

Valêncio Xavier e o aprendizado do olhar como perda

Ângela Maria Dias

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Instituto de Letras/UFF

A escolha da obra de Valêncio Xavier para tematizar a força das imagens e, indiretamente falar do que nos espreita no cotidiano das cidades midiáticas, não se deve apenas à sua versatilidade artístico-intelectual que abrange desde o jornalismo e a literatura ao cinema, como roteirista e diretor, e à televisão, também como diretor.

Seus livros, publicados nos últimos anos pela Companhia das Letras - a coletânea *O mez da gripe e outros livros*, o *Minha mãe morrendo* e *O menino mentido*, e o recente *Crimes à moda antiga* - apresentam uma inédita interação entre imagens (desenhos, reproduções de gravuras, fotografias e publicidade) e palavras, configurando uma confluência de gêneros em que a história em quadrinhos, a literatura de cordel, o cinema, a literatura de almanaque e a mórbida dramaticidade do teatro *grand guignol* contracenam com um texto literário minimalista e fragmentário, alternando poesia com recursos gráficos e visuais, pequenas notícias e narrativas de feitiço diversificado.

A obsessão pelas imagens, de todos os tipos e proveniências, bem característica da sensibilidade do cineasta, constitui o núcleo problemático de sua obra e a configura como uma decidida experiência intersemiótica profundamente marcada pela idéia da morte. Nesse sentido, a reflexão filosófica sobre o olhar, como aquilo que se perde, fundamenta a melancolia radical de uma obra votada à encenação do outro do olhar, ou seja, daquilo que nos olha, em tudo o que vemos, para além de toda evidência. A incessante tematização dessa alteridade que nos fita, em toda vivência do visível que escape ao familiar, ou surpreenda nele o estranho, ou o sinistro, além de fazer deslizar as fronteiras entre percepção e imaginação, memória e ficção, assume a prática literária como jogo figural em que o pluralismo dos signos e imagens, entre o verbal e não verbal, dramatiza o estatuto da linguagem como chão da experiência existencial e do pensamento como selo da finitude. A atmosfera mórbida e anacrônica da obra de Valêncio recria o mundo violento e desalentado do início do século, quando a eclosão da 1ª guerra desfaz por completo as ilusões coletivas sobre o progresso técnico e a ciência. Seu espaço são as cidades brasileiras - Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro - do início do século, traduzidas, em seu provincianismo e abafamento, por alguns poucos jornais, a publicidade dos primórdios da comunicação de massa, fotografias e as imagens obsedantes do cinema recém introduzido.

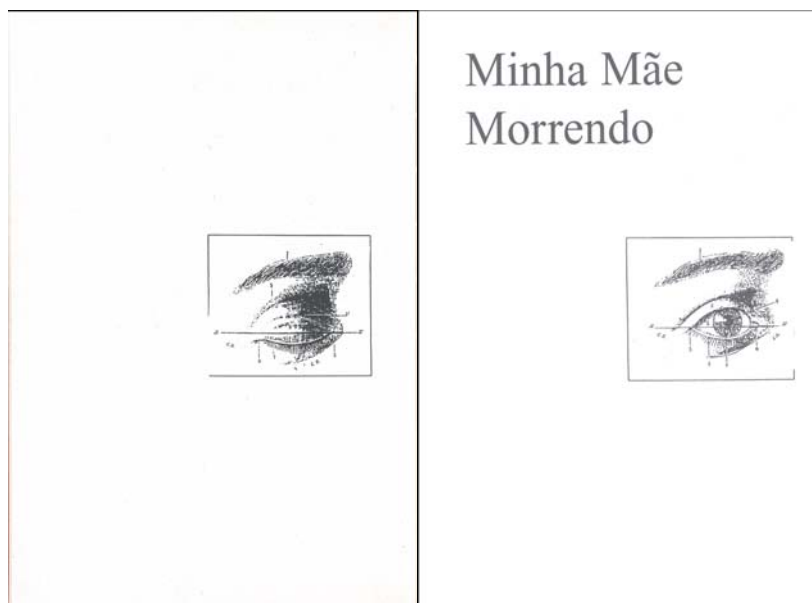
A apropriação de materiais diversificados e triviais do mundo da cultura de massa - publicidade, notícias e matérias jornalísticas, gravuras e ilustrações - dá aos livros-objetos deste artista politécnico o aspecto meio *kitsch* e pitoresco dos almanaques antigos. Por outro lado, a bricolage deste material, compondo o que já denominei de “estética de almanaque”¹, constitui o suporte híbrido e antiquado de enredos mórbidos e violentos, desenvolvidos sob o estigma da morte, como moldura e horizonte. O livro de 1998, por exemplo, conta a epidemia de gripe espanhola que assolou Curitiba em 1918, com todos os excessos e desmedidas ensejados pelo contexto da peste. O mais recente, por sua vez, dedica-se às narrativas de crimes escabrosos ocorridos em cidades brasileiras, no início do século anterior, numa linguagem sensacionalista e pojada de adjetivos, que recupera a dicção da época. Daí o tom teatral de *grand guignol*, deliciado na descrição de cenas de terror e atrocidade, plenas de lances macabros, como a mutilação ou a deformação de corpos.

