os interrogatórios finais, tanto Papst quanto Kindermann admitiram que retiraram ideias utilizadas para roubar carros (pintando com outras letras suas placas e sujando os mesmos de lama para que seus donos não os reconhecessem), despistar a polícia (por meio de trocas de veículos de fuga, evasões para matas fechadas e uso de pimenta para despistar o faro dos cães) e perpetrar seus roubos (a própria ideia de assalto ao pagador de empresas ferroviárias), simplesmente assistindo simples, que expandiam a visão provinciana de mundo e incrementavam o *background* criminoso dos dois imigrantes.

O documentário – sábia e rapidamente rodado por João Batista Groff em pouco mais de dois dias – sobre a revolta no Presídio do Ahú, mais uma vez, retrata as formas como o cinema, ao abordar em suas películas crimes de grande repercussão, alça criminosos ao patamar de celebridades da sétima arte. No caso de Papst e Kindermann, a coisa ainda vai além: ambos são as

⁴⁶ 1885-1949

próprias estrelas desse filme, ricamente ilustrado com “cenas de Martha, os estragos feitos pelos presos, os mortos, Kindermann ferido em sua cela”.

À guisa de conclusão, o conto apresenta o futuro reservado a cada um dos envolvidos, reproduzindo mais uma vez no âmbito da obra um movimento comum à narrativa cinematográfica: quadros que surgem no final de alguns filmes, que funcionam como epílogo da trama central e descrevem o destino dos personagens apresentados ao espectador. Após a rebelião, Martha consegue dinheiro para voltar para a Alemanha, enquanto isso Kindermann e Papst finalmente apresentam-se ao tribunal:

No julgamento, Kindermann negando e Papst alegando ser menor de idade na época dos crimes, tentam escapar à justiça. São condenados, recorrem da sentença, são novamente julgados e recebem a pena máxima. Em seguida são levados a Porto Alegre, onde aguardariam julgamento pelo assalto lá cometido. Passado algum tempo, Kindermann morre numa epidemia de tifo na Penitenciária, onde também Papst morreria de doença, algum tempo depois (XAVIER, 2004, p. 177).

O trecho, que encerra a narrativa, descreve em detalhes as etapas finais envolvendo o inquérito dos dois assassinos. Chama a atenção nessa passagem a riqueza de detalhes apresentada pelo narrador, aspecto que perpassa todos os contos que compõem *Crimes à moda antiga*. A turnê de julgamentos e apelações entre os tribunais das capitais de Curitiba e Porto Alegre, descritas de forma direta, porém preocupada em não perder nenhum detalhe em seu exercício de recolecção das memórias do passado, marcam o fim definitivo da carreira criminosa de Kindermann e Papst, que morreriam pouco tempo depois na cadeia.

Merecem ainda nossa atenção detalhada outros dois contos da antologia que reconstroem os crimes por eles abordados explorando ainda mais a riqueza de detalhes vista em *Gangsteres num país tropical*. Tais narrativas destacam-se no conjunto da obra por abordarem dois indivíduos alçados ao patamar de celebridades junto à sociedade de sua época e que permaneceriam muito tempo ainda vivos na memória popular nos anos subsequentes, são eles o Tenente Galinha, protomiliciano e caçador de fugitivos no interior do estado de São Paulo, e Febrônio Índio do Brasil – vulgo Filho da Luz, Príncipe da Luz ou Príncipe do Fogo –, assassino em série que aterrorizou as ruas do Rio de Janeiro e seus subúrbios.

Na primeira delas, *A morte do Tenente Galinha*, o leitor testemunha o assassinato do famigerado militar, famoso – graças sobretudo à sua impetuosidade, crueldade e intransigência na caça aos criminosos – em toda São Paulo e imediações antes mesmo de se ver enredado numa trama de traição e vingança.

Homem brabo, de tiro certo, comandante do Pelotão de Capturas que se embrenha no interior do Estado de São Paulo à cata de bandidos e criminosos foragidos; pelo sertão adentro ia buscar os fora-da-lei onde estivessem e trazia-os vivos ou mortos. Matar para não morrer era o lema do mais famoso caçador de bandidos que São Paulo já conheceu (XAVIER, 2004, p. 45).

Nesse conto, após a apresentação inicial do personagem vista acima, o leitor acompanha de forma cronológica a formação militar e algumas missões do Tenente Galinha, em descrições meticulosas que procuram reconstruir tanto os traços de seu caráter quanto revelar os eventos que desencadearam no seu assassinato. A descrição da trama envolvente do tenente e sua esposa infiel inicia-se anos antes do crime passionai, partindo da descrição dos primeiros anos do militar junto à corporação:

Em 1888, João Antônio de Oliveira entrou para a Força Pública do Estado de São Paulo. Dez anos mais tarde, com a reforma dessa arma, foi elevado ao posto de alferes. Sua carreira é toda ela passada chefiando as escoltas policiais que percorriam o interior paulista capturando criminosos. Cria fama de férreo executor da lei, mesmo que para isso tenha de passar por cima de lei; e é fato sabido que não só tomava dinheiro de fazendeiros, para livrá-los de assaltos, como dos próprios bandidos. Suas façanhas como caçador de bandidos são contadas em jornais e folhetos de cordel que se vendiam nos trens e nas bancas de jornais em bairros populares (XAVIER, 2004, p. 46).

Toda a bravura destacada na descrição inicial começa a cair por terra com esse trecho, diposto um parágrafo depois. Em sentenças que sequenciam-se de forma dinâmica assinalando a passagem veloz dos anos (da primeira para a segunda sentença o salto temporal é simplesmente de uma década!) e a transformação gradual, graças às incursões ao interior à cata de criminosos, do jovem e inexperiente João Antônio de Oliveira no calejado e violento Tenente Galinha.

É evidente a forma como o trecho ilustra que a obsessão na caça aos foragidos da justiça e a mão rígida no cumprimento da lei foram as principais

responsáveis por tornar o tenente famoso em todo o estado: “suas façanhas como caçador de bandidos são contadas em jornais e folhetos de cordel que se vendiam nos trens e nas bancas de jornais em bairros populares”. No entanto, conforme aponta o trecho em questão, tal obsessão no cumprimento da lei muitas vezes fazia com que o Tenente Galinha acabasse passando por cima da mesma. Ao ser informado pelo narrador acerca dos subornos e acordos com criminosos, o leitor vê revelar-se diante de si uma outra faceta desse herói popular: a de um indivíduo cruel, sádico e vingativo, que abusava constantemente de sua autoridade e do temor que a mesma instilava. O militar, longe do controle institucional da corporação, nada mais era do que uma espécie rudimentar de miliciano que assolava o interior paulista. Mais de um século atrás.

