

**REGINA CELIA DA CRUZ**

**DO TEXTO À TELA – NUNCA ENCONTRAREI UMA RESPOSTA QUE ME SATISFAÇA**

CURITIBA  
2014

**REGINA CELIA DA CRUZ**

**DO TEXTO À TELA – NUNCA ENCONTRAREI UMA RESPOSTA QUE ME SATISFAÇA**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Roberto Zanotti

CURITIBA  
2014

TERMO DE APROVAÇÃO

REGINA CÉLIA DA CRUZ

DO TEXTO À TELA: NUNCA ENCONTRAREI  
UMA RESPOSTA QUE ME SATISFAÇA

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Luiz Roberto Zanotti (Orientador - Uniandrade)



Profa. Dra. Maria Cristina de Souza (UTFPR)



Profa. Dra. Anna Stegh Camati (Uniandrade)

Curitiba, 24 de junho de 2014.



## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Valêncio Xavier, que não tive o prazer de conhecer pessoalmente, mas que deixou sua obra para nosso deleite.

Aos cineastas Beto Carminatti e Pedro Merege, que nos oferecem sua arte e o reconhecimento da arte de Valêncio.

Aos pesquisadores que, como eu, se debruçaram no estudo dessa obra e de seus desdobramentos. Em especial a Marília Kubota, pela sua dedicação ao tema e pela disponibilidade para as conversas. A Joana Corona (*in memoriam*), pelo belíssimo trabalho.

À minha família, que está sempre presente.

Agradeço à banca, que contribuiu muito para este trabalho, professora Dra. Maria Cristina de Souza, especialmente à professora Dra. Anna Camati, que acompanhou e apoiou esse processo desde o início.

Ao orientador, professor Dr. Luiz Zanotti.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da UNIANDRADE.

Aos colegas do curso de Mestrado em Teoria Literária.

À professora Luci Collin, que me apresentou a obra desse artista fantástico.

Ao Lucas, que fez as leituras de Xavier comigo e que sempre esteve presente através da Fundação Cultural de Curitiba.

Ao Rodrigo Alonso, pela gentileza na captura das imagens do filme e pelo apoio.

À Denise e, especialmente, à Bia e a seu marido, Ruy, que carinhosamente me acolheram e apoiaram em muitos momentos nessa trajetória.

Ao coletivo da linha Micropolítica do Trabalho e o Cuidado em Saúde, pelo incentivo, apoio e carinho, principalmente ao Ricardo, à Claudia e à Laura.

À Deise, que ouviu as histórias e também contribuiu com as fotos.

Aos meus colegas de trabalho, pelo apoio na minha ausência, especialmente ao Rafael.

À Ângela Katuta, pelas conversas, pelo chá com biscoitos e pelo carinho.

Ofereço este texto para quem esses escritos façam algum sentido.

*O truque que eu mais gostava de fazer era o do livro mágico. Eu mostrava um livro, folheava mostrando que ele tinha as páginas em branco. Folheava outra vez e apareciam somente palavras, mais uma folheada e apareciam somente desenhos, mais outra e se via apenas pautas musicais. Não vou aqui revelar o truque, é contra a ética dos mágicos, mas eu, criança, tinha inveja de não ter inventado esse livro.*

VALÊNCIO XAVIER.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	ix
INTRODUÇÃO.....	10
<b>1 VALÊNCIO XAVIER: UM REVOLUCIONÁRIO PÓS-MODERNO.....</b>	<b>15</b>
1.1 A VERSATILIDADE DO ARTISTA.....	21
1.2 A PLASTICIDADE DE SUA LINGUAGEM.....	25
<b>2 PERSPECTIVAS TEÓRICAS.....</b>	<b>32</b>
2.1 AS CATEGORIAS TRANSTEXTUAIS DE GÉRARD GENETTE.....	35
2.2 INTERMIDIALIDADE – UM CONCEITO AMPLO.....	42
2.3 O LEGÍVEL E O VISÍVEL.....	51
<b>3 A NOVELA O MISTÉRIO DA PROSTITUTA JAPONESA (1998), DE VALÊNCIO XAVIER.....</b>	<b>55</b>
3.1 OS ELEMENTOS PARATEXTUAIS DA CAPA DO LIVRO (1984 e 1986): EROS E TÂNATOS.....	56
3.2 O POEMA DE ROBERT DESNOS.....	61
3.3 O DISCURSO LABIRÍNTICO DA NOVELA E A INTERSEÇÃO DE ELEMENTOS MÍTICOS E DE MISTÉRIO.....	63
3.4 ASPECTOS DA INTERCULTURALIDADE.....	68
3.5 RELAÇÕES ENTRE O VERBAL E AS IMAGENS.....	69
<b>4 O FILME O MISTÉRIO DA JAPONESA (2005), DE CARMINATTI E MEREGE.....</b>	<b>73</b>
4.1 MUDANÇA DO TÍTULO.....	74
4.2 INTERPOLAÇÃO DE UM PRÓLOGO E RECONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA.....	76
4.3 MUDANÇA DE ÊNFASE: TESEU PERDIDO NO LABIRINTO.....	79
4.4 REFERÊNCIAS PICTURAIS.....	84
4.5 ELEMENTOS DE MISTÉRIO RECONFIGURADOS: FACE OCULTA.....	93
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>95</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>99</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>104</b>