A matriz *grand guignolesca* e a perspectiva sádica adotada pelos narradores bricoleur transformam o anacronismo dos relatos valencianos numa espécie de alegoria do mundo contemporâneo, igualmente assolado pela violência, pelo sadismo e pela melancolia. A ambiência, os tipos e as situações do início do século XX, apesar do sotaque ultrapassado, transpiram uma atmosfera dissolvente de vício, desvario e niilismo, altamente alusiva do atual estágio de deterioração da sociabilidade, característico de nossas metrópoles caóticas. A fascinação pelo lado obscuro e cru da natureza humana, em suas motivações.

*

Minha mãe morrendo e O menino mentido, a coletânea de 2001, traz na página inicial, acompanhando o primeiro título (*Minha mãe morrendo*), duas ilustrações de pálpebra. A primeira apresenta o olho fechado e a segunda o revela aberto, ambas, superpostas por uma geometria precisa na marcação de pontos da anatomia do órgão, sugerindo terem sido retiradas de compêndio escolar de biologia. Mas essas ilustrações científicas, a par da referência ao didatismo dos livros colegiais, indiciam a questão crucial da narrativa: a pedagogia do olhar em sua relação congenial com a memória.

¹ Em amplo artigo sobre a literatura brasileira contemporânea, eu comento a importância da literatura de Valêncio Xavier para abordar criticamente o papel das imagens na atualidade. Inusitadas de olhos, ao reunirem um certo sombreado com a sinalização de natureza.



Acredito que por esse motivo, esta primeira novela, bem curta, com 35 páginas mais uma última, com a indicação dos créditos de algumas fotos e reproduções, pode ser vista como o roteiro metaficcional da obra de Valêncio. É que, rigorosa e sintética, *Minha mãe morrendo* apresenta o núcleo radical da reflexão filosófica sobre o tempo, a morte e a crueldade desenvolvida nas narrativas híbridas deste artista eclético², altamente dotado do que Walter Benjamin denominava de “competência politécnica”³.

Inicialmente, fica evidente a disposição de álbum “bricoleur”, em que a qualidade da experiência intersemiótica, no cruzamento e na interação de imagens e palavras, em estreita reciprocidade, alia o caráter figural das letras e símbolos à potência de sentido das imagens. Por outro lado, a compleição poética da narrativa, bem como a iconicidade de sua disposição no pastel da folha, combinada à força evocativa das imagens, transforma o relato da desalentada infância-testemunho da doença e da morte da mãe, num sedutor experimento, entre o poema concreto e o romance de formação.

Aqui, o tom “naif” e infantil do narrador recupera as imagens fundadoras pelo desfile de reminiscências poéticas, vez por outra atravessadas de auto-ironia.

O menino de 1933, contando, em 2001, as imagens de um Brasil do início do Século XX, retoma o Oswald de Andrade do *Primeiro Caderno do Alumno de Poesia* de 1927, não só pela dicção poético- ingênua da narrativa, mas também pela entonação irônicoparódica, na absorção e no aproveitamento dos mais diversos meios e materiais. Entretanto, aí param as semelhanças. Já que, em *Minha mãe morrendo*, os procedimentos humorísticos não se

² Valêncio Xavier, além de escritor, é jornalista, cineasta, roteirista e diretor de televisão.