Essa informação é reforçada por duas passagens que revelam episódios de uma crueldade sem precedentes perpetrados pelo Tenente Galinha e seus homens em suas missões pelo sertão. Na primeira delas, num bar em uma vila interiorana não identificada, alguém relata a Galinha “que numa casinha, retirada da vila, morava sozinha Dona Escolástica, velha pra mais de noventa anos e ainda virgem; nunca se casara. Virgem!” (XAVIER, 2004, p. 55). Ao tomar conhecimento de tal fato, o tenente decide comprovar essa informação por conta própria: vai até a casa da velhinha e, invadindo-a, estupra cruelmente a mesma. Depois disso, ainda se jacta impunemente junto aos seus homens afirmando que “virgem agora é só a Virgem Maria” (XAVIER, 2004, p. 56).

O segundo dos acontecimentos que reforça a descostrução da memória oficial sobre a índole do Tenente Galinha surge poucas páginas depois e também é de uma perversidade sem comparação. De outra feita, na Zona do Pontal, os fazendeiros se queixaram ao militar contra um bando de ciganos acampados nas imediações. Segundo os fazendeiros, os ciganos estavam praticando roubos e aplicando golpes nos donos de propriedade das circunvizinhanças. Galinha e seus homens cercam os ciganos “nas margens do rio Pardo, perto do Porto João Nobre, começando a travessia” (XAVIER, 2004, p. 61). Para impedir que os ciganos – homens, mulheres, crianças, idosos, cavalos e, inclusive, um urso – chegassem à outra margem e conseguissem escapar, o grupo de Galinha abre fogo indiscriminadamente contra as pessoas,

retardadas na sua travessia por terem que transportar todas as suas parcas posses através da forte correnteza:

Ao chegar ao alto do morrinho perto da margem, Galinha rapidamente vislumbrou a situação e gritou a ordem: “Atirem. Caprichem na pontaria que dá tempo”.

Começou a fuzilaria. Tomados de surpresa, os ciganos tratavam de atravessar ligeiro o rio para encontrar abrigo nas árvores da outra margem. O tiroteio espantava os cavalos, derrubando cavaleiros e carga; aqueles que dependiam da montaria para a travessia obrigavam-se a ficar na margem a pequena distância dos soldados. O rio dava pé, mas a correnteza era muito forte e a travessia, demorada. Os soldados do Tenente Galinha tinham condições de mirar com cuidado antes de atirar. As crianças menores iam empurradas dentro dos tachos de cobre que serviam como bóia. A soldadesca tirava proveito: com cuidadosa pontaria acertava a mãe; morta a portadora, o tacho vagava ao sabor da correnteza, alvo bom para treinar a pontaria. A arma zunidora ao acertar o tacho avisava com metálico ruído que cumprira sua sinistra missão. Os ciganos que alcançavam a outra margem não paravam para contar os mortos, levados pela correnteza. Morto seu domador, o urso do grupo grunhe e corre desajeitado em busca de abrigo, com a agora inútil corrente balançando presa à focinheira.

Não se sabe quantos ciganos – homens, muleres e crianças – sumiram nas águas tintas de sangue. O bando, com medo da coluna do Tenente Galinha, não voltou para procurar seus mortos. Os remanescentes alcançaram o Paraná e, quatro anos mais tarde, a Polícia Militar desse Estado dizimou-os na região de Guarapuava (XAVIER, 2004, p. 61-62).

O trecho apresenta, com todo um detalhamento, os requintes de crueldade das ações perpetradas pelo Tenente Galinha e seus homens contra aquele bando de ciganos no interior paulista. Longe de agirem como agentes da lei, da ordem e da justiça, os militares abrem fogo contra a população indefesa e desarmada com uma frieza sem precedentes: seja mirando tranquilamente sem seus alvos que estavam mais vulneráveis ainda graças à força da correnteza ou praticando o macabro jogo de atirar primeiro nas mães que empurravam os tachos para, no instante seguinte, abrir fogo contra as crianças que ali – por não saberem nadar – se refugiavam.

A descrição, assim como a anterior, revela um poder institucionalizado arbitrário, corrupto e intocável. Um poder que, aqui, no caso dos ciganos, atua abertamente a serviço das camadas mais poderosas e ergue seu braço impetuoso contra uma minoria, marginalizada e violentamente reprimida. As palavras do narrador, que revisitam esse obscuro episódio do passado brasileiro, proporcionam ao leitor uma outra visão sobre o herói popular, desconstruindo a forma como o mesmo é concebido pela memória da história

oficial. Percebe-se ainda, apesar das poucas informações disponíveis sobre as vítimas, uma preocupação do narrador com uma lembrança redentora dos dramas e dificuldades enfrentados pelos membros dessa comunidade cigana que, quatro anos mais tarde, seria dizimada pela Polícia Militar do Paraná. Mais uma vez a memória irrompe na obra valenciana como uma forma de resistência às muitas formas de opressão impostas pelos poderes oficiais junto às camadas menos favorecidas da população.

Após relatar esses episódios ocorridos das incursões do Tenente Galinha ao interior, o narrador se volta para a descrição dos últimos momentos que antecedem sua morte na capital paulista. Nesse ponto da narrativa, o leitor toma conhecimento de uma outra faceta do caçador de bandidos: sua admiração pelo teatro de variedades e seus espetáculos, conforme podemos perceber na seguinte passagem:⁴⁷

Naquela noite, depois do seu costumeiro bate-papo na Polícia Central, Galinha foi ao *Polytheama*, onde apreciou Gilbert, a cantora francesa; Jane Herlag, *chanteuse a diction*; Zuleima, cantora lírica; Maud, *chanteuse gommeuse*, Prince Miller Trio, malabaristas e acrobatas; Maria Fantine, *divetta napolitana*; Antonia Lucas, bailarina espanhola, e Lilia Duclos com a quadrilha do Moulin Rouge dançando o canção. O Tenente Galinha parecia gostar muito de teatro, tanto que na sua Fé do Ofício consta, em 23 de julho de 1904, a seguinte reprimenda, uma das muitas que recebeu em sua carreira:
Foi público e notório que conduziu para Ribeirão Preto o sr. Coronel Manoel Pereira Cavalcanti, preso confiado à sua guarda, e à noite o levou ao Teatro Cassino, revelando com esse procedimento abusivo ser ignorante em matéria disciplinar e censurado severamente e convidado a a gir corretamente (XAVIER, 2004, p. 53-55).

Na noite de 23 de abril de 1913 – poucas horas antes de ser assassinado – Galinha vai ao Teatro Polytheama, onde aprecia uma série de atrações nacionais e estrangeiras famosas para a época. O detalhamento dos espetáculos vistos pelo tenente naquela fatídica noite funciona como uma espécie de catálogo memorioso de um nicho artístico específico do passado e reforça, por meio da riqueza de informações, a verossimilhança da narrativa de *A morte do Tenente Galinha*.

⁴⁷ Comentamos parte desse trecho selecionado no capítulo anterior, onde buscamos analisar na mesma aqueles elementos voltados a uma composição do espaço urbano na obra. Nesse segundo momento, nos voltaremos para a mesma passagem – agora expandida – procurando perceber os elementos referentes à memória presentes no mesmo.

