



Ficção-Verdade – Fronteira Semiótica na Montagem Narrativa de Valêncio Xavier¹

Reuben da Cunha Rocha²
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura da obra *Rremembranças da menina de rua morta nua* – montagem assinada pelo escritor Valêncio Xavier que recupera a história de um assassinato ocorrido em São Paulo na década de 1990 através de recortes de jornal da época – que a desloque do campo da literatura e a traga para a semiótica da comunicação. Amparando este desvio no conceito de fronteira semiótica proposto pelo semioticista russo Iúri Lotman, o trabalho oferece algumas chaves de leitura para o texto, e sugere que a obra de Xavier, por se situar na fronteira entre o ficcional e o factual, não pode ser satisfatoriamente compreendida a partir de nenhuma das perspectivas isoladamente.

PALAVRAS-CHAVE: Fronteira semiótica; Ficção; Montagem narrativa; Semiótica da comunicação

FICÇÃO-VERDADE – FRONTEIRA SEMIÓTICA NA MONTAGEM NARRATIVA DE VALÊNCIO XAVIER

Rremembrar, lembrar

Aconteceu faz muito tempo mas eu ainda lembro bem.
(Valêncio Xavier, *Coisas da noite escura*)

No livro *Rremembranças da menina de rua morta nua*, o escritor e cineasta Valêncio Xavier (1933 – 2008) reconstitui a história de um assassinato ocorrido em 1993 – uma criança de rua é encontrada morta, nua, dentro de um caixão falso no trem-fantasma de um parque de diversões em Diadema, Grande São Paulo. A obra reconstrói o caso a partir dos relatos da imprensa policial da época, valendo-se ostensivamente de recortes de jornal, fotografias da vítima, dos suspeitos e do local do crime, locuções de reportagens televisivas e diversos outros fragmentos de linguagem factual. O deslocamento de leitura proporcionado pelo uso de fragmentos de narrativa jornalística

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Email: reubencr@gmail.com.



na ficção, sua riqueza ao mesmo tempo documental e imaginativa, sugere a questão que inaugura este texto. Como é possível ler as *Rremembranças* como ficção, se o sentido que produzem não é dissociável do estranhamento causado pelo fato que recuperam?

Neste deslocamento é que se apóia a hipótese de tratar-se de uma obra situada na fronteira entre os gêneros factual e ficcional, não sendo assim possível compreendê-la integralmente nem como obra imaginativa nem como relato jornalístico. Os espaços de fronteiras possuem a potência de gerar processos de significação imprevistos, fenômenos cuja complexidade estrutural exige ferramentas de leitura diversas das oferecidas pelos campos entre os quais se situam. Daí que também se proponha um deslocamento no próprio método investigativo, o de destacar o texto do campo da literatura para pensá-lo do ponto de vista da comunicação – velha conhecida da fronteira –, munido de ferramentas conceituais buscadas na semiótica da cultura de Iúri Lotman.

A fronteira tal qual formulada pelo semioticista russo é um dispositivo aglutinador de linguagens, campo de conflito entre gêneros e de formações semióticas novas. Esta também a idéia que se pretende que contenha o título “Ficção-Verdade” – nomenclatura utilizada pelo próprio Xavier –, não como descrição suficientemente adequada ou mesmo como explicação, mas em todo caso uma ilustração do fato de que, ao se imiscuírem, os dois registros terminam por constituir um espaço semiótico autônomo, que exige chaves de leitura diferentes das que tais registros oferecem autonomamente.

Escrever com a tesoura

Ele: o amalgâmico/ o filho das fusões/ o amante das algaravias/ o sem pureza.

(Waly Salomão, *Domingo de Ramos*)

Valêncio Xavier talvez mereça o título de escritor mais impuro da literatura brasileira. Sua obra recorre sistematicamente ao lixo esquecido da nossa cultura – palavras e grafias caídas em desuso, verbetes de dicionários etimológicos, imagens de filmes antigos e de cinemas que não existem mais, rótulos de balas e anúncios de produtos, recortes de jornal e histórias que caíram no esquecimento, todas destacadas de algum contexto já perdido e resgatadas para a memória literária. Narrativas deslocadas desde a origem: cada livro é na verdade a compilação de histórias publicadas esparsamente em



jornais e revistas, às vezes décadas antes³. Deslocadas desde o nome: no lugar de contos ou novelas, os arcaísmos “racontos” e “novellas”. No lugar de lembrar, *rrememorar*. Detalhes em nada acessórios, elementos que não *ilustram* nada, mas por vezes constituem o núcleo central do trabalho criativo do autor – como se Valêncio Xavier escrevesse com uma tesoura, e não com uma caneta.