³ O pequeno artigo de Benjamin refere-se especificamente à importância do jornalismo na renovação do modo de produção literário e vem citado nas referências bibliográficas.

resolvem pela bem humorada “blague” ao provincianismo paulista, na esperança do progresso urbano-industrial a redimir “o grandioso / e desordeiro / povo brasileiro” (ANDRADE, 1971, p. 173), como no poeta modernista. Nesta curta novela valenciana, o humor vem inteiramente mesclado ao tom melancólico que faz o baixo contínuo do relato, e constrói sua exemplaridade dentro do conjunto da obra.

A situação fundamental rememorada, aliás, é a mesma de Stephen Dedalus, no início do *Ulysses* de Joyce. A imagem da mãe morrendo como fonte e origem do aprendizado traumático do olhar como objeto, ou seja, como aquilo que se perde. Da mesma forma, Joyce⁴, a partir da experiência de seu personagem nos fala da “inelutável modalidade do visível”, em decorrência da cisão entre o que vemos e o que nos olha, ou seja, do paradoxo irredutível em que algo latente ou indicialmente presente, como um vazio subjacente ao visível, nos paralisa ou fascina.

Na reminiscência sonhada por Dedalus, os olhos de sua mãe, seu corpo, enlaçados à morte, são o outro irredutível e tornam-se então a referência ontológica recorrente para tudo o que, daí em diante, puder ser visto:

Em sonho, silenciosamente, ela lhe viera a ele, seu corpo gasto dentro de largas vestes funéreas exalando um odor de cera e de pau-rosa, seu hálito pendido sobre ele com mudas palavras secretas, um esmaecido odor de cinzas molhadas. Seus olhos perscrutadores, fixando-se-me da morte, para sacudir e dobrar minha alma. Em mim somente. O cívico dos mortos a alumiar sua agonia. Lume agonizante sobre face torturada. Seu áspero respirar ruidoso estertorando-se de horror, enquanto todos rezavam aos seus pés. Seus olhos sobre mim para redobrar-me. (JOYCE, 1966, p. 12).

Por outro lado, a aproximação da imagem da mãe com a do mar, além de apoiar-se na contiguidade metonímica com os líquidos e humores da doença, mais verticalmente tende a fundar-se no que se movimenta em suas águas, ou seja, no que inquieta sob a superfície, em seu jogo rítmico de ondas e marés, quando um determinado fundo, súbito, nos olha potente e vazio. Ou seja, a qualidade ambivalente do que surge da água, que, como “símbolo maternal” é “substância de vida” mas também “substância de morte” (BACHELARD, 1998, p. 75) conjuga-se à imaginação da profundidade como “água profunda”. Como nos diz Bachelard: “O passado de nossa alma é uma água profunda” (BACHELARD, 1998, p. 55). No entanto, esse passado se torna para o Dedalus de Joyce uma espécie de presente reminescente porque,

⁴ O 1 capítulo de *Lo que vemos lo que nos mira* de Didi-Huberman, La ineluctable escisión del ver, é inteiramente dedicado ao comentário sobre o trauma de Stephen Dedalus diante da morte da mãe.

em sua potencialidade de fundo, movimenta-se e surpreende presentificando, anacrônico e irreduzível, o olhar como memória e a memória como “a mãe de todas as mortes”⁵.

A inconstância da água, em seu movimento “anadiomeno”⁶, como o meio que produz a vida, a exemplo do nascimento de Vênus, gerada por Netuno, pode também, acolher a morte em seu seio. Conforme ainda o reconhece Bachelard, explicando a reversibilidade entre a potência do vazio e o elemento líquido:

A água fechada acolhe a morte em seu seio. A água torna a morte elementar. A água morre com o morto em sua substância. A água é então um *nada substancial*. Não se pode ir mais longe no desespero. Para certas almas, a água é a matéria do *desespero*. (BACHELARD, 1998 p. 95).

A melancolia de Stephen Dedalus não tem outra densidade e aqui aparece como “infelicidade dissolvida”. (BACHELARD, 1998, p. 94).