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa de <i>Cândido</i> número 29 – dezembro 2013 .....	22
Figura 2 - A imagem da capa da 1. <sup>a</sup> edição .....	57
Figura 3 - A contracapa ou folha de rosto .....	60
Figura 4 - Imagem da mão. Poema de Robert Desnos. Trad. de Valêncio Xavier.....	62
Figura 5 - Labirinto medieval.....	67
Figura 6 - O quarto descrito no texto, visto de cima .....	71
Figura 7 - Prólogo .....	77
Figura 8 - Corredor que leva ao pequeno quarto .....	81
Figura 9 - Mulher conduzindo o homem .....	82
Figura 10 - Cena dos cobertores estendidos .....	83
Figura 11 - Mulher passando pelo corredor .....	83
Figura 12 - Casal caminhando .....	84
Figura 13 - Casal dentro do quarto ainda escuro .....	85
Figura 14 - Mulher subindo as escadas .....	86
Figura 15 - A chegada do casal à portaria do hotel.....	86
Figura 16 - Homem e mulher deitados lado a lado.....	88
Figura 17 - O casal durante o encontro íntimo .....	89
Figura 18 - A expressão da mulher em close.....	90
Figura 19 - Expressão da mulher em close e em silêncio .....	90
Figura 20 - Reflexo da mulher durante o ato íntimo .....	91
Figura 21 - Imagem da mulher imóvel – fala acima descrita na novela .....	92
Figura 22 - Despedida da mulher em frente ao hotelzinho barato.....	93
Figura 23 - Despedida do homem em frente ao hotelzinho barato.....	93

## RESUMO

Esta dissertação examina a adaptação da novela *O mistério da prostituta japonesa* (1998), escrita por Valêncio Xavier, para o filme *O mistério da japonesa* (2005), produzido e dirigido pelos cineastas Beto Carminatti e Pedro Merege. A novela trata da dúvida que começa a atormentar um homem após o encontro íntimo com uma mulher em um hotel de *rendez-vous*. Este estudo busca verificar a relação entre a novela e o filme, fazendo uma reflexão sobre a reconfiguração da narrativa, que resulta em aproximações e novas colocações ausentes no texto-fonte. Discute ainda a interculturalidade, o discurso labiríntico e o mistério que marcam ambas as versões. A perspectiva de análise é intertextual e intermediária, utilizando-se os conceitos teóricos de Gérard Genette, Linda Hutcheon, Robert Stam, Claus Clüver, Karl Erik Schollhammer, entre outros. O trabalho conta ainda com as considerações críticas de pesquisadores que também analisaram, sob diferentes perspectivas, a obra de Xavier. A pesquisa traz como elemento inovador a análise da transposição fílmica da novela de Xavier que, até o presente momento, ainda não havia sido objeto de reflexão em trabalhos acadêmicos. A dissertação está estruturada em quatro capítulos: o primeiro mostra a criatividade e versatilidade do artista, o segundo discute as abordagens teóricas utilizadas para a análise do *corpus*, o terceiro aborda a novela a partir da relação entre o verbal e o visual, e o quarto analisa as especificidades da adaptação fílmica da novela.

Palavras-chave: Valêncio Xavier. Intertextualidade. Intermedialidade. Adaptação fílmica. *O mistério da japonesa*.

## ABSTRACT

This dissertation examines the adaptation of the novel, *O mistério da prostituta japonesa* (1998), written by Valêncio Xavier, into the film *O mistério da japonesa* (2005), produced and directed by Beto Carminatti and Pedro Merege. The novel portrays the doubt that plagues a man after an intimate encounter with a woman in a *rendez-vous* hotel. This study intends to verify the relationship between novel and film, by means of reflecting upon the reconfiguration of the narrative which results in correspondences and new collocations absent from the source-text. Furthermore, other aspects, such as interculturality, the labyrinthic discourse and the mystery that characterize both versions, are discussed. The analytic approach is intertextual and intermedial, making use of theoretical concepts by Gérard Genette, Linda Hutcheon, Robert Stam, Claus Clüver, Karl Erik Schollhammer, among others. The study also includes critical perspectives by scholars who have analyzed Xavier's work from different viewpoints. The innovative element that marks this research is the filmic transposition of the novel which, up to the present time, had not yet been object of reflection in academic writing. The structure of this dissertation comprises four chapters: the first shows the artistic inventiveness and versatility of Xavier, the second discusses the theoretical frames of reference used for the analysis of the *corpus*, the third concentrates on the novel's interaction between the verbal and the visual, and the fourth analyzes the specificities of the film adaptation of the novel.

