

**Irene de Araújo Machado
Daniel Felipe Fonseca**

Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes
Brasil

Metanarrativity of spaces in tension in the graphic story *Maciste no Inferno*

The article studies the graphic narrative “Maciste no Inferno” published in 1983 by multimedia artist Valêncio Xavier. In the story, an anonymous character, who wanders through a sensorially stimulating metropolis, enters a movie theater to commit sexual abuse, while the filmic work directed by Guido Brignone, which gives its name to the Valencian story, is screened. The article examines the temporal and spatial relationships in the dynamics with the mobilized codes, outlining the metanarrative nature that emerges from the tensions between the fictional spaces.

Keywords

Evidence Paradigm, Crime, Detective Story, Detective, Historical Novel

Metanarratividade dos espaços em tensão no raconto gráfico *Maciste no Inferno*

O artigo estuda a narrativa gráfica *Maciste no Inferno*, publicada em 1983 pelo artista multimídia Valêncio Xavier. Nela, um personagem anônimo, que flana por uma metrópole sensorialmente estimulante, adentra uma sala de cinema para cometer um abuso sexual, enquanto é projetada a obra fílmica dirigida por Guido Brignone que dá nome ao raconto valenciano. São examinadas as relações temporais e espaciais na dinâmica fronteira entre os códigos mobilizados, que delineiam uma natureza metanarrativa que emerge das tensões entre os espaços ficcionais.

Keywords

Valêncio Xavier, literatura brasileira, linguagens interagentes, cinema, mídia

Introdução

As produções literárias e audiovisuais do artista brasileiro Valêncio Xavier operam costumeiramente nas bordas que interseccionam sistemas de signos, gerando objetos pouco afeitos a catalogações rígidas em seus tensionamentos inventivos que partem da organização de elementos diversos apropriados. O convívio entre mídias e artes, em sua produção, dá a tônica de um pensamento metalinguístico em torno dos códigos configurados multimidiaticamente. Nesse contexto, as relações promovidas a partir de campos mais imediatos onde atuou – o cinema e a literatura¹ – ganham terreno fecundo de exploração em dois materiais lançados pelo autor no ano de 1983: o curta-metragem em película *O Corvo* e o conto *Maciste no Inferno* – este, objeto de investigação do presente texto.

A menção à produção audiovisual realizada no mesmo ano não se dá por acaso: enquanto o filme traduz criativamente uma matriz cultural universal da literatura para um contexto hiperlocal de cinematografia, o livro incorpora elementos narrativos icônicos e verbais de uma produção fílmica do ano 1925. Ou seja, Xavier tanto trabalha um espaço de criação para pensar em outro, como promove relações que implicam construções que se distinguem radicalmente daquilo que se compreende costumeiramente como território de atuação desta ou daquela arte. Tal distinção a imediatismos fáceis é abordada pelo escritor e cineasta em uma entrevista (1999, p. 51), quando diz fugir de “diretores literários como Fellini. Acho que meus filmes e vídeos nada têm a ver com literatura, nem que a minha literatura tenha a ver com cinema ou televisão”. Diretor literário, aqui, se refere à interiorização, à ruminação interior dos personagens do cineasta italiano, que inclusive fora objeto de diálogo de um curta-metragem valenciano feito por encomenda para a prefeitura da cidade Curitiba² em 1979, *Caro Signore Fellini*. O viés oposto – se se quiser completar a assertiva valenciana –, isto é, o de uma escrita com pretensões cinematográficas, poderia ser encontrado no *nouveau roman* dos anos 1950, conforme proposto pelo romancista e roteirista³ Alain Robbe-Grillet, em sua recusa sistemática de interiorizações em favor do aspecto descrito, sugestivo da visualidade – em sua leitura (Robbe-Grillet, 1969), característica predominante de obras fílmicas.

Maciste no Inferno é uma obra que herda a influência da emergência do cinematógrafo em páginas livrescas entrevista no modernismo brasileiro dos anos 1920 – da velocidade contida na natureza episódica do *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade (1890-1954) até os letreiros gráficos do *Pathé Baby* (1926) do cronista Alcântara Machado (1901-1935), numa referência mais imediata de um precursor valenciano, de acordo com o próprio criador (Xavier in Araujo, 2012, p. 30). Acerca de *Serafim*,

Haroldo de Campos salienta – numa colocação que poderia se reportar ao material aqui examinado – como característica “a contestação do livro, como objeto bem caracterizado dentro de um passado literário codificado e de seus ritos culturais (...) pela materialidade, pela fisicalidade deste objeto” (Campos in Andrade, 1987, p. 146).

O conto *Maciste no Inferno* tem uma trama que articula a narrativa mítica retratada em filme homônimo à obra livresca, e poemas que se interrelacionam, um interferindo no outro de modo a criar diferentes níveis de narratividade e discursividade. Um homem anônimo flana por uma metrópole, envolto em signos e estímulos sensoriais, até que decide adentrar uma sala de cinema onde é exibida uma obra italiana. Enquanto *Maciste all'Inferno* narra o embate e a vitória de seu protagonista contra as tentações diabólicas, no espaço de sua projeção o espectador anônimo replica o universo de tentações executando, na plateia, um abuso sexual. O procedimento de paralelismo embaralha as instâncias ficcionais, tornando complexas as dimensões temporais e espaciais na dinâmica dialógica proposta pelo trabalho artístico que, graficamente, traduz elementos da codificação cinematográfica para o território literário. Tais complexidades são tomadas, no presente ensaio, como objetos de problematização.

Propõe-se examinar aqui como a ação de sedução torna-se veículo de um procedimento semiótico que transforma o que ocorre na tela em gesto simbólico ocorrido na sala. Com isso o conto *Maciste no Inferno* dimensiona o cruzamento de processos narrativos responsáveis pela metarratividade do espaço semiótico construído segundo princípios da complexidade geradora do hibridismo. A complexidade observada na semiose das imagens firma o cinema como “um aparelho pedagógico” que “não só é portador de informação, como também ensina a interpretá-la.” (Lotman, 1978b, p. 165). No limite, a metanarratividade institui um modo de conhecer os processos de produção de sentido, algo que Valêncio Xavier adotou como prática ao transformar seus processos criativos em sistemas complexos de pensamento sobre a criação e a descoberta.