Stephen, um cotovelo apoiado no granito rugoso, opunha a palma da mão contra a frente [...] U ma dor, essa não era ainda a dor do amor, roia- lhe o coração. Silenciosamente, em um sonho ela lhe aparecera depois da morte, seu corpo gasto dentro de largas vestes funéreas exalando um odor de cera e de pau-rosa, seu hálito, pendente sobre ele, mudo, repreensivo, um esmaecido odor de cinzas molhadas. Através da borda esgarçada do punho, via o mar louvado como a grande doce mãe pela voz bem nutrida a seu lado. O anel da baía e horizonte cinturava uma fosca massa verde de líquido. Um vaso de porcelana branca ficara ao lado do seu leito de morte com a verde bile viscosa que ela devolvera do fígado putrefeito nos seus bulhentos acessos estertorados de vômito. (JOYCE, 1966, p. 06).

Na novela de Valêncio Xavier, como já constatei, a relação entre a morte da mãe e a educação do olhar como perda é óbvia e visceral, desde a página do título. A memória da mãe, aqui, consubstanciada em olhar e corpo, propõe-se como origem e destinação de toda imagem, princípio de constituição do inquietante fundo vazio que, irreduzível, olha quem vê. Talvez o sentido mais recôndito dessa abordagem melancólica da imagem seja a dissolvência da oposição entre o visível e o legível. A insinuação de uma latência perturbadora da imobilidade de cada imagem, por um olhar que reflui de um fundo vazio, dá a ela uma certa inquietude, uma espécie de brilho esquivo, que abala qualquer autoreferencialidade objetual, instaurando uma espécie de presença.

Barthes, falando especificamente da fotografia, nome ou este distúrbio de *punctum*, ao qualificá-lo como um sintoma da “impotência para nomear” (BARTHES, 1984, p. 80). Ora, justamente esta impotência é o que aguça o esforço, uma espécie de relâmpago na direção do verbal, do que pode ser lido: “O efeito [...] é certo e, no

⁵ Trata-se de um verso de Paulo Henriques Britto, num dos poemas de *Trovar Claro*.

⁶ Didi-Huberman (1997, p. 17) assinala que o termo “anadyomène” - transliterado do grego - significa o que surge da água e é também, certamente por isso mesmo, o sobrenome de Vênus.

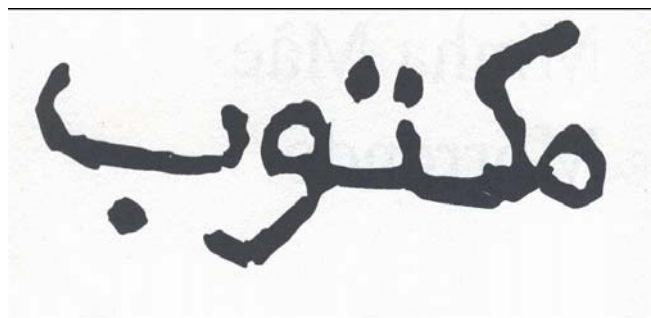
entanto aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua” (BARTHES, 1984, p. 83).

Entretanto, se a fotografia, segundo ainda o mesmo pensador, é “o retorno do morto” (BARTHES, 1984, p. 20), no “spectrum” que paralisa o corpo que antes ali existiu - pela própria etimologia de “spectrum” - ela mantém uma estreita relação com o espetáculo. Sendo e oferecendo-se como espetáculo, ela pode então aportar à loucura. Não apenas porque é “falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo” (BARTHES, 1984, p. 169), mas, sobretudo, porque pode olhar. E, nessa insistência, “o olhar é sempre virtualmente louco” (BARTHES, 1984, p. 167).

Por outro lado, como se pode experimentar no almanaque memorialista de Valêncio, a loucura do olhar não é exclusividade apenas de determinadas fotos. A pintura também pode produzir o fundo vazio que nos olha. Não apenas em *Minha mãe morrendo*, através da tela de John Singer Sargent, em seu fundo amarelo com mortalha branca, mas, sobretudo no desenho de Flávio de Carvalho, da série *Minha Mãe Morrendo*, reproduzido na 2ª novela, *O menino mentido*.

A dialética figural desdobrada pelo relato que contrapõe, em cada par de páginas, a ilustração da esquerda - caractere árabe, pintura, fotografia, imagem cinematográfica ou publicitária - à prosa poética da direita, certamente é muito responsável por um certo deslizamento de sentidos e efeitos, entre as imagens e a letra do texto.