Key words: Valêncio Xavier. Intertextuality. Intermediality. Filmic adaptation.

## INTRODUÇÃO

A aproximação com Valêncio Xavier aconteceu numa proposta de leitura das obras completas do autor, promovida pela Fundação Cultural de Curitiba – FCC. As aulas foram ministradas pela professora Luci Collin, estudiosa de Xavier, que nos agraciou com seu conhecimento sobre o assunto durante alguns meses, nas terças à noite, na sede da FCC.

A escolha da novela *O mistério da prostituta japonesa* (1998) decorre da existência de um vídeo, produto da adaptação do texto-fonte. A riqueza de detalhes não só da narrativa, mas também do filme, suscitou a minha curiosidade em saber mais sobre o autor e a dinâmica do texto e também sobre a leitura dos diretores que fizeram a adaptação fílmica.

O estudo que se apresenta traz a perspectiva de uma análise intertextual e intermediária através da adaptação da novela *O mistério da prostituta japonesa* (1998), escrita por Valêncio Xavier, para o filme *O mistério da japonesa* (2005), dirigido e produzido por Beto Carminatti e Pedro Merege.

A produção de Valêncio Xavier Niculitcheff (1933-2008) passa pelo campo das artes visuais, da comunicação e da literatura. Junto com outros pesquisadores, foi responsável pela fundação do Centro de Pesquisas do Cinema Brasileiro – CPCB, no final da década de 1960. É considerado um dos grandes nomes da pesquisa de cinema no Brasil.

Foi diretor do Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR). Em 1975 criou e dirigiu o projeto da Cinemateca do Museu Guido Viaro, hoje Cinemateca de Curitiba, que na época foi um espaço de produção, estudo e discussão sobre cinema. A entidade, também responsável pela formação de vários cineastas paranaenses, oportunizou a produção e divulgação de produções cinematográficas

brasileiras que dificilmente eram apresentadas em salas de cinema de grande circulação.

O escritor definiu-se como *um homem de televisão*. A atuação em vários campos da comunicação e em outras artes mostra em sua obra literária uma narrativa multifacetada. Foi escritor, jornalista, historiador de cinema, cineasta, fotógrafo, cenógrafo, artista gráfico, assistente de direção artística, produtor, roteirista, diretor de novelas e de curtas-metragens em vídeos e na televisão. Devido a essas múltiplas habilidades, a produção de textos arrojados mistura palavras e imagens que foram chamados por ele de ficcionais.

O autor utiliza-se do *mistério* em diversas de suas obras, criando o suspense que desperta o interesse do leitor. A narrativa de Xavier traz em si sua própria trajetória – um escritor que se desterritorializa, tanto geograficamente como nas habilidades que desenvolveu em diversas atividades que constituíram sua caminhada profissional. Sua experimentação nos centros culturais de São Paulo (desde a sua infância) e Paris (por volta de 1950), por onde circulou, revela-se nas produções das artes gráficas, televisivas, cinematográficas e literárias. Mas foi em Curitiba (década de 1960), onde viveu até sua morte (2008), que desenvolver a maior parte de sua obra.

Na busca de estabelecer uma relação entre a produção artística de Valêncio Xavier e o trabalho dos cineastas Beto Carminatti e Pedro Merege, utilizaremos os conceitos de intertextualidade e intermedialidade.

Os cineastas que realizaram a adaptação conviveram com o escritor através dos projetos na Cinemateca e também da aproximação com o próprio Valêncio Xavier, que acompanhou de perto a produção do filme.

Pedro Merege, que trabalhou com Valêncio Xavier no período da criação da Cinemateca, nasceu em Itapeva-SP. Tem graduação em Engenharia Cartográfica e conheceu o cinema através do teatro amador, do qual participava na juventude. Além de diversos trabalhos de curtas e longas, escreveu o projeto do filme *O mistério da japonesa*, realizado através da Lei de Incentivo à Cultura.

Beto Carminatti, nascido no Estado de Santa Catarina, mudou-se com a família em 1974 para Curitiba, onde participou das Oficinas de Cinema ministradas por Valêncio Xavier na Cinemateca. Realizou diversos projetos cinematográficos e permanece em intensa atividade, como produtor e crítico de cinema. Dirigiu recentemente *As muitas vidas de Valêncio Xavier* (2011), um documentário sobre o escritor.