Tempo e topos, paralelismo e fruição

A capa de edição de 1983, tornada folha de rosto da reedição de 1998, evoca as dimensões da tradução e do diálogo como nortes de entrada para o exame da obra. Nela, vê-se uma sobreposição: um fotograma do filme de Guido Brignone (1886-1959) é apropriado pelo artista paranaense Poty Lazzarotto (1924-1998), sob a edição de Valêncio Xavier (figura 1). Trata-se de uma gravura impressa que exhibe uma figura diabólica detrás de um fotograma em película. O rosto traz uma dubiedade: tanto se encontra na película quanto é projetado numa tela. Essa imagem introduz a dimensão gráfica que perpassa todo o conto, perceptível nos fotogramas apropriados e destacada até mesmo nas articulações verbais que se sucederão.

O enredo opera por meio de recorrências sintáticas que remetem diretamente à montagem paralela que se desenvolve em meados dos anos 1910 e delinea ações concomitantes em espaços diferentes numa mesma sequência temporal. No âmbito fílmico, trata-se de procedimento central para o desenvolvimento do cinema narrativo que marcou a sobrevivência da diversão popular de massa em escala industrial, fundada na harmonia lógica da intercalação su-

¹ Há, ainda, um terceiro campo de atuação que aparece de modo recorrente nos materiais valencianos, tanto no âmbito do tema quanto como elemento de investigação formal: o televisual.

² Capital do estado do Paraná, localizada na região Sul do Brasil, Curitiba é a cidade onde o artista paulistano se radicou.

³ Curiosamente, no roteiro de *O Ano Passado em Marienbad* (1961, dir. Alain Resnais), escrito por Robbe-Grillet, há o uso da voz over.

til de planos que contextualizam, sem ruídos, grande parte das narrativas da chamada sétima arte. No material valenciano, o paralelismo é efetuado graficamente a partir da alteração das fontes que, centralizadas, evidenciam as distinções entre aquilo que é projetado pela narrativa fílmica e as ações que se passam na plateia, no interior da sala.

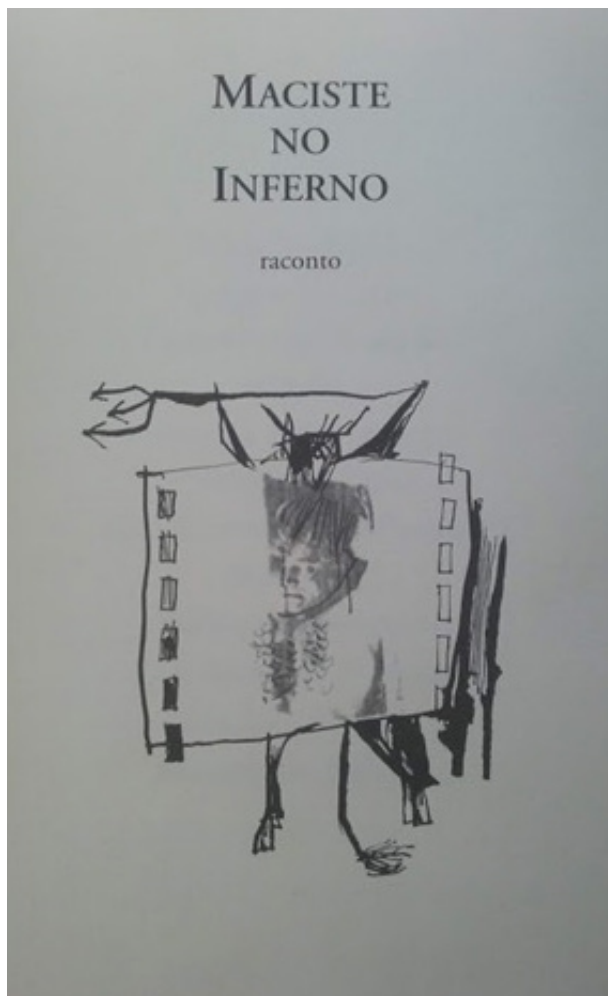


Figura 1 – Página gráfica de *Maciste no Inferno*. (Xavier, 1998, p. 91).

A própria definição dessa narrativa gráfica como um raconto situa o projeto no âmbito de uma busca arqueológica – de linguagem e de narratividade – que embaralhe as topografias – das diegeses e dos espaços semióticos impressos em livro – que aponte para as zonas fronteiriças como espaço de criação. O narrar e o transcorrer temporal; os signos em suas relações com a espacialidade se apresentam como instrumentos para investigação do projeto estético que rege a obra.

Partindo de uma relação direta, ou melhor, mais imediatamente visível, entre literatura e audiovisual, a dinâmica inicial de escrita gráfica promovida pelo uso da ilustração de Poty evidencia a abertura a outros códigos, não necessariamente cristalizados ou mobilizados costumeiramente em ambas as artes, num jogo onde, provocativamente, encontra-se um pensamento estético e semiótico implícito, filiado a um viés de investigação de linguagens em processo interativo onde “tudo representa a transgressão de um sistema” (Lotman, 1978, p. 116). A ênfase na cinematografia no contexto de seu dispositivo clássico de exibição – a projeção na sala escura – demonstra a consideração do cinema no que se refere à relativamente antiga relação de impureza estabelecida nas discussões fundantes de sua valorização como linguagem e como arte, por meio

dos embates entre modelos de linguagem, adaptação, etc. Como lembra Roman Jakobson, enfatizando “o teor semântico elevado” presente na poesia – que, aqui, poderíamos expandir ao texto artístico –, “o nível cognitivo da linguagem não só admite mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução” (Jakobson, 1974, p. 70).