Lembre-se aqui, por exemplo, de *O Mez da Grippe* (1998), reconstituição da história da epidemia de gripe espanhola ocorrida em São Paulo, em 1918. O texto é uma intrincada montagem que mistura a ostensiva cobertura feita pela imprensa sobre o caso – contagem dos mortos, informações sanitárias, dados sobre o avanço ou retrocesso da epidemia – e anúncios publicitários da época – produtos para “desenvolver os seios”, xaropes que servem para tudo, orações, anúncios de missas de sétimo dia –, num arranjo em que os “grandes fatos” não se sobrepõem aos detalhes da vida corriqueira e até caricata, elementos submetidos apenas à imaginação adúltera de Xavier, que embaralha a veracidade destes fragmentos de fatos com um discreto deslocamento: o autor adapta a epidemia paulista para a Curitiba do começo do século, inscrevendo assim o documental no imaginativo.

Em obras posteriores o factual é deslocado com radicalidade ainda maior, sendo por vezes inserido com pouca ou nenhuma intervenção no território da literatura. Exemplo disso é o livro *Crimes à Moda Antiga – Contos Verdade* (2004), composto por histórias de assassinatos ocorridos no Brasil no início do século XX coletadas pelo escritor nos arquivos da Biblioteca Pública de São Paulo, do Arquivo Oficial do Estado e da Biblioteca Pública de Curitiba. Ou o texto recortado para este trabalho, *Rrememбранças da menina de rua morta nua*, que recorre às narrativas que a mídia impressa e televisiva contou do caso, montando a partir delas sua reconstrução da história e da narrativa da história. Acrescentando comentários mínimos entre os recortes, Xavier constrói uma espécie de meta-narrativa, ou narrativa em segundo grau, em que a voz do narrador surge apenas brevemente em meio ao núcleo composto pelo material colhido, produzindo um efeito de estranhamento decorrente não apenas da brutalidade do crime, mas, como se verá adiante, da brutalidade das notícias, da brutalidade da memória do crime.

³ Tendo estreado na literatura em 1964, Valêncio só reúne seus muitos textos em livro em 1998, quando passa a ser editado pela Companhia das Letras. As datas de publicação utilizadas neste estudo obedecem as das publicações em livro.



Mas a brutalidade não é um tema novo na ficção ou no jornalismo. Na introdução a uma entrevista que realizou com Valêncio Xavier, Joca Reiners Terron (1999) chama a atenção para o fato de que mesmo a obra do escritor “parece estar catalogando itens para a curadoria de um pequeno museu do crime, inscrevendo seu trabalho na tradição de violência, sexo e misoginia vinda desde Sade, passando por Baudelaire, Poe e Lautréamont, até desaguar no brutalismo visual e enigmático de Raymond Roussel e os surrealistas” (p. 48-49). A violência, a crueldade, a perversão, são itens suficientemente recorrentes na literatura para que constituam uma tradição. O próprio uso de materiais não-literários se vincula a esta linhagem de autores, sobre a qual o crítico Claudio Willer (2008) observa que “contra o mito do gênio criador, defende a banalidade e elogia o chavão” (p. 47). Nada mais próximo das páginas policiais compiladas por Valêncio. O que, então, justifica chamar sua obra de fronteira e o que, por extensão, justifica este trabalho?

Ainda segundo Willer, a referida tradição literária encontra suas raízes na concepção romântica de combate ao realismo e ao naturalismo, “por não suportarem a realidade que os cercava e não admitirem que o mundo em que viviam lhes fosse dado como natural” (p. 55). Nestes autores, os maiores arrebatamentos de sadismo e crueldade são plenamente identificáveis como ataques imaginativos de indivíduos contra uma ordem social que a partir do século XIX elege o trabalho e sua disciplina como princípios centrais de organização coletiva. E o uso de materiais “mundanos”, extra-literários – que vão desde as prostitutas de Baudelaire até as narrativas visuais dos surrealistas, passando pelo plágio criativo de Lautréamont –, passa por uma intencional “subversão dos parâmetros do gosto” (p. 57). Tudo isso se explica do ponto de vista da literatura, a ponto de o crítico observar que restrições às perversões de um Marquês de Sade ou de um André Breton só podem decorrer de uma leitura literal de suas obras, que não levasse em conta “sua dimensão simbólica, alegórica ou metafórica”, dimensão esta que transforma o impossível da existência em possibilidade de linguagem (p. 26).