Anderson Faganello e Stella Simião são os atores que interpretam os personagens da trama na tela. A direção de fotografia, de Alziro Barbosa, recebeu o prêmio de melhor fotografia brasileira em 2006<sup>1</sup>, e a trilha sonora, de Celso Loch que produziu músicas inéditas para o filme, também foi premiada<sup>2</sup>.

Antes de discutir o diálogo intertextual entre a novela e o filme, é importante mencionar as múltiplas habilidades do autor que atravessam sua obra, na qual a intertextualidade, a transtextualidade e a hipertextualidade, como também a intermedialidade, se destacam.

As experimentações de Valêncio na composição de imagens contribuíram para uma produção literária que mistura as linguagens verbal e visual. Para além das tramas que trazem à tona temas e personagens, que às vezes passam

---

<sup>1</sup> Premiação da Associação Brasileira de Cinematografia – ABC: Melhor Direção de Fotografia Brasileira, 2006.

<sup>2</sup> Premiação do 10º FAM – Florianópolis Audiovisual Mercosul: Escolha do júri oficial da categoria melhor curta-metragem 35mm. [...]. Melhor Trilha Sonora Original: Celso Loch, por *O mistério da japonesa* (PR).

despercebidos no cotidiano das grandes cidades, o autor utiliza uma estratégia mágica – o mistério!

O capítulo 1 aborda a trajetória de Valêncio Xavier, bem como a sua relação pessoal e profissional com os diretores do filme *O mistério da japonesa*. Mostra ainda a versatilidade do artista, que buscou de forma criativa e inovadora, pesquisou e produziu um vasto material cinematográfico, televisivo e literário.

Para trazer essa experiência nas artes visuais e literárias, fazemos menção ao documentário *As muitas vidas de Valêncio Xavier* (2011), no qual são citados os depoimentos de diversos pesquisadores, cineastas, produtores e comunicadores, além de escritores conhecidos que conviveram com o artista em sua fase mais produtiva.

As perspectivas teóricas serão apresentadas no capítulo 2, principalmente a partir dos conceitos de intertextualidade, transtextualidade, hipertextualidade propostos por Gérard Genette, além dos conceitos de adaptação de Linda Hutcheon, das contribuições de Robert Stam sobre literatura e cinema e das reflexões de Claus Clüver a respeito da intermedialidade. Numa perspectiva mais ampla, recorreremos às contribuições de Karl Erik Schollhammer (2001), que apresenta a discussão da relação texto-imagem, na representação visual e verbal.

O capítulo 3 analisa a produção literária *O mistério da prostituta japonesa* em seus aspectos estéticos inovadores e em sua narrativa. Fazemos menção a Eros e Tânatos, à aproximação do erotismo e da morte nos elementos paratextuais da capa do livro, bem como ao poema de Robert Desnos, como metalinguagem na poesia de Xavier. Além disso, apresentamos a interculturalidade latente da novela e suas configurações/representações, as relações entre o verbal e as imagens e a inserção de elementos míticos e de mistério na narrativa.

O capítulo 4 faz uma reflexão sobre adaptação fílmica da novela de Xavier, que empresta seu texto para o roteiro do filme *O mistério da japonesa*. As interpretações da leitura da novela na produção cinematográfica são resultado de uma convivência intensa alimentada pela arte, que aproximou o autor da novela e os diretores do filme. A alteração do título, a interpolação de um prólogo, a reconfiguração da narrativa, a mudança de ênfase, o mito de Teseu perdido no labirinto, as referências picturais e os elementos de mistério reconfigurados compõem a análise.

As considerações finais apresentam elementos textuais e cinematográficos, labirinto, mistério, erotismo e morte iluminados por meio das considerações críticas, que situam a novela e o filme em um contexto mais amplo.

## 1 VALÊNCIO XAVIER: UM REVOLUCIONÁRIO PÓS-MODERNO

*As histórias estão todas aí, só precisava de um sujeito ir lá e escrever.*

Valêncio Xavier

O escritor Valêncio Xavier Niculitcheff nasceu em São Paulo, em 21 de março de 1933, tendo se radicado, na década de 1950, em Curitiba, onde morreu em 2008. Considerado "um dos grandes nomes da pesquisa de cinema no Brasil, foi um dos fundadores do Centro de Pesquisas do Cinema Brasileiro – CPCB", como revela a pesquisadora Solange Stecz (STECZ, citada em CARMINATTI, 2011). Segundo o cineasta Fernando Severo, o escritor definiu-se um homem que gostava muito de televisão, pelo contato mais imediato com as pessoas. Além disso, foi uma pessoa muito criativa que, mesmo sendo mais conhecido pelos seus livros publicados, preferia dizer sobre si: "sou um homem de televisão" (SEVERO, citado em CARMINATTI, 2011).