No contexto específico da poética valenciana, as relações fronteiriças entre os sistemas de signos são devedoras dos procedimentos de traduzir o mundo pelo trânsito da experiência sensorial. Ao longo do raconto gráfico, isso irá transparecer através da sensorialidade fruidora de um personagem anônimo, anti-herói que flana por uma metrópole em ebulição até se deparar com uma sala de cinema. Seu movimento de deambulação, contudo, mais que puramente fundado na descrição, é evidenciado graficamente – quer seja pelo recurso apropriativo (de fotogramas, um recorte de partitura [figura 2]), pela variação dos tipos gráficos, pelas colorações diversas da paginação. A presença da partitura é exemplar da dinâmica sensorial: na dupla de páginas onde ela aparece, o lado esquerdo ganha uma coloração acinzentada, que situa o espaço diegético no ambiente fechado durante o andamento da projeção; o direito, por sua vez, indica graficamente a ambiência sonora que contribui não apenas para o andamento narrativo da película, como para a dimensão sensorial coletiva da recepção da obra. A articulação dos grafismos delineia a espacialidade e indica um andamento de temporalidade a partir da sequência dos signos musicais.

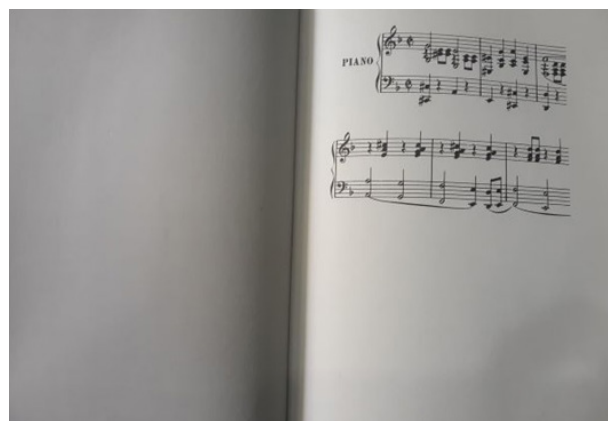


Figura 2 – Páginas gráficas de *Maciste no Inferno*. (Xavier, 1998, p. 92-93).

Há uma notória posição central do arquivo cultural de mídias na fundação formal da poética de Valêncio Xavier, que ganha um suporte e um caminho de exploração com a presença dos chamados meios de comunicação no âmbito do conteúdo, o que lega, por parte do artista, uma leitura da experiência social midiática. As variadas mídias que pipocam na sociedade com o advento tecnológico são compreendidas pelo criador como traduções do sensorio no contexto de uma urbanidade em efervescência, repleta de estímulos; por sua vez, o arquivo como materialidade cultural é articulado ante a iminência da finitude humana (Fonseca, 2021). O ato do protagonista – ou melhor, o abuso e o gozo na escuridão da sala – torna-se simbólico desse impulso tanto de vida quanto de morte, de finitude e de permanência, que transparece na práxis de criação do artista. Nesse contexto, a partir da presença central do cinema no âmbito conteudístico-formal, *Maciste* estabelece uma relação entre as tecnologias e a dimensão sensorial e

de percepção da temporalidade de uma época determinada – sobretudo se for considerada uma relação de oposição entre a dinâmica no interior da sala de exibição e a do mundo exterior a ela.

A relação entre tecnologia e sensorio foi explorada por um autor como Marshall McLuhan (1954, p. 38; tradução nossa), que, em seu ensaio acerca da influência e da presença social da prensa tipográfica nas obras de James Joyce e Stéphane Mallarmé, escreve: “Pode-se sugerir que a poesia moderna, com suas elaboradas paisagens mentais, deve muito à nova tecnologia pictórica [a iluminura medieval] que fascinou Poe e Baudelaire, e a partir da qual Rimbaud e Mallarmé construíram muito de suas estéticas”. Tal analogia entre mídia e sensorio, que desemboca na atividade criadora, evidencia a necessidade de um exercício crítico em perspectiva interagente (Fonseca, 2021) no exame do trabalho valenciano. Na primeira página após a gravura de Lazzarotto, pode-se ler:

Noite de Amor...
Vertigem de Luxo...
Caminho da Perdição...
Gigolô...
Rouge e Pó de Arroz...
Perdida em Paris...
Os Mistérios de Hollywood...
Bachanal...
Sodoma e Gomorra...
Três Noites de Don Juan...
Macho e Femea...
Maciste no Inferno...
(Xavier, 1998, p. 83. Grifos do original).

Essa fonte tipográfica, com títulos de obras fílmicas seguidos de reticências e ordenados verticalmente, não aparecerá novamente. Adiante, as fontes utilizadas se referem aos letreiros da obra em exibição e ao monólogo interior do protagonista. A partir dessa tipografia inicial, ao longo da obra as fontes intercaladas operam como variações dos signos do espaço e das vozes mobilizadas. Quanto aos nomes da citação, note-se que indicam muitas vezes produções que investem no erotismo, ou mesmo na pornografia. O enredo de *Maciste*, nesse contexto, parece um corpo estranho no conjunto – e as reações do espectador anônimo na saída da sala, ao final da obra, vão de encontro à ocorrência da perversão sexual num local inesperado, isto é, num espaço não pornográfico. Inesperado porque, lembre-se, o cinema teve parte significativa de seu desenvolvimento inicial de sua experiência cultural associado a diferentes configurações de registros da sexualidade (Machado, 2013).

Curiosamente, a escolha dessa película específica ante as demais opções não poderia ter sido mais exata, no âmbito narrativo. Nela, o protagonista Maciste é um viril herói que desce ao inferno para enfrentar desafios e tentações diabólicas. Há, tanto no personagem da fita quanto no anônimo, uma disposição de entrada em um espaço paralelo, uma saída do mundo ordinário com intuídos de enfrentamentos no que se refere a desejos e a paixões. Um fotograma apropriado, nesse sentido, é bastante significativo (figura 3).

Nele, vê-se o herói da película enfrentando desafios já no inferno. A cova da imagem e, antes dela, a própria descida infernal, estabelecem com a entrada na sala uma relação de dimensões topográficas que se reportam a um universo de significações que se opõem. Enquanto o herói atinge a

redenção em sua jornada, o anti-herói mergulha cada vez mais fundo, até a execução de sua fuga, mantendo com sucesso sua condição de anonimato. Trata-se do desenvolvimento de um personagem bastante similar ao abusador de *O Mez da Grippe* (1998; primeira edição em 1981), uma das vezes mais lembradas no contexto da polifonia do romance gráfico publicado por Xavier dois anos antes de *Maciste*.



Figura 3 – Páginas gráficas de *Maciste no Inferno*. (Xavier, 1998, p. 96-97).