É esta explicação que se acredita não dar conta da obra de Valêncio Xavier, como se acredita que uma chave de leitura mais adequada para ela deva considerar o deslocamento extremo de materiais realizado pelo autor, e o fato de tais matérias serem inscrições do factual. Muitas vezes a maneira do autor intervir nas citações se limita à inserção de um título ou de uma assinatura, de uma frase ou outra, de uma “moldura” apenas, como os *ready-mades* de Marcel Duchamp, outro notório falsário, mestre na



arte de descontextualizar/recontextualizar⁴. A violência narrativa de Xavier é a que está posta nos cadernos policiais dos veículos de comunicação. Recortados (e não *recontados*) de seus contextos de origem, os crimes remoídos pelo autor dão um duplo testemunho da brutalidade: primeiro, pela natureza das próprias histórias e, segundo, pelo sensacionalismo dos relatos de jornal. O desconforto proporcionado por obras como *Rremembranças da menina de rua morta nua* é o de se estar diante de um trabalho imaginativo em cuja crueza reside um retrato da brutalidade com que a própria sociedade se representa.

Assim, se os excessos brutalistas de Lautréamont ou Baudelaire se exibem como frutos da imaginação literária e, do ponto de vista da literatura, são plenamente justificados desta forma, ou mesmo como reações à “ordem burguesa”, não cabendo a eles uma leitura literal, não é possível excluir a literalidade, a tensão entre o ficcional e o factual, da leitura da obra de Valêncio Xavier. Não se trata, evidentemente, de diminuir sua grandeza imaginativa, nem de relativizar seu trabalho artístico mediante qualquer reprovação de “sensacionalismo” – hipótese que, não custa lembrar, anularia por princípio este texto. Trata-se antes de chamar atenção para um deslocamento *do e para o factual* possibilitado por este mesmo trabalho refinadíssimo de criatividade. O sensacionalismo, a crueldade – o lixo, enfim, é nosso: Valêncio o recicla luxuosamente. E é provável que grande parte do seu refinamento criativo venha desta duplicação do registro factual – o fato e o seu relato, a brutalidade e sua representação midiática. O olho do leitor deve buscar sentido na fronteira entre estas camadas, como logo se verá. Antes, uma palavra sobre a fronteira.

Habitar a fronteira

A chave de leitura aqui proposta para *Rremembranças da menina de rua morta nua* é sustentada pela hipótese de que a obra se situa na fronteira entre o ficcional e o factual. Noção que deriva do trabalho teórico e descritivo de Iúri Lotman (1996) acerca daquilo que chamou de semiosfera – o espaço dentro do qual se processam os fenômenos semióticos e fora de onde não há significação possível, como na biologia não há vida possível fora da biosfera. Fronteira então é o que delimita a semiosfera ao estabelecer o

⁴ Cite-se como ilustração os dois *ready-mades* do artista francês baseados na Mona Lisa, de Leonardo da Vinci. Em 1919, Duchamp exibe uma reprodução do famoso quadro com o acréscimo de um bigode desenhado a lápis e da inscrição *Elle a chaud au cul*, algo como “ela tem fogo no rabo”. Décadas mais tarde, exibe uma reprodução do mesmo quadro, mas sem o bigode, ou seja: a própria Mona Lisa. Há de acréscimo apenas a assinatura de Duchamp, e uma legenda com o título da obra: “Barbeada”.



outro semiótico, aquilo que está fora dos limites da semiosfera dada, quer por pertencer a outro espaço semiótico, quer por tratar-se de um espaço não-semiotizado. Mas o conceito excede a idéia básica de linha divisória para descrever também o território que pertence simultaneamente aos espaços que separa, fazendo-os traduzíveis um ao outro. Se por um lado distingue semiosferas, por outro a fronteira as põe em contato. Ela é “a soma dos tradutores-‘filtros’ bilíngües passando através dos quais um texto se traduz a outra linguagem (ou linguagens) que se encontra *fora da semiosfera dada*” (p. 24), um terceiro território nascido da intersecção de dois primeiros.