Beto Carminatti realizou um documentário intitulado *As muitas vidas de Valêncio Xavier* (2011), que traz os depoimentos de pesquisadores do cinema, da televisão e da literatura, como Solange Stecz, José Castello, Pedro Merege, Paulo Camargo, Fernando Severo, Marília Franco, Luci Collin, Marta Moraes da Costa, Valdelino Gonçalves, entre outros. Esse documentário revela as múltiplas possibilidades da obra de Xavier e a experiência individual de cada um desses pesquisadores com a obra do escritor.

No referido filme, a professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo Marília Franco (citada em CARMINATTI, 2011) apresenta o escritor: "Valêncio Xavier não é um amigo, não é um conhecido, não é um companheiro de trabalho, mas é uma experiência", enquanto Pedro Merege (citado em CARMINATTI, 2011) se refere ao escritor como o "Velho Senhor da Cinemateca".

Pedro Merege menciona ainda que Valêncio também desenvolveu projetos no campo da educação, como *A criança e o cinema de animação*, uma proposta que Xavier levou para as escolas. Discorrendo sobre o referido projeto, comenta que os cineastas

[...] iam às escolas, levavam trechos de filmes de animação, projetavam para as crianças. Depois, eles deixavam que as crianças manipulassem aquelas fitas vendo os quadros que compunham aqueles movimentos. Numa outra visita, elas eram estimuladas a fazer as suas animações e com uma câmera de Super 8 eram filmadas as animações que esses meninos faziam. Essas animações serviam para ir a outras escolas, fazendo o giro nesse processo. (MEREGE, citado em CARMINATTI, 2011)

O cineasta Fernando Severo aponta ainda para a inovação proporcionada por Xavier no filme *Carta a Fellini*, produzido em 1979:

Numa época que a cidade era muito careta, muito fechada (1979), ele [Xavier] recebeu uma encomenda para fazer um filme para convidar Fellini para vir a Curitiba. 'Vamos badalar em torno de um nome do cinema, nos temos dinheiro, nós compramos cultura'. Então era para mostrar uma cidade para o Fellini dentro desse padrão. E ele acabou fazendo uma coisa muito bizarra, ele mostrou o lado 'B' de Curitiba. Invisível pela mídia, ele pegou os tipos mais exóticos, os locais tradicionais ele dessacralizou. Lembro que tem cena de forró, tem cenas de pessoas comuns do povo nas ruas. Subverteu o que seria uma encomenda oficial para fazer mais uma daquelas intermináveis jogadas de marketing típicas de vender a cidade como a maravilha do universo, uma cidade modelo, cidade padrão, cidade europeia, capital cultural. (SEVERO, citado em CARMINATTI, 2011)

Severo, na entrevista, fala também que, na época, o Brasil estava sob uma ditadura militar, um período de forte repressão, não só política, mas também de costumes. Nesse período passava-se uma imagem pasteurizada da população brasileira: "Então ele [Xavier] mostrava as pessoas com grande sentido de afeto por

elas. Nunca mostrava para ridicularizar, pra dizer que era feio, que era vergonhoso”. (SEVERO, citado em CARMINATTI, 2011).

A atitude revolucionária de Xavier, tanto na temática quanto na escrita, como veremos a seguir, também se apresenta na montagem de *Carta a Fellini* (1979). Pedro Merege (citado em CARMINATTI, 2011) lembra que o cineasta levou uma cópia do filme para a Itália, mas diz que não sabe se Fellini assistiu, ou não, e, se assistiu, que resposta deu. A verdade, para Severo, é que esse é um filme que dialoga brilhantemente com a obra do Fellini, pois o cineasta italiano tinha paixão pela cultura popular, o que pode ser constatado nas filmagens da periferia de Roma e na utilização das lembranças de sua infância na cidadezinha de Rimini.

Xavier também produziu *O corvo* (1983), uma adaptação fílmica do poema homônimo, de Edgar Allan Poe, um dos cânones da literatura universal. De forma inovadora, registrou uma linguagem mais coloquial do poema, tornando compreensível o sentido da composição para os espectadores em geral, sem vulgarizar a obra de Poe. Para Severo (citado em CARMINATTI, 2011), Xavier complementou o poema com imagens:

Que seria assim: o imaginário do Edgar Allan Poe se ele fosse um vendedor de churrasquinhos em Curitiba naquela época. Porque ele achou um vendedor de churrasquinhos que era idêntico ao escritor. Era a reencarnação do Edgar Allan Poe. Lembrando que Edgar Allan Poe era um cara alcoólatra que rolou pelas ruas e pelas sarjetas. Era um cara também com vivência de rua. O corvo dele andou sobrevoando Curitiba, com certeza! E o Valêncio captou o trajeto desse voo e colocou maravilhosamente bem nesse filme, que é um dos tesouros do cinema experimental brasileiro de todos os tempos. (SEVERO, citado em CARMINATTI, 2011)