No caso da obra de 1983, as dimensões de paralelismo – aquela no interior da obra projetada, entre *Maciste* e os personagens que ficaram na Terra, e aquela do anti-herói em relação à primeira – se embaralham. Se a linha do tempo da película se impõe – os fotogramas apropriados por Xavier não aparecem na mesma ordem que no filme dos anos 1920, mas os letreiros organizam a narratividade do trabalho de Brignone perfeitamente –, a experiência do abusador anônimo que com ela se relaciona se dá a partir de uma relação fruidora. O tempo presente fruído por ele ganha subjetivação numa sinestesia excitada, tanto por sua relação com os signos e estímulos quanto por sua atuação criminal em sua vivência paralela da espacialidade da sala – isenta aos barulhos do mundo exterior em sua experiência sensorial imersiva. Se antes da entrada na sala chamavam sua atenção os “anúncios/ luminosos, projectores, lâmpadas, letreiros” (Xavier, 1998, p. 87), numa relação estética que se desenvolveu a partir do contato com elementos da cidade grande, durante e após seu ato criminal são seus objetos de atenção elementos como o tecido da vestimenta da mulher abusada e as cores da cortina do cinema na saída da sala, entre outros.

A saída do espaço de exibição é significativa: se o filme ganha um letreiro que indica seu encerramento, o criminoso anônimo e massificado volta ao fluxo da vida urbana, isto é, torna-se “novamente parte da cidade” (1998, p. 133) e ninguém o vê. O tempo das narrativas fundadas nos paralelismos ganha um encerramento, mas já de volta à cidade, o sujeito anônimo se coloca num presente em fluxo, que escoia a partir das sugestões para o sensorio que as tecnologias emergentes – dentre as quais o cinematógrafo se apresenta como exemplo paradigmático – promovem. Sua percepção temporal da vida em movimento é modificada, num presente em processo de aceleração.

Natureza metanarrativa dos espaços ficcionais

Estudiosos da obra de Valêncio Xavier concordam em situar *Maciste no Inferno* no conjunto das obras cujos procedimentos composicionais organizam uma narrativa híbrida, marcada pela transposição entre cinema e literatura, com intervenções nos modelos narrativos intra- e extradiegéticos que, por sua vez alternam focos homo- e heterodiegéticos. Com isso, a leitura da obra interfere até mesmo no estatuto da personagem, do espectador e do leitor, formando um compósito que tem sustentado entendimentos da narrativa à luz da intertextualidade, da intermedialidade, da polifonia e da discursividade metalinguística (Rodrigues, 2010; Borba, 2005).

Ainda que as focalizações teóricas situem com propriedade os procedimentos construtivos da narrativa, a montagem de uma narrativa que se desdobra em planos com sobreposição de tramas e articuladas por focos distintos coloca em evidência entoações discursivas cujos limites não são tão evidentes. Se, por um lado, carregam nos enunciados tensionamentos de bivocalidades discursivas, por outro, criam espaços de fronteiras em que as diferentes codificações de linguagem, de espaço e de tempo adquirem porosidades de modo a confundir seus próprios limites. Não apenas os focos narrativos se alteram, mas também os papéis de personagem, espectador e leitor, interferindo no arranjo das espacialidades e temporalidades narradas. E o citado hibridismo revela-se fruto de transmutações formais de intervenção concentrada em codificações estético-culturais formadoras de um espaço semiótico de complexa textualidade.

Do ponto de vista das fronteiras sógnicas do espaço semiótico examinado, tal como formulado por Lotman, o hibridismo que colabora para a complexidade no cinema evidencia a “tendência para transformar os signos figurativos em signos verbais e a adoção da narração como princípio de construção do texto” (Lotman, 1978b, p. 22). Quer dizer, a citada polifonia do cinema resulta de procedimentos que se colocam muito além de relações binárias. Resulta antes da complexidade das relações semióticas das diferentes codificações e da polissemia própria da criação artística que coloca em crise o confronto de possibilidades interpretativas. Ainda que se observe com propriedade a conjugação de literatura com o cinema, *Maciste* não se enquadra nos limites da adaptação. Não se trata de obra literária transposta para o cinema nem de obra literária que assimilou recursos fílmicos de modo a dinamizar processos literários, tal como se observa em muitas obras da prosa modernista. A intervenção de Xavier é transgressora uma vez que incide sobre os códigos gráficos que podem ser lidos tanto no correr da página quanto na sequenciação audiovisual a demandar intervenção interpretadora de instâncias leitoras. A experiência valenciana não ocorre no plano da inter-(textualidade ou medialidade) mas da transtextualidade uma vez que obriga os códigos a transcenderem sua condição semiótica para intersemioses variadas. Trata-se, portanto, de uma experiência estética que encontrou no grafismo tipográfico, foto e cinematográfico uma forma de criar um espaço semiótico de transgressão visto exceder tanto a literatura quanto o próprio cinema e a fotografia. No limite, é por meio da transcodificação que o código gráfico une e altera o comportamento visual e audiovisual entre tela eletrônica e página bidimensional foto-tipográfica. Diante de intervenções criadoras com tamanho poder de

transmutação de códigos estéticos, entendemos que o hibridismo anunciado aponta para um processo criativo precursor do que hoje se conhece como narrativa complexa. Não da complexidade tributária das ferramentas digitais da moderna tecnologia de redes e conexões. Valêncio Xavier foi um artista com forte atuação multimídia, mas suas ações refletiam modos de pensar e agir no mundo a partir dos objetos e processos criativos. Para sermos coerentes com sua prática criativa, a complexidade a que nos referimos diz respeito aos extremos do processo de narrativização de modo que a trama construída se desenvolvesse numa região de instabilidades e de intercâmbio de papéis a abalar suas próprias estruturas. Sem risco de exageros, trata-se de uma complexidade que se acomoda muito bem na linha conflagrada por Jorge Luís Borges numa de suas mais desconcertantes e argutas formulações: a noção de precursor. Ao instituir a instância do precursor de uma obra, o escritor argentino colocava sob suspeita o lugar da criação, tanto no nível das mentes criadora e interpretadora, quanto das instâncias que separam fatos e ficção; autor e personagem; autor, personagem e leitor; tempo e espaço. Vale lembrar que Jorge Luís Borges reconheceu em Quixote um leitor de *D. Quixote* assim como Hamlet fora espectador de *Hamlet*, aproximações reversas que o levam à inferência que mudou todo um entendimento da atividade estética. Afirma Borges: “Todas estas inversões sugerem que, se as personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós mesmos, seus leitores e espectadores, podemos ser fictícios” (Borges, 1993, p. 64 *apud* Martelo, 2015, p. 277). Uma inferência que marcou a reviravolta no comportamento crítico-teórico da criação estética que convocamos aqui para tratar da complexidade narrativa a transcender limites – o que propomos tratar como metanarrativa.