Assim, nas páginas de abertura, nos deparamos com a “escrita icônica” de uma palavra árabe, grafada no alto da folha esquerda - que quer dizer “mak tub”, ou seja, destino - contraposta ao enigmático texto que nos fala, num acento poético contaminado por uma certa redundância infantil, da mãe transformada em puro olhar. Ou seja, a perda da mãe, no âmago do primeiro olhar do menino, fica gravada para sempre como fugidia origem, primado constituinte e nadificante da experiência existencial do menino. Por isso mesmo, revela-se como destino, meta a cada momento invocada. A origem é a meta, já nos dizia Karl Kraus.



[...] minha mãe puxou
o menino eu
corpo com corpo
nariz com nariz
olhos nos olhos
e me diz
o que você está vendo?
dois olhos se juntando
o meu ou o dela?
depois um olhão só
largo grande um só
tomando toda a tela

A tomada poética da visão fantasmática do menino puxado pela mãe mortatransmite, de chofre, além do infantilismo da fala do narrador, a perplexidade de quem conta. A redundância que alia a 3ª pessoa com a 1ª pessoa, no 2º verso - o menino eu - caracteriza a inflexão de uma voz primeira, correspondente ao tempo da reminiscência que, ao misturar-se com outros elementos díspares, alude a um segundo nível de narração, a um artífice-artesão cujo rosto se revela no discurso “bricoleur”. É como se o almanaque das lembranças fosse um filme de excêntrica figuralidade, dirigido e montado por este narrador que apenas desponta, na lâmina de um humor afiado pela auto - ironia ou pelo sarcasmo, diante dos discursos, icônicos ou verbais, que coleciona.

O uso de citações e vocábulos eruditos, a utilização altamente figural dos sinais gráficos, de maneira agramatical e puramente icônica, a própria escolha das ilustrações, desencadeadoras ou mobilizadoras do fluxo da fala infantil, configuram uma coleção de ruínas rearranjadas fora de seu contexto original, como alegorias da perda, pela melancolia deste narrador apaixonado pela morte.

Assim, a ingenuidade espantada do narrador-menino, capturado pela força centrípeta do olhar materno, se pergunta, depois de constatar sobre os “dois olhos se juntando”, “o meu ou o dela?”. Entretanto, a interrogação é dupla. Ao antepor ao verso um primeiro ponto de interrogação invertido, talvez o narrador-melancólico busque, num recurso de concretização, figurar a projeção do próprio corpo do menino no corpo materno.

A fusão do um- no-outro, ou a força de imantação da mãe sobre o menino, anuncia, desde a abertura da novela, o seu estatuto de reflexão sobre a potência e a obscuridade do que nos olha, no fundo de toda imagem, tomada como perda, a partir da perda do objeto primeiro. Por isso mesmo, o menino, absorvido pela fascinação horrorizada do espectro materno, torna-se incapaz de revidar o seu olhar, ficando, então, reduzido ao espanto e à passividade diante do “olhão só [...] tomando toda a tela”. A partir desta situação-limite em que o escopismo extremado exacerba o ver no fundir-se, o relato desdobra poeticamente a pregnância das

imagens da mãe não apenas na recordação do filho-criança, mas, sobretudo, na destinação melancólica do narrador-adulto, aquele que se expressa pelos efeitos da montagem. Três imagens do corpo da mãe comandam, então, o espetáculo das associações levando o narrador-menino a esbarrar, repetida e inevitavelmente no sentido interdito de seu poder fantasmático.

A primeira é a da beleza e aparece logo na segunda página da narrativa, em franca conjugação com uma imagem idílica, possivelmente retirada de alguma publicidade do início do século passado, cujo crédito o narrador- montador não dá, mas que alude, sem sombra de dúvida, à emblemática tela “O nascimento de Vênus” de Botticelli, em que Afrodite nasce das águas encenando a visão fugidia da beleza, desnuda e sem véus. O contraponto entre a mulher da figura, saindo das águas - corpo branco, olhos e cabelos claros, mãos espalmadas - e o texto ao lado, em franco paralelismo com a estatura da silhueta que emerge, dá bem a medida da estreita correspondência de sentidos entre a parte icônica e sua interlocução verbal.