Severo ainda fala do filme *A visita do velho senhor* (1983), uma produção conjunta de Xavier com o cineasta Ozualdo Candeias, da influência de Xavier para

as gerações que o sucederam e de como sua obra continua a repercutir na produção cinematográfica brasileira:

*A visita do velho senhor* é uma das obras mais impactantes já feitas no Paraná. Assim, muito perturbadora, muito ousada. O Valêncio era muito ousado [...] o conteúdo sexual que tinha explícito ou subjacente na obra dele, sempre foi uma coisa que chocou a cidade. Uma coisa que a cidade nunca soube lidar direito. Uma cidade em que se faz muita putaria entre quatro paredes, mas que tem uma cara pudica em termos públicos. Eu diria que é quase um Dalton Trevisan transposto para a linguagem gráfica. O Valêncio resolveu filmar em parceria com o Candeias, os dois são codiretores nesse trabalho. Ele admirava o Candeias como poucos cineastas. Dos brasileiros, era o ídolo dele. Era muito bom ter esses choques culturais valencianos, na verdade. Porque nós éramos uma geração muito tímida, muito amedrontada, aquela coisa da ditadura, dificuldade de expressão. E o Valêncio vinha e dava umas saudáveis porradas na gente pra perder um pouco essas frescuras, encarar o mundo e criar. (SEVERO, citado em CARMINATTI, 2011)

Xavier tem em seu portfólio de trabalhos na TV importantes figuras, tais como o humorista e entrevistador Jô Soares e o apresentador Silvio Santos. O revolucionário artista estava sempre inventando formas, imagens e sons. O diretor de programação e produção da RPC Valdelino Gonçalves afirma: “Ele [Valêncio] nunca se furtou a ensinar a gente. Eu acho que isso que foi bacana, porque toda a equipe que trabalhou com ele aprendeu muito sobre direção, sobre produção” (citado em CARMINATTI, 2011).

Valdelino Gonçalves revela sua experiência ao lado de Xavier, com quem trabalhou muitos anos em televisão e realizou projetos importantes, como a campanha “Bicho do Paraná” (1985). A referida campanha, que marcou a história da televisão paranaense, apresentou talentos do Paraná, como Helena Kolody (poetisa e escritora), Paulo Leminski (poeta e escritor), Nhá Gabriela (cantora e compositora),

Norton Morozowicz (músico e compositor), o consagrado artista Poty Lazzarotto, entre outros nomes da história cultural do estado.

A campanha publicitária divulgou a música com o mesmo nome do cantor paranaense João Lopes e ficou “no ar” durante dez anos (1985 a 1995). Xavier e sua equipe, na época, criaram a campanha e vinheta em homenagem ao time do Coritiba, que foi campeão brasileiro naquele ano:

A gente fez uma brincadeira, a gente fez uma homenagem pro Coritiba porque eles iam chegar e tal, e a gente queria ter uma vinheta no ar. Daí resolvemos montar um clip. A gente montou um pequeno clip com imagens da vitória com a comemoração de torcida. A gente pegou a música Bicho do Paraná do João Lopes, o refrãozinho e botou em cima da vinheta. E o pessoal gostou. Na época o Sergio Reis e o Eloi Zanetti, do Bamerindus, gostaram e resolveram assinar a campanha para homenagear os que tinham feito muito pelo Paraná, os esportistas, escritores, cineastas, artistas. E o Valêncio foi até Minas e gravou o Bicho do Paraná com a Sonia Braga, ela falando sobre Curitiba o que ela lembrava. E foi uma campanha que ficou dez anos no ar e a gente fez todo esse trabalho juntos. (GONÇALVES, citado em CARMINATTI, 2011)

Sobre os documentários produzidos por Xavier, um dos mais expressivos foi o apresentado no Globo Repórter em 1980, que versava sobre a morte do cacique caingangue Ângelo Cretan, liderança indígena que vivia na reserva de Mangueirinha-PR:

Na época ele soube que eu estava pesquisando Globo Repórter, aquele Globo Repórter dos primórdios, realizado pelos documentaristas do Cinema Novo. Um tipo de documentário de televisão que ainda é inovador até hoje. E ele me contou sobre um Globo Repórter que ele tinha feito e de toda a produção, de todas as frustrações que ele teve trabalhando com o Projeto, com as restrições e com as determinações do Padrão Globo de qualidade e do que foi ao ar e do que ele realmente gostaria de ter feito. Era uma situação bem delicada porque o Cretan tinha sofrido um acidente de carro, tava na UTI, praticamente já sem nenhuma esperança de sobrevivência. A suspeita forte era de que o acidente tinha sido provocado, na realidade era um