Começamos por reposicionar nosso entendimento que caminhou para examinar o hibridismo de *Maciste* como propulsor da metanarratividade a romper limites e a propiciar porosidades na fronteira⁴ que distingue ficção de realidade sem, contudo, eliminar o tensionamento entre o diegético e o extradiegético. Pelo contrário, na metanarrativa a manutenção da luta entre mundos entrópicos irreconciliáveis é o que garante a condição do híbrido como espaço semiótico de fronteira, no sentido formulado por Lúri Lotman.

Como espaço semiótico as matanarrativas se servem de procedimentos estéticos que desafiam relações e princípios composicionais de causalidade. Devemos a Gérard Genette (2004) a possibilidade de compreender a metanarrativa por meio de um recurso que ele transferiu da retórica: o recurso estilístico denominado metalepse. Na retórica a metalepse se constitui na extensão da metonímia produzindo um jogo semântico em que a relação antecedente/consequente aparece invertida, violando o processo de causalidade. Na narrativa, a inversão atinge, sobretudo, o campo posicional do narrador que é deslocado para o interior do espaço narrativo, desarticulando organizações estruturais consolidadas. Para Giuseppe Civitarese, “na acepção genettiana, a metalepse, atualmente é um conceito intermediário entre a retórica e a teoria da narração, indica a transgressão paradoxal dos limites en-

⁴ “Fronteira” é aqui empregado como conceito de espaço semiótico de confluência entre diferentes processos sógnicos que coabitam sob conflito, tal como definido por Lotman em “The notion of boundary” (Lotman, 1990, p. 131-143).

tre realidades narrativas ontologicamente distintas, por exemplo, o mundo extratextual do narrador e o mundo onde vivem seus personagens.” (Civitarese, 2010, p. 160, n. 3). Quer dizer, deixa-se o caminho livre para mudanças e transformações de novos modelos de criação e de produção de sentido.

Se, por um lado, marcam-se as inversões como forma de antecipações do processo narrativo, que passa a se desenrolar em solo poroso sujeito a deslizamentos, por outro, observa-se que o intercâmbio entre os diferentes níveis do universo diegético, metadieético e extradiegético dissolvem os prováveis elos sustentados pelo “pacto da representação” (Martelo, 2015, p. 278). No caso específico do cinema, a irredutibilidade do espaço topográfico, tanto aquele ocupado pelo espectador quanto aquele constituído como filme, intervém como forma ampliada da heterogeneidade do espaço projetado na tela. Segundo Rosa Maria Martelo “a metalepse pode produzir o efeito de aproximar do mundo do leitor/espectador um dos níveis de realização contemplados na obra, deixando o outro (ou outros) à distância” (Martelo, 2015, p. 286). Consequentemente, “O cerne desta figura de matriz metonímica parece, pois, residir numa espécie de insanável instabilidade ontológica da qual a porosidade entre níveis narrativos não seria senão sintoma” (Martelo, 2015, p. 278).

Como as metanarrativas de *Maciste no Inferno* são construídas operando metalepses de modo a alcançar a complexidade entre constituintes heterogêneos da composição no curso das instabilidades ontológicas de mundos que se desenvolvem sob fronteiras em luta? É o que se espera examinar na sequência.

Já sabemos que a narrativa mobiliza fotogramas do filme *Maciste all'Inferno* de Guido Brignone (Itália, 1925), intercalados a poemas em prosa de uma narração heterodieética a relatar as provações do herói Maciste ao ser arrastado para o inferno quando tentava salvar sua irmã Graziella da sedução do demônio Barbadilha. Enunciado pelo discurso em terceira pessoa, o relato se apresenta como uma novela gráfica na qual os fotogramas conjugam com os poemas tanto o relato quanto os intertítulos de um filme e até mesmo a cenarização do ambiente subterrâneo onde habitam os seres diabólicos.

Recorrendo à grafia de época, o poema evoca não apenas um deslocamento no espaço mas também no tempo, além de construir um espaço ressonante com aliterações, assonâncias, jogos paranomásticos compondo um ritmo tonal: tonicidade e pausas se sucedem, quebrando a regularidade padrão de poemas em forma fixa. Paralelismos icônicos surgem de rimas plásticas de modo a acompanhar as transições visuais e as transposições espaciais que levam para outro lugar. Os versos quebrados que não obedecem os limites sintáticos e transgridem as pausas obrigam o encaideamento de um verso que se articula a partir do outro.

[...]

luminosos, projectores, lâmpadas, letreiros [...] deitadas sobre areias, mulheres veludo em atitudes lascivas sobre leitos ou dentro de alcovas, mão que agarram lábios que procuram fêmeas que se entregam, corpos em crispções, oscullos infinitos, desejos, anciãs, frêmitos, espasmos...” (Xavier, 1998, p. 87. “Grifos do original”).

Sem pretender esgotar a análise poética dos versos, o que se observa é que a composição valenciana constrói seus procedimentos em todos os níveis de sua constituição. Se reconhecemos que há transgressão, instabilidades e porosidades na narrativa, certamente é porque os mesmos procedimentos constroem a enunciação de todas as relações do espaço semiótico da obra. Assim, na introdução do herói fílmico, não é mero recurso estilístico ou enfático o nome Maciste ocupar sozinho a última linha do verso.

Maciste, o heroe, o homem de vigor sem igual e coração generoso era tão estimado em sua aldeia natal, onde vivia como um paladino do bem que, um bello dia, Plutão em seu seu reino subterrâneo de treva e rancor invejou-o e para combatel-o mandou a Terra o demônio Barbadilha, um dos seus mais arditillosos subditos, com a missão de corromper a bella Graziella, irmã de criação de Maciste (Xavier, 1998, p. 91. Grifos do original).