A poesia da visão comovida⁷ - “o tempo que fiquei olhando / pela porta aberta?” (XAVIER, 2001) - alterna o mistério “grande firme branco” do corpo materno envolto num clima de assonâncias, entre nasais e bilabiais, com a líquida magia da “água transparente” nos “azulejos” e dos “flutuantes cabelos soltos longos”.

[...] minha mãe nua
corpo grande firme branco
que nem folha de papel
sem pelos
nos braços nas coxas lisas

⁷ Anote-se também a dupla interrogação com a inversão do ponto do início do verso.

mais brancas mais lisas
ainda que os azulejos
água transparente alfombra
na branca banheira branca
flutuantes cabelos soltos longos
ruivos quase ruivos
mancha ruiva imóvel
no meio das coxas
quase ruivos
os não róseos mamilos
minha mãe nunca me amou
o tempo que fiquei olhando
pela porta aberta?
o tempo de uma foto

A essa imagem relâmpago - “o tempo de uma foto” - da beleza - a mãe, qual uma Vênus surgindo das águas - o narrador associa uma série de fotos antigas, todas elas emolduradas pela aura do mistério oriental. São fotos da mãe, em fantasia de odalisca com uma parenta, também fantasiada, do menino, seu irmão e a babá, igualmente em trajes carnavalescos.

À semelhança de um álbum de fotos comentadas, a novela conjuga as imagens ao texto, altamente sobrecarregado de alusões orientais. Assim, através de referências a cidades históricas do Extremo Oriente, entrelaçadas por um forte investimento onomatopáico, avulta a lembrança da mãe, jovem e sedutora, envolta pela “cidade dos sonhos” de imagens que nunca revelam inteiramente a própria procedência.

Daí, a cada final de página, o ponto de interrogação, como se a ambiência indefinida das cenas retratadas - com jovens mulheres, de fisionomias sombreadas, sentadas ao chão, entre alfombras e um indistinto cão, sem nenhuma nitidez - constituísse o ícone da memória neblinosa de momentos distantes e quase apagados.

Entretanto, o clima carnavalesco das fotos exóticas, sugerindo “mesquitas e palácios” de “odaliscas ciganas”, recupera-se no ecletismo carnavalizante do texto-poema correspondente, onde se misturam uma citação sensual de *Anabase* de Saint-John Perse e a referência a Cérbero, o cão mitológico, guardião da porta do Hades, citado para contracenar com o cão do instantâneo, com a cabeça dissolvida pelo movimento.

[...] o cachorro mexeu a cabeça
quando a foto foi tomada
sob o ladrar de cães
a noite pousa seu prazer
no ventre das mulheres
Cérbero Cérbero Cérebro
o cão sem três cabeças
de olhos em chamas

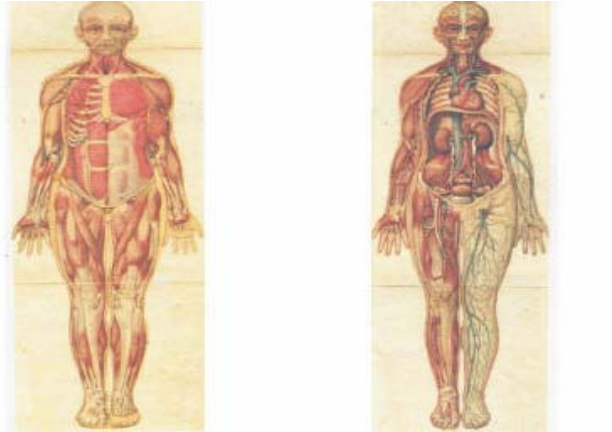
dentes de branco metal
guardião
das portas abertas
sempre abertas
do inferno
ninguém pode sair
somente entrar
pelas portas abertas
de par a par

A alusividade erótica dos versos de Saint-John Perse, inerente à imagem da mãe na banheira se soma à ludicidade aliterativa resultante da derivação vocabular “Cérbero Cerbero Cérebro” para a configuração de uma atmosfera tenebrosa: “as portas abertas /sempre abertas / do inferno” de onde “ninguém pode sair / somente entrar / pelas portas abertas / de par a par”. A aliteração das vogais e bilabiais sugere a porta aberta para engolir o menino, da mesma forma que o olhar da mãe, “largo grande um só / tomando toda a tela”.