assassinato. [...] O Globo Repórter nunca foi muito submetido a esse padrão, pois sempre foi aceito como uma “imagem suja” na Globo. Porque valia pelo conteúdo muito mais do que por esse padrão *clean* que eles estavam desenvolvendo. E esse documentário está creditado nesse centro de documentação com sendo do Coutinho [Eduardo Coutinho]. A gente precisa restaurar essa direção, que é dele [Valêncio Xavier]. Ainda que ele não reconheça muito o que ele queria fazer na edição que foi dada. Que a edição foi feita lá na Globo e dentro de uma linha de uma perspectiva que ele gostaria. Então ele fez um outro documentário onde assina a produção, com o roteiro de Ronaldo Duque e Fely Silva, que é o que ele gostaria de ter feito. (MARILIA FRANCO, citada em CARMINATTI, 2011)

Ainda merece menção a produção híbrida entre documentário, ironia e ficção *O pão negro: um episódio da Colônia Cecília* (1993), feita para a televisão. Foi a primeira abordagem ficcional no Brasil do famoso episódio do anarquismo implantado na Colônia Cecília, uma cidade interiorana próxima a Curitiba. (SEVERO citado em CARMINATTI, 2011). Severo e Ligia Mendonça lembram a produção do Valêncio, *Os 11 de Curitiba* (1995)<sup>3</sup>, “Uma memória que só veio e está registrada porque ele lembrou” (MENDONÇA, citada em CARMINATTI, 2011). O documentário foi embrião de um projeto inovador, seguido, entre outros, pelo cineasta Eduardo Coutinho.

Outra obra importante de Valêncio Xavier é a novela *O mistério da prostituta japonesa* (1998), que os cineastas e amigos de Valêncio, Beto Carminatti e Pedro Merege, transformaram em um filme de curta-metragem, objeto deste estudo. Os dois cineastas conviveram com o escritor durante muitos anos, recebendo assim uma influência direta em seus trabalhos. Participaram, juntamente com Xavier, dos projetos na Cinemateca, cursos e encontros com cineastas reconhecidos nacional e internacionalmente. Além da relação pessoal de amizade, houve a aproximação na produção do filme, pois Valêncio Xavier acompanhou o projeto de perto.

---

<sup>3</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=eWzna9d8d24>.

## 1.1 A VERSATILIDADE DO ARTISTA

*Infelizmente, ou felizmente, nunca ficamos sabendo de que maneira nossos atos podem, ou não, mudar a vida das pessoas.*

Valêncio Xavier

Ao falar sobre o seu despertar para a literatura e o gosto pela arte da palavra, numa entrevista concedida à pesquisadora Marília Kubota, Xavier revela seu encantamento pela magia e atribui a isso a sua narrativa mágica, misteriosa, ousada e inovadora:

Em criança eu já era louco por mágica, lia livros, assistia a espetáculos de mágicos, comprava aparelhagem e fazia truques para impressionar a garotada. O truque que eu mais gostava de fazer era o do livro mágico. Eu mostrava um livro, folheava mostrando que ele tinha as páginas em branco. Folheava outra vez e apareciam somente palavras, mais uma folheada e apareciam somente desenhos, mais outra e se via apenas pautas musicais. Não vou aqui revelar o truque, é contra a ética dos mágicos, mas eu, criança, tinha inveja de não ter inventado esse livro. (citado em KUBOTA, 2012, p. 89)

Essa mistura de magia, ousadia e mistério, acrescentada ao fato de a obra de Xavier ser múltipla, tornou a sua narrativa inovadora e muito respeitada pelos seus colegas do Jornal Gazeta do Povo e por outros jornalistas, com quem trabalhou nos diversos espaços por onde passou, da década de 1980 ao início de 2000.

Essa inovação de Valêncio chega às raias da genialidade, como divulga o jornal *Cândido* (2013), número 29, nas quatorze páginas em que vários críticos apresentam sua vida e obra.