Observe-se que os versos quebrados criadores do encaideamento garantem a continuidade em uma outra direção. O nome do herói na posição de um só verso marca um deslocamento que, no plano da composição, marca a mudança de foco narrativo, de discurso e de gênero. Do interior da narração heterodieética se propaga a narração homodieética do personagem que atua do outro lado da tela, na sala de projeção. Nela o padrão gráfico de escrita antiga é tipograficamente composto em negrito, contrapondo-se ao padrão da narração heterodieética. É o que se pode ler nas sequências:

Negro como o inferno até a costumar a vista
Fico em pé as mãos na mureta de madeira
que separa as fileiras de cadeiras da grande
porta com cortinas de velludo que separa a
salla de exhibções da salla de espera

Este vendo Graziella seduzida por um conquistador sem escrupulos percebe a intervenção de Barbadilha e, ousadamente, trava renhida lucta com o demônio que o arrasta para o inferno (Xavier, 1998, p. 95. Grifos do original).

A alteração de padrão gráfico mostra uma dinâmica de vocalização que, apesar do silêncio da página e do filme, uma vez que o filme de Brignone não reproduz som, não pode ser considerada destituída de voz. O que se observa aqui é mais uma potencialização gráfica que dimensiona iconicamente timbres de entoações sonoras que distinguem a discursividade do foco narrativo. Com isso, os dois mundos se defrontam bem como os personagens e os narradores: o personagem fílmico surge da focalização heterodieética, enquanto o personagem da sala é tanto espectador quanto porta-voz de um discurso homodieético. A própria noção de voz-off fica fragilizada. Aqui também é preciso ressaltar um traço da criatividade de Valêncio Xavier, que pensa criticamente a condição histórica de sua época em que a consagração da cultura visual não conseguiu reduzir a ação da palavra, assistindo com resistência a semiotização de sua condição icônica. Sobre tal resistência afirmou Lotman:

A cultura contemporânea assenta numa base verbal e abrange um grande número de coisas e objetos fabricados, por assim dizer, com palavras: os livros, os jornais, as revistas. A apresentação destes objetos constitui um signo icônico, e a palavra assume nelas uma função figurativa. (Lotman, 1978b, p. 71).

Não é de se estranhar, portanto, que a gráfica valenciana explore a iconicidade dos signos que entram para a composição de sua novela gráfica em que as próprias instâncias narrativas mostram-se em fronteiras discursivas tensionadas. Abre-se caminho até mesmo para uma manifestação de autodiegese num signo gráfico: o dêitico “Este”, supostamente introdutor da narração heterodiegética. Lido na sequência da voz do personagem-espectador, o dêitico confunde as referências: num primeiro momento se reporta ao homem, anônimo sedutor que entra na sala de cinema, contudo no avançar da leitura, se reporta à sequência anterior que terminara com o nome Maciste isolado na última linha do verso. Desenha-se um movimento icônico visto que há uma replicação de termos isolados por sequências narrativas. Na confluência enunciativa, a reflexividade do jogo sedutor também é ambivalente visto se referir tanto ao personagem-espectador quanto ao personagem fílmico do demônio sedutor, o que é enfatizado pela visão do personagem-espectador ao associar o negro da sala escura ao inferno. Tais cruzamentos, porém, não são evidências, mas sim articulações do processo de leitura que alcança um tipo de ressonância nas controvérsias dos fragmentos das diferentes tramas. Assim o texto de Valêncio Xavier se acomoda no âmbito das metanarrativas e das metalepses. Se o conjunto da articulação entre as diferentes narrações contam com o trabalho de percepção e de entendimento do leitor, compete à leitura a descoberta do discurso que ressoa no interior de um outro discurso tornando-se responsável pela bivocalidade dos diferentes planos. Do ponto de vista das atuações, a palavra passa a ser cenarização traduzida em atos. O mesmo se pode dizer da integração entre os espaços fílmico, da sala escura, da novela gráfica, do raconto. Em todas essas articulações manifestam-se traços fundantes da metanarratividade criada por meio do jogo ficcional. Se o personagem-espectador atua como replicador do jogo sedutor que corre na tela, ele é também ator coadjuvante da trama que dela se desloca da tela para a sala. Porém no deslocamento ocorre uma transformação e o personagem-espectador se torna um duplo de Barbadilha. Atua no seu próprio filme rodado no compasso de sua voz cujo olhar descreve a cena em *travelling* de sua atuação, como se pode ler no trecho que se segue.

Com a luz que vem da tella busco com os olhos aquilo que quero e busco meu logar a mulher Até me assegurar que é uma mulher fico atrás da mureta de madeira as mãos segurando suas bordas Para que os outros espectadores não se apercebam das minhas intenções finjo entrar na fileira de traz com mais gente; mudo de idéia e entro na fileira da frente ameaço sentar numa cadeira vazia mas sento-me ao lado della É uma mulher (Xavier, 1998, p. 99. Grifos do original).

“A luz que vem da tella” se torna agente da transformação dramática do homem que passa a agir como personagem

de seu próprio filme em que atua como o demônio sedutor. Contudo não é somente o filme que reverbera na sala escura e incita o homem; suas ações também se cruzam numa relação inversa com o filme, como se pode ler nos fragmentos verbais que se seguem acompanhados de tradução visual (figura 4).

Ora o mortal que chega ao inferno sem ter morrido, pode voltar ao mundo se ao fim de trez dias não tiver cedido à tentação de alguma beldade d’aquelle antro

É bella e macia, estou com meus braços cruzados e as pontas dos meus dedos acariciam o fino tecido de sua blusa solta ella não solta os olhos da tella cintilante nem sente minha caricia na seda macia diferente do áspero velludo das vermelhas cortinas É um filme marron nas cennas de inferno é vermelho Um calor me sobe por todo meu corpo, frieza da seda

Ora, Proserpina, a esposa própria de Plutão tenta-o com encantos taes que Maciste ousa beijal-a: Estava decretada sua sentença às pennas etternaes (Xavier, 1998, p. 107. Grifos do original.)