Encerrando a descrição, como um complemento para uma melhor composição da personagem, o narrador adiciona um adendo: a revelação, por meio de uma referência à Fé de Ofício do Tenente Galinha, de um fato pouco conhecido que complementa os fatos apresentados no primeiro parágrafo selecionado, seu apreço pelo vaudeville e pelo teatro de variedades – paixão que chegava a fazer que o mesmo esquecesse dos procedimentos e do decoro militar. A inserção do texto, o qual relata, no dia 23 de julho de 1904, uma censura sofrida pelo militar por levar consigo um detendo para assistir a um espetáculo no Teatro Cassino, encerra o fragmento. Esse movimento de inserção de documentos oficiais se repetirá mais adiante. Após a narração do assassinato do Tenente Galinha – morto num assalto forjado, embuste perpetrado por sua esposa Benedita de Oliveira auxiliada por seu amante Israel Coimbra e seu cúmplice Manquinho – e a descrição dos desdobramentos do julgamento, outra nota extraída da Fé de Ofício do militar será apresentada ao leitor:

Em junho, Benedita foi a julgamento, defendida pelo advogado Adriano Marrey Junior. Foi absolvida. Houve apelação da sentença e ela voltou para a Cadeia Pública, onde atrás das grades, em agosto, deu à luz uma menina. No mesmo mês, Israel foi julgado, recebendo pena de 30 anos. Recorreu e teve sua pena reduzida para 25 anos e meio. Manquinho, no primeiro júri, foi condenado a vinte e cinco anos de cadeia, mas um segundo júri diminuiu dez anos de sua pena. Pretextado foi inculcado, mas morreria de doença pouco depois da morte de seu pai.

Na Fé de Ofício de João Antônio de Oliveira, datada de 25 de abril, lê-se essa última anotação:

Excluído por ordem do dia do Comando Geral nº 27, do estado efetivo da Força, por haver sido assassinado na madrugada de 23, em sua residência, à rua Ana Nery, 14, nesta Capital.

O trecho final, como nos contos anteriores, mais uma vez detalha o destino de cada um dos envolvidos no fato. O crime tornava-se cada vez mais famoso, atraindo de forma crescente a atenção de todo o estado paulista: a fama do Tenente Galinha, valente caçador de criminosos morto de modo traiçoeiro em sua própria casa, também aumentava. Os boatos e suposições sobre a esposa que orquestrou o assassinato do próprio marido, militar de renome, avolumam-se. Benedita, defendida por Adriano Marrey Junior – único advogado que tem o nome mencionado em todo o livro, marca indelével de como a repercussão do fato fez com que o a memória sobre o mesmo

perseverasse rica em seus muitos detalhes –, é absolvida, mas sua sentença é apelada e ela vai para cadeia. Ali, para regozijo dos curiosos sobre novos desdobramentos do caso de plantão, dá à luz uma menina – cuja paternidade não é revelada. O amante Israel e seu comparsa Manquinho são condenados. Pretextato, filho de Galinha com Benedita, é inocentado, “mas morreria de doença, pouco depois da morte de seu pai”.

Ao final da descrição do rumo tomado por cada um dos personagens desse drama, o narrador insere enfim a segunda nota extraída da Fé de Ofício do Tenente Galinha: sua ordem de exclusão do Comando Geral, conforme consta no documento oficial apresentado pelo narrador, “por haver sido assassinado na madrugada de 23, em sua residência, à rua Ana Nery, 14, nesta capital”. Esse expediente de utilização de documentos oficiais do passado – sejam decretos, pronunciamentos, ofícios, notas de falecimento, dentre outros – é um recurso comum na literatura de Valêncio Xavier. A utilização de tais materiais na montagem e composição de suas obras relaciona-se diretamente com a preocupação do autor em reconstruir o passado por meio de seus próprios discursos e ancorar ainda mais suas narrativas-verdade à realidade que as origina.

O conto seguinte, *Aí vem o Febrônio*, nossa última parada pelos *Crimes à moda antiga*, desloca o *locus* dos fatos do interior paulista para as ruas e subúrbios da capital carioca. Nele acompanhamos a aterradora história de Febrônio índio do Brasil, assassino em série que perpetrava seus crimes numa intrincada mescla de perversão e delírio religioso. Avançando e recuando o tempo cronológico dos fatos – nessa, que é a menos linear das narrativas que compõem a antologia de contos – o narrador apresenta quadros do passado da personagem, flashes da vida de Febrônio e seu percurso, do interior mineiro para a capital do país.

Através da descrição de eventos pregressos da vida do assassino, o narrador faz com que o leitor acompanhe sua fuga de casa, em São Miguel de Jequitinhonha, Zona da Mata mineira, onde auxiliava o pai no corte e na venda de carne. Fugindo de Minas Gerais na companhia de um caixeiro viajante, acaba chegando ao Rio de Janeiro onde, nos anos subsequentes, iniciará sua carreira criminosa, se envolvendo em golpes que vão do roubo, passando pelo abuso sexual e chegando até o estelionato, onde a criatividade criminosa e a

curiosidade perversa de Febrônio eram levados ao extremo, aspecto que fica claro ao nos voltarmos para a seguinte passagem:

Febrônio arvora-se em médico, advogado, e no que lhe der na cabeça, preferencialmente dentista. Monta consultório, coloca anúncios em jornal, imprime cartões de visita e começam a chegar os clientes. Nunca arranca um só dente de cada pessoa, sempre vários de cada vez, o quanto o cliente aguentar: *Em geral, os dentes que ficam perto daqueles que se arrancam sofrem grande abalo, razão pela qual eu gosto de tirar logo muitos de uma só vez.*

É dado a experiências “científicas” em sua falsa “profissão” de dentista: A água começa a ferver glub! glub! glub! os cabelos ficam em pé balançando debaixo da água borbulhante. Bolhinhas de ar se desprendem do cinza couro cabeludo subindo rente aos fios de cabelo. Primeiro uma, depois duas, três centenas de bolhas de ar fogem pelas narinas como se a cabeça agitada com a fervura estivesse viva respirando debaixo da água fervente fervendo fervor. Expulsos das órbitas, os olhos dançam ao fervor da panela.

Apesar da argumentação de que estava fazendo estudos necessários à sua profissão de dentista, Febrônio não consegue explicar satisfatoriamente onde arranhou a cabeça humana que cozinhava numa panela. O “comprei num cemitério” não convence a polícia e ele mais uma vez vai para a Casa de Detenção (XAVIER, 2004, p. 118-119).

A descrição do episódio ocorrido durante uma atuação clandestina e criminosa como dentista evidencia a personalidade psicótica daquele homem, que numa elaboração minuciosa para seus golpes, chegava a montar consultórios, imprimir cartões de visitas e anunciar seus serviços em classificados de jornais. Seu sadismo fazia com que arrancasse sempre muitos dentes de seus pacientes, “sempre vários de uma vez, o quanto o cliente aguentar”, aspecto reforçado pelo trecho final do primeiro parágrafo da citação que grifa, em negrito, os argumentos utilizados por Febrônio para tal prática. Também era dado a experiências tétricas, como a evidenciada – numa descrição marcada por uma plasticidade quase Expressionista – no episódio da cabeça humana posta para ferver em um caldeirão.