Enquanto *espaço semiótico*, a fronteira se caracteriza pela fluidez e intensidade dos seus processos de significação. Comparativamente ao centro da semiosfera, local normatizado e estabilizado por gramáticas culturais, a fronteira é sede de eventos semióticos imprevisíveis, possibilitados por trocas – entre gêneros, linguagens, línguas – imprevistas. Por sua abertura estrutural, constitui-se em local privilegiado de novidade de formações:

A não homogeneidade estrutural do espaço semiótico forma reservas de processos dinâmicos e é um dos mecanismos de produção de nova informação dentro da esfera. Nos setores periféricos, organizados de maneira menos rígida e possuidores de construções flexíveis, “deslizantes”, os processos dinâmicos encontram menos resistência e, por conseguinte, se desenvolvem mais rapidamente. (LOTMAN, 1996, p. 30)

Prosseguindo em sua análise, Lotman enxerga nisto “um impetuoso auge semiótico-cultural”, que leva a periferia a transformar a natureza do centro e mesmo a ocupá-lo, passando a exercer sua função. Se a fronteira é território de ebulição do sentido, onde os processos de significação se aceleram na direção da novidade informacional, é natural que o centro abrigue maior estabilidade, e opere segundo categorias culturais reconhecíveis. O movimento da periferia até o centro é, portanto, o movimento até a estabilização.

Mais do que isso, ou antes disso: por conta deste movimento, o autor anota ser possível, natural até, que uma formação semiótica inovadora seja nomeada com os termos reconhecíveis do centro, que ela ainda “entenda a si mesma pelas meta-categorias das velhas estruturas” (p. 30). Vinho novo em vasos velhos – formações inovadoras seladas com nomes que não lhes dão mais conta. Isto pode explicar a razão pela qual obras como a de Valêncio Xavier podem passar pelos olhos do leitor como ficção, sem grandes constrangimentos. Fato é que o conceito de Lotman é útil para entender o



movimento de pacificação por que passam as obras de fronteira, como também é útil para ler os textos de fronteira enquanto ocupem esta posição, problematizando seu lugar nas prateleiras.

Para além da *função* de ser o espaço bilíngüe que traduz uma semiosfera a outra, a fronteira existe como *local semiótico*, um espaço que *produz sentido*. Em *The Universe of the Mind* (1999), Lotman destaca que é no campo de tensão da fronteira, no cruzamento entre gêneros distintos, que nascem novas linguagens. As linguagens de origem, dos espaços semióticos que se tocam na referida fronteira, entram em choque e se misturam. Mesclam-se, e ao se mesclarem estruturalmente são preservadas na nova linguagem resultante como *memória* (p. 138). O nascimento de uma nova linguagem ocorre no contato entre linguagens prévias – mecanismo que sintetiza em boa medida a concepção lotmaniana de cultura.

Para o semioticista, há duas operações que resumem o funcionamento da cultura – uma primeira de *conservação* e *transmissão* de textos, e uma segunda, de *elaboração* de novos textos. São operações indissociáveis: a elaboração de novos textos ocorre a partir dos textos que se conservam na memória da cultura. Dinâmica que se manifesta através do *uso* dos textos conservados. Permanecer na *memória criadora*, como Lotman nomeia o modo de lembrar típico da literatura e das artes, significa servir à criação de novos textos. Longe de ser um baú de guardados, “a memória não armazena textos, ela os produz” (158), e a permanência de um texto na memória cultural significa ao mesmo tempo a manutenção de seu sentido e sua transformação.

Também o contrário, a composição de um novo texto é uma resposta a textos anteriores. Um texto é necessariamente produto e produtor de outros, elo na cadeia geral dos significados da cultura, que estabelece vínculos significativos do passado para o presente e do presente para o passado. Não importa o grau de consciência que possua disto seu autor. É neste sentido que Lotman afirma que presente e passado lêem um ao outro, o passado constituindo uma chave de leitura para o presente, e o presente acrescentando novas camadas de percepção e significação ao passado.

Este duplo movimento de leitura emerge de maneira muito palpável na obra de Valêncio Xavier. Tomando as *Rremembranças* por exemplo, ao mesmo tempo em que a história da menina morta permanece enquanto fato, o próprio gesto de resgatá-la contém um movimento de criação. Ao mesmo tempo em que, no plano da linguagem, a memória das formas jornalísticas se preserva, sua reutilização estabelece outro movimento de leitura, e acrescenta sentido: lemos a informação do assassinato, mas, num outro nível,



não lemos mais as notícias sobre o caso como notícias. Ao lado da memória do fato há a memória da própria linguagem, que passamos a ler com a curiosidade com que se vai ao museu – postados diante de coisas reconhecíveis, mas que já estão aquém do seu uso original, e além do seu significado primeiro.