Figura 4 – Fotograma reproduzido em *Maciste no Inferno* (Xavier, 1998, p. 105)

O arco sensorial de relações, inversões e reverberações se amplia na tríade que inclui Proserpina na trama da sedução; e o jogo iniciado com Barbadilha e Graziella se amplia com Proserpina e Maciste, de um lado, o homem e a mulher na sala de cinema, de outro. O jogo continua nas assonâncias verbais das frases como em: “as pontas de meus dedos acariciam o fino tecido de sua blusa **solta**ella não **solta** os olhos da tela”. Numa única palavra ressoam sentidos fonicamente distintos: solta [ô] / solta [ó] – jogo paronomásico entre a blusa solta/ ela solta / ela não solta. Situação que se inverte quando a mulher e se retrai: “ella afasta seu braço vira-se e olha firme para / mim meus olhos estão na tela”. As cenas se confundem e as fronteiras discursivas se entrelaçam sem distinguir o fato da sala e a ficção do filme. Os três modos narrativos perturbam a focalização e o texto conjuga heterodiegese, homodiegese e autodiegese, o que significa dizer que o extradiegético transgride os limites e passa a compor uma só trama no nível diegético, o que se

observa para o final do texto quando a cena do beijo entre Proserpina e Maciste (figura 5) antecipa a desestabilização do jogo de sedução.

*Então terminada a lucta, Plutão chama o
heroe a sua ignobil presence e em lembrança
aos seus serviços auctoriza-lhe a voltar a
Terra: Proserpina protesta contra isso, mas
Em vão. Maciste prepara-se para partir,
mas Proserpina arma-lhe um laço, manda-o
prender e torna a beijal-o, condemnando-o
novamente à penna eternal*

Latagões com estandartes e bandas de músicas,
coxas nuas de girls macias, meninas
cobras deitadas sobre areias, mulheres
velludos em attitudes lascivas, mãos que
agarram tóco finalmente o lado de seus seios
calor, lábios que procuram, femeas que se
entregam, corpos em crispações, osculllos
infinitos, desejos, ancias, fremitos,
espasmos... No espasmo do gôzo nem sinto
suas unhas vermelhas fincarem-se em
minha carne:
“Que é isso? se o senhor não ficar quieto
eu chamo o guarda!” (Xavier, 1998, p. 121. Grifos do original).



Figura 5 – Fotografia reproduzida em *Maciste no Inferno* (Xavier, 1998, p. 119).

Aquilo que se considerava intertítulo abriga agora o discurso do homem no transe de sua libertinagem: a frase encadeia metáforas de um cenário libidinoso num *travelling* de sua própria voz (Anacleto, 2020, p. 267-286) que alcança topografias distintas, como se pode ler no destaque focalizando a passagem de um para o outro – também passagem do quarto para o quinto verso: “velludos em attitudes lascivas, mãos que / agarram tóco finalmente o lado de seus seios”. A leitura se defronta com uma radical proposta de hibridação semiótica em que o texto lido é tanto um *raconto* de um imaginoso personagem que vive suas fantasias sexuais à medida que conta, transformando-as em cenário de diferentes associações, quanto um *raconto* tradutor de narrativas transmutando códigos. Assim, a palavra cumpre o papel de cenarização conferindo iconicidade às ações e atuações ao mesmo tempo em que transforma fotografias em gravuras de uma novela gráfica que cria um diagrama para as tramas que se atravessam, rompem limites e criam porosidades nos espaços de representação. Tanto o hibridismo composicional quanto a transgressão

dos limites dramaturgicos contribuem para a expressão de um processo criativo cuja plasticidade não se encerra nos procedimentos composicionais mas se completam com a mobilização de uma leitura responsiva, isto é, que acrescenta a voz de uma outra consciência de modo a ampliar o alcance do diálogo inconcluso que toda obra artística almeja proporcionar. Nesse sentido, o *raconto Maciste no Inferno* de Valêncio Xavier constrói uma metanarrativa bem ao gosto das experiências de seu projeto criativo de atuação no cenário multimidiático de seu tempo. A metanarrativa torna-se espaço privilegiado de experimentar os discursos de modo a confrontá-los em experiências de bivalocidade capazes de romper limites e tensionar fronteiras em que o extra-semiótico adentra o espaço semiótico dos sistemas estéticos constituídos e muda os vetores de sua constituição. É assim que recursos como a metalepse são convocados para considerar o efeito estético dos tensionamentos, rupturas e transgressões.

Considerações finais: Cinema como síntese corpográfica

Em *Maciste no Inferno* intervenções, intrusões e reversões se constituem os operadores da complexidade e do hibridismo que a própria linguagem do cinema mobiliza e que Valêncio Xavier transforma em princípio estético de composição artística ao concentrar no grafismo o procedimento fundamental da semiose das imagens de seu *raconto*. Um grafismo que traduz a própria síntese do espaço em linguagem fílmica ou, como entendeu Lotman: “quando o espaço infinito se torna um plano, as representações tornam-se signos e passam a poder designar outra coisa além daquilo de que são o reflexo visível” (Lotman, 1978b, p. 55). Daí a afirmação inicial que atribuiu ao código gráfico o foco concentrador de transmutações de expressão e de conteúdo que, no cinema, a gráfica luminosa registra e projeta. A arte gráfica valenciana cumpre seu desígnio de potencializar a dinâmica de sua própria constituição.

Se, por um lado, instala-se uma disputa entre focos narrativos no espaço de representação, por outro se ampliam as possibilidades enunciativas – caso dos encadeamentos observados nas quebras dos versos em que de um discurso se projetam outros enunciados de diferentes pontos de vista criando uma verdadeira arena discursiva. A palavra cenariza atos e com isso transforma a enunciação num evento dialógico em trânsito que busca a interação pela leitura e com o leitor, o que, evidentemente, implica alteração de tempo e espaço.

Também no que se refere às inversões observadas no jogo de sedução que reverbera estratégias libidinosas até mesmo na expressão verbal de ações justapostas – observadas na cena: “velludos em attitudes lascivas, mãos que / agarram tóco finalmente o lado de seus seios” – há que considerar um recurso particular de metalepse no cinema. Trata-se do falso *raccord* assumido como continuidade de um *travelling* vocalizado pela intrusão de um discurso homodiegético no heterodiegético já examinado anteriormente. Com isso, o texto cumpre a demanda da narrativa de mobilização da imaginação do leitor-espectador que contribui, assim, para compor a mudança do plano para um contraplano que o *faux-raccord* havia unido.