No intervalo entre as fotos se abre uma página composta, de um lado, pela reprodução da embalagem de um sabonete da época, o “Maderas de Oriente”, produzido por Myrurgia, e, de outro, pelo texto-poema em que se explicita a confusão dolorosa do menino diante da imagem da mãe na banheira, cujo “perfume inebriante / como esperma / nardos benjoints” a aproxima perigosamente da “punheta no banheiro / pelas coxas de Maria Montez”, vivida pelo adolescente de treze anos. O contraponto imagem / texto faz corresponder, à banalidade kitsch da embalagem, a vulgaridade da piada sobre prostituição que, após a cadeia associativa mãe / atriz / gozo solitário, conclui ironicamente o segmento, coroada com o parênteses diretivo indicando (risos) como a reação apropriada.

As duas outras imagens maternas aliam, na consolidação do clima mórbido, a doença e a morte. A segunda, também anunciada por “Mak tub”, desta vez grafado em caracteres ocidentais, associa “costelas cortadas / de sangue cobertas” a “quadrado de carne / no branco pano”. As ilustrações que a complementam, na página subsequente, são as únicas duas imagens sucessivas, isto é, sem a contrapartida textual justaposta.

Trata-se de duas gravuras de corpo humano absolutamente idênticas e de mesmotamanho. A primeira delas revela a anatomia dos músculos e a seguinte expõe a distribuição das veias, artérias e órgãos. Ambas se correspondem com a ilustração subsequente que é a da mesma mulher idílica do início da novela, espécie de réplica kitsch da Vênus de Botticelli, agora reproduzida uma segunda vez. Ou seja, as gravuras demonstrativas da anatomia interna do corpo humano são o reverso simétrico da Afrodite de mãos espalmadas sobrevoando a água do mar, numa versão rebaixada de clichê comercial.



Aqui desponta, inconfundível, o componente “grandguignolesco” dos arranjos ficcionais de Valêncio Xavier, sua irresistível atração pela exposição de vísceras e pela materialidade do corpo humano, tomado como estrita biologia, finita e intranscendente.

Mas se, o esarteamento de “costelas [...] dobradas para fora / do campo cirúrgico” em seu irreduzível estatuto carnal e cruento recuperam, na doença, a volúpia pela teatralidade escabrosa do grand guignol, a visão da morte apresenta outra dimensão.

É que o menino fascinado pela morte, redivivo no adulto “bricoleur”, o conduz a escolher uma tela de John Singer Sargent, clara e luminosa em seus tons pastéis, entre o creme da mortalha e da pele da mulher e o amarelo dos estofados, matizado em tons laranja e verde, no contexto do conforto e da intimidade da alcova. Aliás um amarelo semelhante ao que, embora mais brilhante, caracteriza o cartão-postal da página subsequente, expondo uma bela mulher, toda em dourado, uma jovem odalisca deitada em seu reposteiro. A última imagem da “mãe morta pálida / vestida de alva mortalha” ainda inspira a aproximação idealizada com a imagem cinematográfica da mulher que é só glamour e objeto exposto ao desejo.

Entretanto a mais inquietante das imagens será ainda a da beleza, a da “mãe / fêmea nua bela”, a que vai, de maneira mais completa, encarnar o estatuto ambíguo e estranhado de toda imagem para o narrador. O véu da beleza, como tela que sugere e encobre o abismo sem fundo e a vertigem de um mais além, sublime ou sinistro, constitui a “imagem princeps” capaz de gerar a prece da última ilustração da novela: a fotografia de Júlio Covello que mostra, numa rua qualquer, encostado a um poste, um quadro contendo uma frase grafada em letras de imprensa desajeitadas e irregulares, uma curta prece – “Senhor liberte-me das imagens”.