Montagem como ferramenta da memória

Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.

(Walter Benjamin, *Passagens*)

Se a dinâmica descrita se revela tão visivelmente no trabalho de Valêncio Xavier, isto ocorre não apenas por conta da atualização do passado cultural – que ademais está presente em todo o desenrolar da cultura –, mas principalmente pela recorrência do recurso da montagem – procedimento que em sua obra não significa apenas a justaposição de fragmentos narrativos, mas equivale ao uso desviado, porque propositadamente descontextualizado, de materiais pré-existentes. Blocos de citações empilhados sem a mediação de aspas ou interpretações. O passado é deslocado para o presente, e seu simples deslocamento acrescenta-lhe sentido, transforma-o noutro texto. Fragmentos de linguagem – jornalística, televisiva, fotográfica – que se esbarram na fronteira e assim já são outra coisa, diferente do jornal, do telejornal ou da fotografia. Diferente da literatura. Algo que seria precipitado nomear, mas que foi possível de escrever. E é possível descrever.

A história da menina morta (cujo nome é permanentemente preservado por uma tarja preta) é recomposta sobretudo a partir de falas e entrevistas retiradas do *Aqui Agora*, extinto programa de jornalismo policial do SBT. A abertura da narrativa de Valêncio contextualiza o leitor através de um recorte do caderno de TV do Jornal do Brasil, em que se anuncia: “Surgido como versão visual das apelativas crônicas policiais radiofônicas, o telejornal *Aqui Agora* (...) não defende mais as cores explícitas da violência. Nem veicula notícias que pareciam ensaiadas”. Introduzir o leitor na história



da menina morta é introduzi-lo no universo midiático de onde a história é retirada, dando assim mostras da dinâmica entre presente e passado através da linguagem.

Primeiro deslocamento: a página seguinte corta para a primeira reportagem feita pelo *Aqui Agora* sobre o assassinato. A descrição do cenário (um terreno baldio) e a reprodução da fala do repórter Gil Gomes são fiéis ao sensacionalismo do programa, contradizendo o anunciado pela matéria do Jornal do Brasil. Esta última data de 27 de março de 1993, enquanto a reportagem do *Aqui Agora* é do dia 08 de abril do mesmo ano.

A crítica, num sentido tradicional, é substituída pelo confronto direto de materiais. A montagem não acusa a matéria de sensacionalista, apenas apresenta-a. Problematiza a veracidade da matéria do JB exibindo cruamente as datas, sem mediação de comentário. E, ao mesmo tempo em que se evidencia o tom falacioso da matéria, ela segue funcionando como contexto, como descrição de cenário: estamos em 1993, quando certo canal de televisão exibe uma “versão visual das apelativas crônicas policiais radiofônicas”, que anuncia uma não cumprida mudança de roupagem e noticia o assassinato brutal de uma criança de rua. Como também serve de contexto a inserção feita entre os dois parágrafos nos quais Gil Gomes introduz o tema da reportagem. “É um problema paulista, é um problema brasileiro. Em qualquer esquina, em qualquer esquina, qualquer semáforo, meninos de rua, meninas de rua”, o repórter inicia o ritual. Corte para a reprodução de um bilhete em que se lê um pedido de ajuda “para comprar arroz e feijão para meus irmãos menores”, entregue a Valêncio Xavier “no semáforo da avenida Sepetuba com Francisco Morato na quinta-feira 15/04/93 – SP”, conforme se lê na legenda (XAVIER, 2006, p. 41). São fragmentos de registros distintos de linguagem (trechos de reportagem televisiva, bilhetes escritos por crianças de rua), operando em um terceiro registro (obra literária), em que funcionam como camadas descritivas.