A escolha de palavras e recursos linguísticos – como as onomatopéias em “glub! glub! glub!”, que reforçam a ideia da água fervendo na panela, ou os pleonasmos aliterados que descrevem a água que “fervia fervente fervor” – compõem um parágrafo coeso, que detalha a “experiência científica” do falso dentista Febrônio. Sejam os cabelos “em pé balançando debaixo da água borbulhante”, as pequenas bolhas de ar que começam a surgir nas narinas do morto, ou até mesmo seus olhos, dançando sob o fervor da panela, o quadro

composto nesse pequeno bloco textual desnuda aos olhos do leitor o teor e a proporção perversa das ações do criminoso.

Desmascarado pela polícia, “apesar da argumentação de que estava fazendo estudos necessários à sua profissão de dentista, Febrônio não consegue explicar satisfatoriamente onde arranhou a cabeça humana que cozinhava numa panela”. Afirma que comprou a mesma num cemitério, resposta que não convence os policiais. Esse quadro do passado da personagem se encerra, então, com Febrônio mais uma vez sendo enviado à Casa de Detenção.

A narrativa salta a seguir para a ocasião em que, cumprindo pena na Colonia Correccional de Ilha Grande, faz a tatuagem no peito com os dizeres EIS O FILHO DA LUZ, seguidos, logo abaixo pela inscrição “DCVXVI em grandes letras vermelhas, numa altura que vai dos mamilos ao umbigo” (XAVIER, 2004, p. 111). Saindo da Colonia Correccional, Febrônio aplica pequenos golpes e furtos até a determinante noite em que sonha com um anjo, o que aprofunda seus delírios religiosos, o levando a tatuar e volentar crianças e escrever um livro-manifesto – ao qual dará o título de *Revelações do Príncipe da Luz*⁴⁸.

A revisitação desses dois episódios, tão peculiares quanto determinantes para o desenvolvimento da teologia perversa de Febrônio, é o ponto de partida para que o narrador se debruce sobre um ponto nodal do delírio religioso do assassino: o já mencionado sonho que desencadeou sua obsessão e, por conseguinte, seu percurso como molestador e assassino de menores. A descrição do sonho e das visões subsequentes ao mesmo faz uso de grifos em itálico, sinalizando uma interrupção do discurso do narrador valenciano para a introdução de palavras do próprio Febrônio, que passa a

⁴⁸ A obra, publicada informalmente em pequenas levas por Febrônio em gráficas suburbanas do Rio de Janeiro, apresenta suas principais teorias e previsões religiosas. Nesse texto, ele se apresenta como um profeta-emissário de Deus na terra. Febrônio, após o sonho com o anjo que revelara sua missão, se considerava incumbido de preparar as pessoas para o Dia do Juízo Final, que não tardaria a chegar. Revelações do Príncipe da Luz seria assim a primeira das formas encontradas por Febrônio para propagar sua fé delirante. Sobre a obra, o narrador complementa afirmando ser “um livro de pequeno formato, tem 67 páginas impressas de um só lado. Na primeira página está estampado o conhecido quadro do Anjo da Guarda protegendo uma criança sobre o abismo” (XAVIER, 2004, p. 125). É importante perceber que a imagem da primeira página do livro de Febrônio une os dois elementos basilares do seu delírio: a religiosidade peculiar e uma sexualidade perversa, fixada em meninos na idade infantil.

relatar para os leitores o conteúdo dos mesmos e as impressões a eles associadas:

Em lugar ermo, vi aparecer uma moça muito branca de longos cabelos loiros que me disse que Deus não estava morto e que eu teria a missão de anunciar isto a todo o mundo. Deveria, nesse propósito, escrever um livro e tatuar meninos com as letras DCVXVI, símbolo que significa: Deus vivo ainda que com o emprego da força (XAVIER, 2004, p. 114).

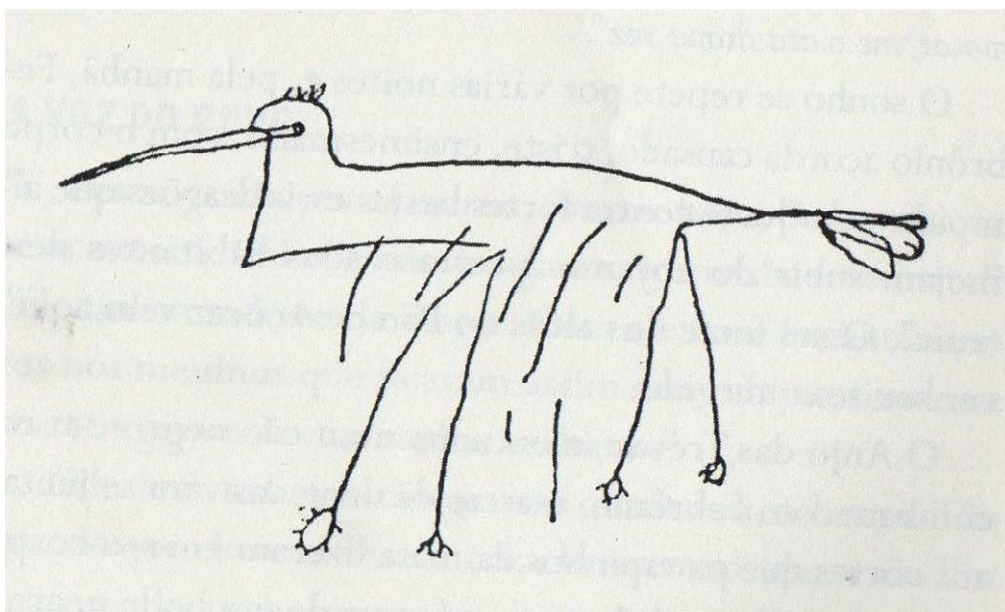
A “moça branca”, de “cabelos loiros” – note-se a utilização de expressões inevitavelmente associadas à luz e à pureza – faz as vezes de anjo emissário, informando Febrônio de sua missão a serviço de um Deus que “não estava morto”. Sua tarefa ele agora sabia, pois a moça do sonho lhe explicara: não apenas escrever o livro que anunciaria seu credo e seu papel como “Príncipe da Luz”, mas também “tatuar meninos com as letras DCVXVI, símbolo que significa: Deus vivo ainda que com emprego da força”.