De igual modo, se o leitor lê no texto da narrativa heterodiegética seu deslocamento para a narrativa homo- e autodiegética, ele se torna tradutor de todas as recodifica-

ções, afinal é dele a memória do filme de Brignone e é ele quem compreende a transposição do extradieético para o dieético bem como as intrusões que uma forma desempenha em relação às outras. Cabe a ele acompanhar as transgressões no espaço narrativo. Com isso, a metanarrativa atende a uma demanda do fazer poético valenciano: a necessidade de produzir pensamentos sobre suas próprias escolhas estéticas de modo a evidenciar na narrativa sua consciência crítica sobre a própria construção. Isto é o mais preciso objetivo da metanarrativa.

Não sem motivo o raconto *Maciste no Inferno* foi situado aqui no alinhamento do que Borges concebera não apenas como ruptura de limites mas também como possibilidade de transposição entre mundos imiscíveis. A obra valenciana força o entendimento da fronteira como espaço de luta em que o exotópico tensiona arranjos semioticamente configurados e se converte em procedimento emblemático da transgressão estética que excede instâncias convencionalizadas. Termos de uma complexa equação desestabilizam a relação entre sujeito e objeto em que o primeiro se desloca para o espaço semiótico do segundo. Além de quebrar o pacto da ilusão ficcional, colocando em xeque a verossimilhança, o deslocamento pode roubar o espaço cênico ao criar uma extensão física, caso do que é passível de acontecer em salas escuras de cinema. Quando o espectador passa a atuar em uma cena que reverbera a partir do que ele vê no espaço da tela, o movimento exotópico já não se limita ao dieético e extradieético. Traduz, antes, uma transmutação envolvendo uma tríade espacial entre tela / corpo sensorial / sala. Ocorre um movimento invertido: em vez de arrastar o espectador para a ficção ou, o contrário, de levar o personagem para a realidade, o espectador torna-se ator do drama que a tela faz ressoar em seu corpo e sua mente. A porosidade modifica a constituição icônica do espaço cênico que dialeticamente reproduz a fronteira entre espaços semióticos de diferentes qualidades sensoriais. Podemos dizer que em *Maciste no Inferno*, Valêncio Xavier revela o deslizamento da iconicidade das imagens fílmicas que, longe de serem cópias das vivências no mundo empírico, reproduzem conflitos de modo a criar uma dramaturgia audiovisual concentrada na singularidade das representações. Confirma assim o pressuposto semiótico formulado por Lotman segundo o qual:

Só teremos a convicção de que o cinema não é a cópia servil e mecânica da vida, mas uma reconstituição activa em que as semelhanças e as diferenças se organizam em processos de conhecimento intenso, por vezes dramático da vida depois de termos compreendido a sua linguagem (Lotman, 1978a, p. 14-5).

Valêncio Xavier não deixa nenhuma dúvida quanto ao seu entendimento da linguagem do cinema como corpográfica – síntese que *Maciste no Inferno* reverbera nos diferentes níveis de sua composição.

Referências

- ANACLETO, M.T. (2020). Vozes em *travelling*: figurações da personagem em A Costa dos Murmúrios. In: **Dinâmicas da personagem**. Colóquio Internacional “Figuras da Ficção 5”, C. Reis, org. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 267-286.
- ARAUJO, R. G. (2012). **O passado vive em mim**: a consciência histórica na produção de Valêncio Xavier (décadas de 1970-2000). 117 f. Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
- BORBA, M. S. (2005). **Para além da escritura: a montagem Valêncio Xavier**. 2005. 120f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- BORGES, J.L. (1983) **Novas Inquirições**. Lisboa: Editorial Quercus.
- CAMPOS, H. (1987). Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Global.
- CIVITARESE, G. (2010). Metalepse ou a retórica da interpretação transferencial. **Revista Brasileira de Psicanálise**. Vol. 44, n. 3, p. 159-176.
- GENETTE, G. (2004). **Métalepse: De la figure à la fiction**. Paris: Seuil.
- FONSECA, Daniel F. E. L. **Homem entre meios**: centralidade das mídias na produção estética de Valêncio Xavier. 2021. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2021.
- JAKOBSON, R. (1974). **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix.
- LOTMAN, I. (1978a). **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa.
- _____. (1978b). **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa.
- _____. The Notion of Boundary. **Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990, p. 131-143.
- MACHADO, A. (2013). **Pré-cinemas e pós-cinemas**. São Paulo: Papius.
- MACHADO, I. (2000). **Redescoberta do sensorium**: rumos críticos das linguagens interagentes. In: MARTINS, Maria Helena, org.. *Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes*. São Paulo, Editora Senac; Itaú Cultural.
- MACISTE all’Inferno. Direção de Guido Brignone. Torino: Fert, Società Anonima Stefano Pittaluga, 1925. 35mm, 95 min.

MCLUHAN, H. M. (1954). Joyce, Mallarmé and the press. *In: Sewanee Review*. Vol. 62, No. 1 (Jan. - Mar.), p. 38-55.

MARTELO, R.M. (2015). Livros, filmes, metalepses. *In: A escrita do cinema: ensaios*. C. Rowland; J. Bértolo, orgs. Lisboa: Documenta.

PERES, A. (2008). As fronteiras enfraquecidas do diegético. *In: Comunicação e Cidadania*. Actas do 5o Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação. M. Lemos Martins; M. Pinto, orgs. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho), p. 1316-1329.

ROBBE-GRILLET, A. (1969). *Por um novo romance*. São Paulo: Editora Documentos.

RODRIGUES, A. P. (2010). As interações das linguagens literária e cinematográfica no texto híbrido de Valêncio Xavier. *Revista Letras e Letras*. Uberlândia, v. 26, n. 2, p. 345-356.

XAVIER, V. (1998). Maciste no Inferno. *In: Xavier, V. O mez da gripe*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 81-135.

XAVIER, V. (1999). *Meu 7º dia: uma novella-rébus*. São Paulo: Ciência do Acidente.