O próprio Xavier, na já mencionada entrevista concedida a Joca Reiners Terron, chama atenção para este método descritivo. Comentando uma cena de seu *O Mez da Grippe*, o escritor compara:

No *Mez da Grippe*, tem uma cena de um alemão que cria um incidente no Teatro Hauer. Como Balzac escreveria essa cena? Descreveria o personagem, detalharia o teatro e então contaria o que aconteceu lá dentro. Eu fiz a mesma coisa, só que coloquei um desenho tirado de um anúncio da época, de um sujeito que me pareceu capaz de realizar aquela ação, daí coloquei uma foto do Teatro Hauer e então reproduzi uma notícia de jornal que descrevia o incidente. Fiz a mesma coisa que



Balzac faria, só que, em vez de palavras, usei imagens e imagens de palavras.
(XAVIER, 1999, p. 51)

Em *Rremembranças*, a descrição do contexto e do assunto é substituída por sua apresentação, feita através de fragmentos de linguagem como os recortes de jornal e o bilhete do pedinte, que mesmo não fazendo parte diretamente da história da menina morta dizem muito sobre o que se conta. Como na fronteira lotmaniana, o escritor funde sob a saia transparente da montagem a intenção descritiva própria da literatura com as “imagens e imagens de palavras” do período a ser descrito e do tema a ser tratado.

Com o passar das páginas a narrativa segue incorporando outros fragmentos de informação, entretecidos com as locuções de Gil Gomes, recortes de jornal (Folha de S. Paulo e Estado de S. Paulo), fotografias, depoimentos dos suspeitos e de pessoas que conviviam com a vítima. É assim que somos atirados no ano de 1993. Acompanhamos, no intervalo comercial do *Aqui Agora*, vinhetas de outros programas da mesma emissora, somos informados sobre o tempo, sobre reajustes na caderneta de poupança, sobre o preço de tabela do pão e dos jornais diários.

Outra instância semiótica é composta pelos recortes de verbetes de dicionário, de onde surge a explicação para o *rremembrar*, forma arcaica do verbo lembrar – falar do passado com linguagem passada. Valêncio incorpora dos verbetes inclusive o recurso dos exemplos explicativos dos significados, normalmente pinçados de obras literárias, e insere na montagem versos de Camões sobre o lembrar. Os verbetes acrescentam camadas narrativas por vezes surpreendentes, como no caso da palavra *nénia* (“canto fúnebre”), evocada no texto por conta de sua semelhança ortográfica com *Nena*, apelido de um dos suspeitos do crime. Valêncio Xavier cria significados novos a partir de realidades textuais prévias, transformando a semelhança ortográfica entre as duas palavras num continuum de sentido.

E mergulhamos nos desníveis narrativos, nos entretectos, nos relevos de solda da montagem, para enxergarmos o sentido em que *Rremembranças* é uma obra original e ao mesmo tempo um resgate documental, uma trama de vozes alheias e um texto autoral, composto na fronteira entre a história grotesca e a criação deslumbrante. Ao lermos o relato sobre a menina morta, lemos de que maneira nos contamos sua história no já distante ano de 1993. A linguagem policial nos conta mais que o caso de polícia. Vemos o retrato de uma época na fotografia de sua linguagem.

Ficção-Verdade



É curioso que, embora o universo policial seja um velho conhecido da imprensa e do rádio no Brasil, o telejornalismo sensacionalista seja um fenômeno que, a não ser por experiências esparsas, surge de maneira sólida apenas na década de 1990. No artigo “Da pancadaria explícita à violência invisível”, o professor Eugênio Bucci demarca um momento de passagem no qual a televisão

não tinha escolha. No negócio do entretenimento, ao menos no Brasil, a espetacularização do mundo-cão deixou de ser um item opcional para ser obrigatório. Assim, o tabu do mundo-cão dentro do vídeo – que já havia sido subvertido em tentativas isoladas – foi quebrado no final da década de 80. (102)

Este universo aos poucos ganha espaço na TV brasileira, até atingir seu mais alto grau de popularidade em 1991, justamente com a estréia do programa *Aqui Agora*.

Pródigo na mistura de reportagens sanguinolentas, humor e serviços ao consumidor, para o bem e para o mal e por diversas razões o programa pode ser definido como sendo “definitivamente um gueto de autenticidade. Feia, grosseira, periférica, ignara autenticidade”, ainda segundo Bucci (p. 105). A espetacularização da violência está na raiz do programa, e o repórter “Gil Gomes leva ao vídeo a face mais bárbara da barbárie, o mais selvagem semblante da selvageria. A maior densidade do que se convencionou chamar de violência em televisão sai da [sua] boca e habita os lugares que ele visita com sua câmera” (p. 107).