O narrador chama a atenção para o fato de que esse sonho, que transmite ao criminoso a missão de revelar o Deus vivo, mesmo que para isso precise usar de sua força (e ele usará), “não é como os outros de Febrônio, que trazem a ejaculação noturna e mancha a ceroula e as coxas com o cheiro adocicado do esperma” (XAVIER, 2004, p. 114). Revelador e inquietante, o encontro onírico com a emissária divina que convocava Febrônio a cumprir sua missão faz com que o mesmo se embrenhe nas matas ao redor do Pão de Açúcar – o profeta que sobe o monte, símbolo recorrente em muitas religiões –, onde passará alguns dias e noites sendo vitimado por mais visões:

Então vi um dragão, um monstro enorme com uma cabeça com bico comprido, todo coberto de pelos vermelhos que nem fogo. No começo o dragão procurou me conquistar, me tentando, me oferecendo dinheiro, tesouro, glórias, altas posições se eu abandonasse a missão que me foi dada e não escrevesse o livro. Depois, em vista da minha firme negativa, o dragão começou a me ameaçar dizendo que já matara Jesus Cristo e João Batista e que ia me matar e me comer. Me levantou como uma pena, me jogou no chão, pulou em cima de mim, me amassou, quebrou todos meus ossos, me reduziu a uma papa ensanguentada (XAVIER, 2004, p. 116).

O dragão, outro símbolo comumente encontrado em alguns sistemas religiosos, tenta, barganha, ameaça e, por fim, ataca Febrônio. A essa primeira visita de emissários de Satanás se seguirão outras: o Príncipe da Luz será

tentado e acochado pelos inimigos de seu Deus por três dias consecutivos. Em seu delírio Febrônio se via como o homem ante o abismo – transfigurado aqui na imagem do Pão de Açúcar –, paladino de uma fé que o levava a “lutar contra fortes bestas e vis dragões” (XAVIER, 2004, p. 116) enviados pelo demônio para destruir a humanidade.



(XAVIER, 2004, 115)

O desenho acima foi feito pelo próprio Febrônio e retrata o primeiro dos dragões que enfrentou – “um monstro enorme com uma cabeça com bico comprido, todo coberto de pelos vermelhos que nem fogo” (XAVIER, 2004, p.116). Causando uma impressão deveras distante daquela apresentada por Febrônio, o desenho revela uma criatura híbrida, quase patética, uma quimera concebida pelos olhos de um alucinado e retratada com um traço incerto, quase infanti. O desenho, reproduzido por Xavier durante o processo de montagem da obra – especificamente nessa passagem que descreve Febrônio enfrentando os dragões –, também estampa a capa de *Crimes à moda antiga* lançada pela Publifolha em 2004.

Após destruir o último dragão, “Febrônio desce o morro, o corpo nu com a marca dos combates noturnos” (XAVIER, 2004, p. 117). No entanto, como o narrador apontou ao leitor páginas antes, àquela época “nenhum homem de cor anda impunemente pelas ruas do Rio de Janeiro” (XAVIER, 2004, p. 112). Funcionando como comentário social – infelizmente ainda atual – acerca das

formas como a comunidade negra é tratada pelo aparato policial, o trecho antecipa uma nova detenção de Febrônio – a primeira como profeta.

Apesar de recolhido e enviado ao Pavilhão de Observação do Hospital de Alienados, Febrônio acaba fugindo pouco depois, em companhia do menor Jacob Edelman, primeira criança que será marcada com as letras DCVXVI, violentada e abandonada logo depois. Dias depois da fuga, faz amizade com um menino de nome Álvaro, em quem tenta tatuar as fatídicas letras. Resistindo, o menor será esfaqueado, estuprado e abandonado no meio do mato, “chorando, sangrando em dois lugares, no ferimento da faca e no outro” (XAVIER, 2004, p. 124).

O terceiro crime praticado por Febrônio após sua última saída da detenção ocorrerá na Estrada da Mata, que liga Jacarepaguá à Várzea da Tijuca. Nesse lugar, conhece Alamiro J. Ribeiro e, graças a uma promessa de trabalho, consegue tirá-lo de casa e levá-lo para o Rio de Janeiro. No caminho, Febrônio tenta estuprar o menino, que resiste e acaba sendo morto por asfixia. Após a morte, despe o cadáver e violenta-o mesmo assim, abandonando-o logo depois no ermo daquele lugar. O cadáver do pequeno Alamiro só seria “encontrado no dia seguinte por um pescador. Informado da morte do filho, o pai de Alamiro alerta a polícia sobre Febrônio e começam as diligências à sua procura” (XAVIER, 2004, p. 129). Era o princípio do fim do sangrento percurso do profeta Febrônio pela capital carioca e suas imediações.

No dia 29 de agosto de 1927, Febrônio perambula pela Ponta do Caju, onde trava conhecimento com o menor João Ferreira, conhecido nas imediações como Joãozinho. Fazendo uso do mesmo expediente tentado com Alamiro, oferece um emprego ao menino, que decide acompanhá-lo. Naquela noite, tatua as letras DCVXVI no peito de João. A seguir, como num reflexo do acontecido dias antes, tenta estuprar a criança e acaba assassinando-a no processo. Violentado e abandonado, “a polícia vai encontrar o cadáver de Joãozinho servindo de pasto para os urubus: um esqueleto, apenas do cotovelo às mãos e do joelho aos pés existe alguma carne podre” (XAVIER, 2004, p. 132).

Após o cerco da polícia, Febrônio será enfim preso e sua fama, que já começava a se espalhar por meio dos boatos e rumores do boca-a-boca – que tratavam do mesmo como uma lenda urbana, um bicho-papão –, ganhará a

atenção dos jornais. A imprensa se preocupará em relatar pormenorizadamente todos os feitos do assassino em série.

Os crimes alcançaram grande repercussão. Diariamente, saíam pela imprensa barbaridades falsas ou verdadeiras atribuídas a Febrônio; alguns jornais contam às centenas o número de vítimas dele. Quando José Maria, pai do menor João Ferreira, tenta matar Febrônio na delegacia, mas é desarmado por policiais, muita gente acha que a polícia deveria ter deixado o pai da vítima justicar o assassino. A polícia recolhe a edição de *Revelações do Príncipe da Luz* e queima todos os exemplares.

Pelos crimes que lhe atribuem, Febrônio é comparado a Giles de Rais, Marquês de Sade e Jack, o Estripador. É examinado por Leonídio Ribeiro, figurão da medicina legal, que o classifica como “um caso de grande sadismo”; Heitor Carrilho, um dos papas da psiquiatria brasileira da época, confirma-o como “psicopata constitucional, portador de desvios éticos revestindo a forma de loucura moral”. Já o psiquiatra polonês Maurício Urstein, que examina Febrônio em 1930, discorda: acha que ele “não deve ser classificado no grupo de loucos morais, ou de afecções degenerativas, mas na classe da catatonia, psicose adquirida que destrói progressivamente a personalidade psíquica e afetiva do indivíduo (XAVIER, 2004, p. 133-134).