Nas folhas imediatamente anteriores, mais uma vez, o narrador bricoleur, recolhendo os ecos do menino, e suas fantasias de herói oriental, para fazer jus à foto da mãe -“odalisca de turbante” - repisa o enigma estranho - familiar da imagem obsedante:

Eu Alephemet o Sábio
que tudo sabe e tudo vê
que abre todas as portas
que leu mil livros
livros de palavras
e livros ilustrados
que lê o destino
no ventre
dos escorpiões
das areias
não sei dizer o que senti
mil e uma noites no deserto
pensei e não sei o que pensar

*

o tempo passou
sem respostas
o tempo não passa
[...]
Eu O Profeta velado
O que sabe todas 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 tempo não passa porque a visão da mãe na banheira, saindo das águas, qual outra Afrodite, inaugura a eternidade para o menino expectante em que se tornou o escritor adulto “bricoleur”. Por outro lado, diferindo das outras duas, esta imagem da beleza é a única que se

apresenta confundida com o motivo imemorial da porta. Na imagem da mãe no hospital, o menino olha “pelo vidro redondo”, e na da “mãe morta pálida / vestida de alva mortalha”, vê de longe - “vi de longe / nem cheguei perto” - ao passo que, “pela porta aberta do banheiro”, o menino entrevê a “mãe nua”, num flash, “o tempo de uma foto”.

A ambivalência do motivo da porta como figura da abertura condicional e ameaçante, segundo Didi-Huberman encarna a cisão que nos constitui, e concretiza a inquietante estranheza de nossos mais recônditos temores: a angústia da castração ou ainda o fantasma do ventre materno. A desorientação ontológica da experiência, de acordo com o emblemático ensaio freudiano sobre o estranho-familiar, implica a projeção no outro de um desenraizamento radical, de nós em relação a nós mesmos.

No relato de Valêncio, o menino, diante da porta entreaberta, vê, na eternidade do instante, a beleza e, ao mesmo tempo, entre fascinado e aterrorizado, vislumbra o horror e o tormento que ela encobre, reassumindo pelo paradoxo, a própria condição de abandono e impotência. Nesse sentido, a experiência do menino constitui a ramatização do estranho - familiar, explicado por Freud e amplamente tematizado pela ficção romântica. Diante da mãe / Afrodite, o menino pressente o que está por trás do véu e se depara engolido pelo que o olha naquilo que vê: o “olhão só / largo grande um só / tomando toda a tela”. Trata-se da vivência radical e traumática do aforismo de Rilke: “O belo é o começo do terrível que os humanos podemos suportar”.

Por outro lado, a propensão à fantasia, concretizada pelo imaginário orientalista do relato, constitui o anteparo ao tenebroso do próprio desejo diante da ausência que o constitui. A volúpia orientalista das “cidades mágicas do Oriente” - “Samara Samarkanda Samária - em sua musicalidade sugestiva em torno do nome da mãe Maria, bem como as demais associações cinematográficas com “as brancas coxas / de Maria Montez”, produzidas pelo menino sonhador, em suas viagens auto compensatórias, de deleite e auto heroização, - “Eu Saladino / A espada do Islã / que mil cabeças infiéis cortei” – nada disso impede o eterno retorno do reprimido: a aura da primeira perda, origem de todas as imagens.

Por isso mesmo, a última ilustração é uma prece invocando a libertação. É que toda imagem “está estruturada como um umbral”, uma porta sempre aberta, que, em seu jogo de acessibilidade e distância, coloca o homem diante da própria morte, nele gravada, desde o início, desde o momento em que, menino, ele encara a mãe como a imagem do outro irremediavelmente perdido. Somos feitos do imemorial dessa perda e, como o “menino mentido”, buscamos “pelas portas abertas” o brilho que nos atíça e transtorna. E, eternas

crianças melancólicas, também como ele, reconhecemos: “o tempo passou / sem respostas / o tempo não passa”.

Referências

ANDRADE, Oswald. Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald Andrade. In: _____. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p.153-174.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARTHES, Roland. *A câmara clara nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Uma profecia de Walter Benjamin. Mallarmé*. Tradução (Org.). Estudos críticos por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.193-4.

DIAS, Ângela Maria . Fronteiras na literatura brasileira: tendências e sintomas da passagem do século. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Belo Horizonte, n. 6, p. 45-66, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SADE, Marquês de. *A Filosofia na Alcova*. 2 ed. Tradução Posfácio e Notas Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2000.

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

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

_____. *Crimes à moda antiga Contos Verdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.