O universo policial é também um velho conhecido de Valêncio Xavier. Em sua longa carreira na televisão – foi produtor de Silvio Santos e fez roteiros para o humorista Ary Fontoura, para ficar com alguns exemplos –, o escritor é uma espécie de pioneiro do gênero que adquiriu fama com o programa de Gil Gomes. Na entrevista concedida a Joca Reiners Terron ele lembra que em uma curta temporada em São Paulo, na década de 1960,

(...) fui pra Globo, onde fiz como o Túlio de Lemos (já falecido) o *Processo 68*. 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 assassinados, 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 minha maneira de escrever. (p. 50)

Nem é o caso de descobrir – a influência não é uma questão no âmbito deste trabalho. Mas cabe fazer um paralelo. O sensacionalismo do jornalismo policial possui uma

correspondência estética na estridência de suas locuções, como fica claro em certas passagens recuperadas por Valêncio para *Rremembranças*:

GG: Quem teria matado XXXXX? Aparentemente um local de diversão, de brinquedo. Mas agora é a Casa do Terror, e do terror mesmo. E, por enquanto, tudo é mistério. Quem teria matado XXXXX? O local de diversão, de brinquedos. O medo virou medo de verdade. A morte da Menininha de Diadema...Gil Gomes, Aqui Agora. (p. 56)

O rodeio retórico e emocional não diz nada sobre o assassinato, nada informa, é pura gordura verbal. O contrário disso é o extremo de economia textual das intervenções narrativas de Valêncio Xavier. Ao nos defrontarmos com seu quase-silêncio de narrador, nós nos confrontamos com o oco da retórica do telejornal.

Nos raros momentos em que fala através de outros recursos que não a montagem, a discricção do escritor é a mesma. Para comentar o detalhe tétrico de a menina ter sido encontrada no trem-fantasma do parque de diversões ele insere o único parágrafo de sua autoria, no sentido tradicional do termo. O choque com os materiais reaproveitados é tamanho que o escritor chega a assinar o pequeno texto com suas iniciais: “Trem-fantasma coisa nenhuma. O Mundo do Terror é um barracão bem vagabundinho, de tábuas desencontradas, coberto de lona e dentro dele não tem nenhum trem-fantasma. V.X.” (p. 52). Valêncio também escreve através de números, cálculos que comentam as notícias, como o “= 7” que se refere à fala da mãe da vítima: “tenho sete filhos fora o que já morreu” (p. 47).

Ao final das *Rremembranças da menina de rua morta nua*, não sabemos o desfecho da história. Quer dizer: não sabemos quem assassinou a criança, qual dos multiplicados suspeitos mentia, quais diziam a verdade, quem era culpado. A última matéria publicada pela imprensa sobre o caso (“Polícia suspeita de mais um em morte no parque”, Folha de S. Paulo, 10/04/93) anuncia apenas a entrada de um personagem a mais na trama. Avançamos no escuro da página negra, e a última coisa que lemos no texto é a enigmática pergunta: “8 ou 9?”. Ocorre que no decorrer das páginas dos cadernos policiais e da tragicidade cômica das locuções de Gil Gomes, no meio de toda a gritaria da imprensa – que cessou não quando o caso se resolveu, mas quando deixou de interessar –, nenhum repórter se deu ao trabalho de confirmar a idade da menina morta. Não há explicação para a morte, como não há precisão de fatos. E a narrativa de V.X. nada resolve, só duplica o desconforto de um caso com desfecho trágico narrado numa história com final aberto.



Referências bibliográficas

BUCCI, Eugênio. “Da pancadaria explícita à violência invisível”. In: **O peixe morre pela boca: oito artigos sobre cultura e poder**. São Paulo: Scritta, 1993.

LOTMAN, Iúri. **La Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto**. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. p. 157 – 162.

_____. **The Universe of The Mind: a semiotic theory of culture**. Indiana University Press, 1999.

TERRON, Joca Reiners. “O Grande Circo Freak de Valêncio Xavier”. In: XAVIER, Valêncio. **Meu 7º Dia**. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

WILLER, Claudio. “Prefácio: O Astro Negro”. In: Lautréamont. **Os Cantos de Maldoror**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

XAVIER, Valêncio. **Crimes à moda antiga – Contos Verdade**. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. **Meu 7º Dia**. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

_____. **O mez da gripe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Rrememorações da menina de rua morta nua e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.