A passagem, que ilustra as repercussões da prisão de Febrônio e seus desdobramentos, inicia-se ressaltando as nuances da relação entre a imprensa e o caso. As visões sensacionalistas sobre os crimes irrompem por meio das palavras do narrador, ao afirmar que, diariamente, a imprensa veicula “barbaridades falsas ou verdadeiras atribuídas a Febrônio”, ressaltando que alguns veículos noticiavam “às centenas o número de vítimas dele”. A seguir, o leitor toma conhecimento da tentativa de vingança por parte de José Maria, pai de João Ferreria e da a queima dos exemplares de *Revelações do Príncipe da Luz* pela polícia.

Febrônio, cuja fama já começava a transcender as fronteiras do Rio de Janeiro e do próprio Brasil, é comparado a nomes que vão de “Giles de Rais, Marquês de Sade e Jack, o Estripador. Por fim, encerrando o fragmento, o leitor se depara com o debate sobre o caso de Febrônio feito por grandes nomes da medicina brasileira e estrangeira da época. Nomes como Leonídio Ribeiro, Heitor Carrilho e Maurício Urstein apresentam cada um sua teoria à luz dos pressupostos sobre o estudo da mente daquela época – e, digno de ressalva, não chegam a um entendimento acerca da psicopatologia do assassino.

Considerado um indivíduo de alta periculosidade e sem recuperação, Febrônio é internado numa instituição para criminosos com problemas mentais onde passará o resto da vida. Sua reputação de bicho-papão havia crescido tanto no imaginário e na memória popular que torna-se comum as mães assustarem seus filhos com a prédica “Aí vem o Febrônio”, o que instilava medo em seus pequenos corações.

O renome do Príncipe da Luz era tamanho que o escritor francês Blaise Cendrars, quando veio ao Brasil, fez questão de conhecê-lo. Sobre esse recorte mnemônico do passado, o narrador complementa ao afirmar que, “dizendo ter conversado com Febrônio durante uma hora, Cendrars publica na França um artigo sobre o Príncipe do Fogo, que é uma curiosa mistura do que saíra sobre o caso nos jornais” (XAVIER, 2004, p. 134).

Mesmo com o passar do tempo, a fama de Febrônio continuava a se perpetuar, ainda que de forma mais esmaecida. O narrador informa ao leitor que, no ano de 1972, enquanto gravava o filme *Acaba de chegar ao Brasil o belo poeta francês Blaise Cendrars*, o cineasta Carlos Augusto Calil conseguiu permissão para entrevistar Febrônio no Manicômio Judiciário Heitor Carrilho – nome de um dos psiquiatras que comentaram seu caso na citação mais acima (sincronicidades da memória) –, no Rio de Janeiro.



(XAVIER, 2004, p. 135)

A fotografia acima, tirada por Calil e transposta para a obra por meio da sua montagem, apresenta um indivíduo que em nada remete ao terrível assassino e molestador de crianças. Um velhinho “desdentado, o ventre caído, estufado, os gestos lentos e a pele amarela daqueles que circulam sempre pelos mesmos corredores, pátios e celas” (XAVIER, 2004, p. 135-136). Cada vez mais distante da realidade que o cerca, Febrônio morreria de efisema pulmonar, 12 anos depois, em 27 de agosto de 1984, no Hospital Central do Complexo Penitenciário do Rio de Janeiro. Era o preso mais antigo do Brasil, morreu aos 89 anos, 57 dos quais passou encarcerado no Manicômio Judiciário onde tinha a ficha de número 000001.

A seguir, fazendo as vezes de epílogo, o narrador encerra a trama sobre o Filho da Luz com a seguinte meditação:

Hoje a vida e crimes de Febrônio estão esquecidos, ninguém se importa em saber se ele vive ou apodrece numa cela de hospício. O mote advertência “Aí vem o Febrônio”, que muita mãe usou durante anos para tirar seus filhos da rua, já não assusta mais. Quem hoje quer saber em que inferno ou paraíso se encontra agora Febrônio índio do Brasil, o Príncipe do Fogo? (XAVIER, 2004, p. 136-137).

O narrador pondera sobre a passagem dos anos e o olvidamento por eles inexoravelmente imposto – e acaba por explicar a origem do título do conto. A mesma sociedade que, ávida por novidades sobre o caso Febrônio, recorria aos jornais da época, hoje pouco se importa “se ele vive ou apodrece numa cela de hospício”. O homem que assombrou as Ruas do Rio de Janeiro do passado nada mais é do que um fantasma diáfano nas memórias do presente. A própria advertência “aí vem o Febrônio, que muita mãe usou durante anos para tirar seus filhos da rua, já não assusta mais”. O epílogo desse conto – grifado como *In Memoriam* – se encerra com uma reflexão sobre o tempo, a memória e o esquecimento, analisando como a lembrança popular lidou com o caso e assinalando o poder indelével da passagem do tempo, que fez com que tais crimes tão bárbaros, gradativamente, fossem relegados ao esquecimento.

Quando vistos em conjunto percebe-se, tanto em *Minha mãe morrendo e O menino mentido* quanto em *Crimes à moda antiga*, que a memória funciona como matéria-prima para a composição literária das duas obras. Irrupendo de forma peculiar em cada uma delas – na primeira, surgindo das lembranças

de um menino-narrador que revisita certo período de sua infância; na segunda, através do resgate de crimes célebres e suas repercussões – a memória e seus mecanismos de funcionamento são explorados ora contedística, ora formalmente nessas duas obras que abordam facetas tão distantes de um mesmo espaço urbano em constante transformação.

Solidamente respaldadas em seu background histórico, as obras apresentam figuras, lugares e fatos que contextualizam as tramas e reforçam seu caráter testemunhal e verossimilhante. Seja pela introdução de figuras como Vargas, Chiquinha Gonzaga, Tenente Galinha ou Febrônio, seja pelas referências à mudança dos mil-réis para o cruzeiro, ou ao assassinato do bando de Lampião, as obras estão repletas de referências a alguns dos principais fatos ocorridos na primeira metade do século XX brasileiro.

Dessa forma, percebe-se que os espaços elaborados nas duas últimas narrativas de Valêncio Xavier, imbuídos de sentido e recordações, carregam consigo memórias também em constante mutação. O lembrar e o esquecer que se increvem nas dobras dos discursos urbanos são captados e utilizados pelo narrador que, inclusive, não se furta – nas suas reflexões sobre o passado e suas formas de permanência – de reconfigurar e até contestar alguns fatos já cristalizados pela história oficial, como é o caso de Lampião, em *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido*, e do Tenente Galinha, em *Crimes à moda antiga*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Quando me fazes alegre
Penso por vezes:
Agora poderia morrer
Então seria feliz
Até o fim.*

*E quando envelheceres
E pensares em mim
Estarei como hoje
E terás um amor
Sempre jovem.*

Bertold Brecht, *Canção de uma
enamorada*

A produção artística de Valêncio Xavier, desde os seus anos de formação, assinala uma preocupação estético formal ímpar em toda a literatura brasileira. Ao utilizar de procedimentos vanguardistas como a colagem cubista, o ready-made dadaísta e a repetição e velocidade de informações típicas da estética futurista, sua literatura se volta sobretudo para uma meditação sobre as interações entre o espaço urbano e a memória que nele surge e se perpetua. Seu processo compositivo, enquanto recurso disponibilizador e organizador das informações apresentadas ao leitor, aproxima sua literatura do cinema e do jornalismo – duas influências fundamentais para o Xavier escritor.

Investigando as muitas possibilidades de interações entre os discursos da cidade moderna, suas obras assinalam um constante estudo das possíveis formas de interação entre palavra e imagem. Seu método compositivo muda de uma obra para outra, ora experimentando – por meio do seu intrincado processo de montagem – modos nunca tentados, ora retomando modelos por ele já utilizados, num movimento de refinamento constante da sua própria linguagem literária. Entabulando uma intensa relação intertextual com nomes que vão de Luís Vaz de Camões ao Marquês De Sade, seus escritos também dialogam, intermediaticamente, com outros suportes e linguagens, como a cinematografia, a história em quadrinhos, a pornografia, textos científicos e documentos oficiais, dentre muitos outros.

Valêncio Xavier, carregando experiências, influências e indagações advindas de sua atuação em outros campos artísticos ou do entretenimento – como o cinema, a fotografia, o jornalismo e a televisão –, acaba por elaborar uma literatura híbrida, na qual as fronteiras entre as linguagens artísticas se embaralham. Essa literatura, que muitas vezes surge de procedimentos experimentais, interage de forma peculiar com seu leitor, legando ao mesmo o status de decifrador das intrincadas narrativas que surgem dos seus recortes e fragmentos.

Nota-se que o espaço detém um papel preponderante nas narrativas valencianas, surgindo como um dos pontos nodais da sua composição narrativa. Percebe-se, após um vislumbre extensivo da sua produção, a presença constante do *locus* urbano – em especial o da urbe pós-industrial – no cerne dos seus enredos: suas tramas, via de regra, retratam acontecimentos que se passam nos domínios dos grandes centros brasileiros do século XX.

A voz dessas cidades – captada por meio dos fragmentos e transposta para a obra através do seu processo de montagem –, em maior ou em menor instância, se apresenta e se desvela ao leitor em cada recorte. Conforme as páginas se sucedem, vemos reproduzir-se, no âmbito da obra, a sobreposição dos discursos e o desnortamento dos sentidos inerente ao espaço babélico e labiríntico dos grandes centros urbanos. Ao intercalar os fragmentos selecionados, o autor reproduz nas páginas do seu enredo as sucessões e colisões discursivas que perpassam a malha da urbe moderna.

Ambiente que ocupa uma posição privilegiada na obra de Valêncio Xavier, a cidade oscila, em seus escritos, numa posição ambivalente: surgindo, às vezes, como mero cenário onde se descortinam os fatos, em outras, a adquirindo status de personagem central da obra – uma entidade amorfa privilegiada, composta pela totalidade daqueles que a percorrem e a habitam.

Em *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido*, esse espaço surge de modo peculiar, sendo fundamental para a formação e amadurecimento do personagem-narrador. A São Paulo das décadas de 1930 e 1940 mantém uma relação íntima com o menino, apresentada e desenvolvida nas três narrativas que compõem o volume.

As interações entre ambos, percebidas por meio das vivências e das errâncias da criança junto aos seus domínios, apresentam um forte vínculo de interdependência entre o narrador e esse espaço-personagem que o cerca e o faz. Em seu papel ambivalente de lugar-entidade, a cidade interage com o menino, lhe revela seus segredos, lhe proporciona conhecimentos proibidos, transforma-o ao passo em que também é transformada pelo passar dos anos.

As cidades apresentadas em *Crimes à moda antiga* – São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba e Santos – se configuram, assim como em *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido*, como espaços marcados pelas tensões e transformações impostas pelo tempo e pela modernidade. Vistos em conjunto, os contos que compõem a antologia refletem as mudanças sucessivas que se operaram em algumas das grandes cidades brasileiras da primeira metade do século XX.

Predominantemente abordados como espaços onde os crimes ocorreram, esses ambientes urbanos, em determinadas passagens, também transfiguram-se momentaneamente em cenários-personagem. Em alguns contos, quando a repercussão dos crimes motiva a comoção popular, a cidade – composta por um contingente de anônimos atônitos, assustados e indignados que a habitam – se transforma em uma grande entidade que convulsiona de medo, curiosidade, frustração e desejo de vingança.

As tramas que compõem essa obra apresentam, no pano de fundo de seus enredos, as muitas transformações sofridas pelo espaço urbano no decorrer das primeiras décadas do século passado. As cidades retratadas transitam, no intervalo de alguns anos, do rudimentar ao moderno, do provinciano ao sofisticado, configurando-se como espaço dinâmico, multifacetado e em constante e desenfreada transformação.

Dessa forma, tanto *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido* quanto *Crimes à moda antiga*, cada um à sua maneira, ao retratarem as transformações da cidade, funcionam como um livro de registro das muitas metamorfoses e mutações do espaço urbano ante as sucessivas transformações surgidas dos grandes centros brasileiros logo após a *Belle Époque*. No âmago desse ambiente e de seus discursos, residem memórias e esquecimentos – da cidade e daqueles que a constituem – também em constante transformação. Essas memórias e esquecimentos são percebidos

pelo autor nos recortes por ele utilizados e, intencional e deliberadamente, explora o sentido contido em cada um para a montagem dos seus contos e novelas.

Valêncio Xavier, desde suas primeiras produções artísticas ainda como fotógrafo, já se voltava para investigações acerca dos fenômenos mnemônicos e seus sentidos. Nos anos posteriores, ao se voltar para a produção literária, acabou trazendo consigo esse tema, o qual escrutinou e investigou das mais variadas formas desde *O mez da gripe* até as obras analisadas nesse estudo.

A preocupação valenciana com a o passado e os esquecidos, que converge para uma rememoração redentora sobre os mesmos, irrompe de seus escritos através dos anos, onde percebemos um exercício quase monomaniaco de sondagem e resgate do passado e seus sentidos. Essa memória, mesclada à cidade de onde ela se origina, acaba por funcionar como um eixo temático que perpassa toda a sua produção literária e proporcionar as mais diversas reflexões sobre tempo, transformação e finitude, sobre passado, presente e futuro.

Em *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido*, as memórias se voltam para anos cruciais para a formação do personagem narrador. O sentimento central relacionado a cada uma delas é variado: algumas são marcadas pela dúvida e amargura (como aquelas voltadas para os últimos dias de sua mãe), algumas pelo mistério (no caso do assassinato entre os serventes da escola, ou no encontro com Clarita já adulta), outras pela descoberta e curiosidade (as sugestivas brincadeiras com a prima no armário da casa da tia) etc.

Às memórias da infância do narrador – matéria-prima do livro em questão – somam-se as memórias de um Brasil dilacerado: mescladas, essas duas rememorações apresentam ao leitor uma série de informações que contextualizam as lembranças do menino à época onde as mesmas um dia aconteceram. Vê-se assim surgir na obra um desfile de figuras e fatos históricos, indo de Mussolini a Lampião, da *Manolita* a Flash Gordon. O que reforça a ideia, agora pela perspectiva da memória, das muitas transformações impostas pelo tempo – tema comum às duas últimas obras escritas por Valêncio Xavier antes de sua morte.

Em *Crimes à moda antiga*, as memórias e a forma como as mesmas são retratadas se apresentam de uma forma diferente daquela vista em *Minha mãe*

morrendo e O menino mentido. A posição do narrador aqui é deslocada, de personagem para observador-testemunha. Ele não rememora seu passado, e sim o de outras pessoas: uma sucessão brasileiros do passado, anônimos em sua maioria. Pessoas que, em determinado ponto do percurso de suas existências, se viram envolvidos em crimes que assombraram a imprensa e o imaginário brasileiro entre as décadas de 1900 a 1930.

A rememoração, agora se debruça sobre esses indivíduos que viveram e morreram em algumas das principais cidades brasileiras das primeiras décadas do século XX. Suas tragédias estamparam capas de jornais, inspiraram músicas e filmes e foram o principal assunto da sociedade de sua época. O resgate de tais personagens, seus dramas e os cenários a eles associados, é o ponto de partida dessa obra, que carrega em seu âmago a marca valenciana do exercício redentor da rememoração, que, por meio da revisitação do passado, procura resguardar tais personagens e acontecimentos da anulação e do esquecimento.

Quando vistos em conjunto percebe-se, que tanto em *Minha mãe morrendo e O menino mentido* quanto em *Crimes à moda antiga*, os mecanismos de funcionamento da memória são explorados ora conteudística, ora formalmente nessas duas narrativas que unem suas vozes para abordar facetas tão distantes de um mesmo espaço urbano brasileiro em constante transformação.

É importante ressaltar que a montagem e a bricolagem, componentes centrais do seu método de composição, conferem a essas duas narrativas um experimentalismo único na literatura brasileira contemporânea. Sua narrativa, que rompe as fronteiras entre os campos artísticos, recria e remonta o passado através da apropriação de linguagens distintas. Os espaços dessas obras, imbuídos de sentidos e recordações, carregam consigo memórias também em constante mutação. O lembrar e o esquecer que se increvem nas dobras dos discursos urbanos são captados e a seguir utilizados pelo narrador valenciano que volve seu olhar para o passado, seja para resgatá-lo, seja para reconfigurá-lo ante os olhos de seu leitor.

Dessa maneira, notamos que essa literatura ímpar feita por Valêncio Xavier – marcada pelos espaços urbanos e pela exploração das memórias presentes nos mesmos – apresenta-se sobretudo como uma produção que

defende uma reconfiguração de nossa postura para com o ontem e aqueles que o fizeram. Seu exercício enquanto artista, tanto no âmbito ético quanto estético, nos proporciona uma reflexão fundamental sobre a memória e a revisão do passado num século marcado pela velocidade e pelo apagamento dos rastros daqueles que a história oficial faz questão de anular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades: Editora 34, 2003.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

BARBOSA, Sidney; BORGES FILHO, Ozíris. (Org.) **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Editora Claraluz, 2009.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1987.

BENEVOLO, Leonardo. **A cidade e o arquitecto**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** (Obras Escolhidas Volume I). São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. (Obras Escolhidas volume III). São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BORBA, Maria Salete. **Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier**. Florianópolis, 2005. 125 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária: Literatura Brasileira) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

_____. **A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento**. Florianópolis, 2009. 227 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à topoi-análise**. Franca: Ribeirão gráfica e Editora, 2007.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CHICOSKI, Regina. **Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier**. Assis, 2004. 224 f. Tese (Doutorado em Letras: Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, São Paulo.

DIREÇÃO – O Paraná no rumo certo. **O mago de Curitiba**. Ano I – número 3, p. 98-99, jun. 1997.

CÍCERO, A. **O Parangolé**. Disponível em <http://www2.uol.com.br/antoniocicero/parangole.html>
ultimo acesso: 22.07.2016

CUNHA, Paulo; Prysthon, Angela. (Org.) **Ecos urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

ELIAS, Eduardo de Oliveira. **Escritura urbana: invasão da forma, evasão do sentido**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Ver a cidade: cidade, imagem, leitura**. São Paulo: Nobel, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GANDIER, Angela M. **Memória & história, fotografia & cinema nas narrativas transemióticas de Valêncio Xavier**. Recife, 2013. 184 f. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Centro de Artes e Comunicações, Universidade Federal de Pernambuco.

GAY, Peter. **Modernismos: o fascínio da heresia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1989.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KOLATA, Gina. **Gripe: a história da pandemia de 1918**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.

LEVEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses sobre o conceito de história**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MANZO, José Maria Campos. **Breve história da Música Brasileira**. Disponível em: http://www.collectors.com.br/CS06/cs06_05.shtml.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PETERS, R. **Maciste all'inferno**. Disponível em:
<http://www.silentfilm.org/pastprograms/2001festival/macisteallinferno/program.htm>
ultimo acesso 07.09.2009

RAUEN, Margarida G. Meu 7º dia, uma novella-rébus. **O Elefante**, edição 2, PUC-PR. Curitiba, p. 3, 1999.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCKER NETO, Julio. **O mosaico de linguagens na narrativa hipertextual de Valêncio Xavier**. Curitiba, 2008.132 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

RYCKWERT, Robert Moses. **A sedução do lugar**: a história e o futuro da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANCHES NETO, Miguel. O poder corrosivo. **Gazeta do Povo**. Curitiba, Caderno G. p. 4

SANTAELLA, L. & NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTOS, Renata Oliveira dos; SILVA, Rodrigo Vieira da. Quando a gripe invade o castelo da pureza: aspectos compositivos acerca da obra de Valêncio Xavier e Marcel Duchamp. In: **Na trilha da transdisciplinaridade**. SILVA, Marinalva Freire da (Org.) João Pessoa: Ideia, 2010.

SECCHI, Bernardo. **A cidade no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SILVA, Rodrigo Vieira da. **O trapeiro, a influenza e o esquecimento**: O mez da gripe e a teoria estética de Walter Benjamin. Cadernos Benjaminianos, v. 2, p. 01-10, 2010.

_____. **Enquanto Curitiba agoniza**: as configurações do espaço urbano em O mez da gripe, de Valêncio Xavier. Campina Grande, 2011. 116 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba.

SLOWIK, Humberto. Livro e happening. **Gazeta do Povo**. Curitiba, p. 6, 01/11/1999.

ZUCCONI, Guido. **A cidade no século XIX**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

XAVIER, Valêncio. **O Mez da Gripe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Meu 7º dia**. São Paulo: Edições Ciências do Acidente, 1999.

_____. **Minha mãe morrendo e O menino mentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Crimes à moda antiga**. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. **rRememorações da menina de rua morta nua e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.