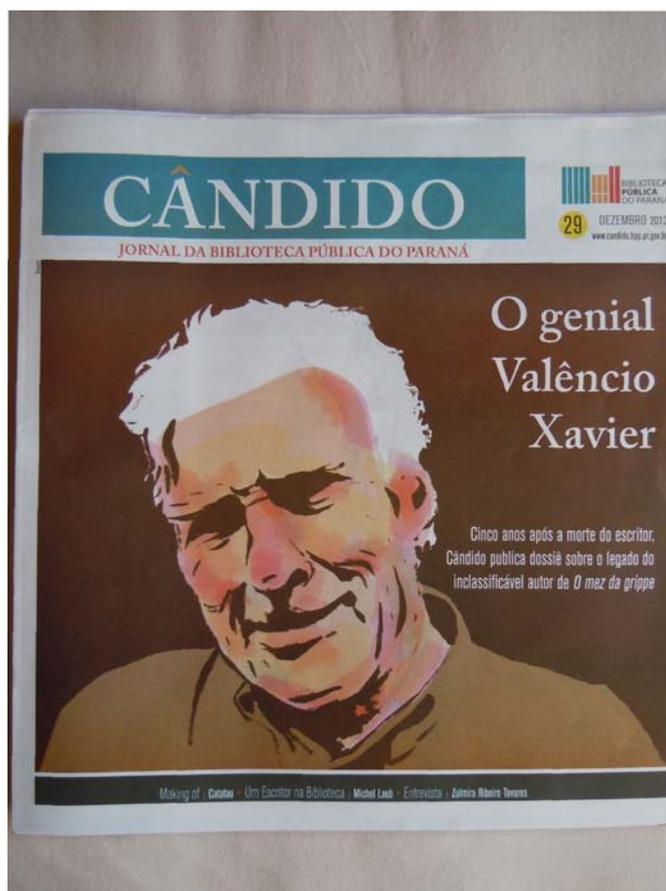


Figura 1 - Capa de *Cândido*<sup>4</sup> número 29 – dezembro 2013

Foto: Deise Maciel

Na capa do jornal, uma homenagem: “O genial Valêncio Xavier: cinco anos após a morte do escritor, *Cândido* publica dossiê sobre o legado do inclassificável autor de *O mez da gripe*” (PARANÁ, 2013).

‘Valêncio Xavier definitivamente nos tira da cadeira.’ A afirmação de Ligia de Amorim Neves, mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), define um dos efeitos da ficção do escritor paulistano que se radicou em Curitiba desde os anos 1950. De fato, é pouco provável que o leitor se mantenha passivo ou em estado de contemplação diante, por exemplo, de *O mez da gripe* (1981) – obra na qual o autor apresenta, além de tramas paralelas, uma narrativa sobre a gripe espanhola na capital paranaense no início do século XX a partir de fragmentos de dois jornais, cada qual com a sua visão de mundo, um diferente do outro. (SANTOS, 2013, p. 12)

<sup>4</sup> Publicação mensal da Biblioteca Pública do Paraná.

Nesse caráter de multiplicidade artística, Xavier teve outras experiências, além do cinema e da literatura, pois realizou diversas produções artísticas nas mais diferentes mídias, bem como criou e dirigiu projetos culturais, tais como a *Cinemateca do Museu Guido Viaro*, hoje *Cinemateca de Curitiba*. A pluralidade de Xavier ainda está presente na sua criatividade, como a direção de *Carta a Fellini*, filme que foi realizado com a intenção de convidar o cineasta Frederico Fellini para conhecer Curitiba, ou na fantasia em que “Dizia que Ernesto Che Guevara visitou a capital do Paraná – assinou texto sobre o assunto, publicado na Folha de S. Paulo. Resenhou um álbum da banda Atari Teenage Riot na Gazeta do Povo. Usava o adjetivo genial para qualificar aquilo que gostava, inclusive a si mesmo, e bestial para rotular o que não tinha afinidade” (SANTOS, 2013, p. 12).

Na década de 50, viveu um período na Europa, onde pôde conhecer profundamente Paris num momento em que a cidade era um centro cultural em que tudo acontecia, como o auge da produção dos artistas dadaístas:

A sua formação foi muito influenciada pelo contato que teve com a efervescência cultural de Paris, principalmente com os mentores do dadaísmo, no período em que esteve residindo nesta cidade, em 1959, durante o auge da *Nouvelle Vague* francesa. Xavier atuava como fotógrafo de galerias de arte da capital e frequentava, assiduamente, a cinemateca parisiense. O peso desta experiência somado ao da que adquiriu em trabalhos na televisão paranaense contribuiu para levá-lo, em abril de 1975, a fundar e a dirigir a Cinemateca do Museu Guido Viaro de Curitiba. (NEVES, 2006, p. 37-38)

A sua versatilidade também pode ser constatada no início de sua carreira, quanto atuou como cenógrafo, e na sua evolução para escritor de novelas, de musicais, de programas humorísticos e de teleteatro:

Trabalhou nas Redes Tupi e Paranaense, filiada à Globo, porém logo se afastou do meio televisivo, por considerá-lo um espaço muito comercial, e ingressou no mundo

cinematográfico. Com a criação da Cinemateca e do Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR), Xavier passou a produzir as suas próprias filmagens, das quais muitas foram recebidas pela crítica com premiações, a saber: *Caro signore Fellini* (prêmio de Melhor Filme de Ficção na IX Jornada Brasileira de Curta-Metragem), *O pão negro – um episódio da Colônia Cecília* (prêmio Paraná de Roteiro para Vídeo em 1993 e prêmio do Festival de Cinema e Vídeo do Maranhão em 1994), *El cine* (apresentado *hors concours* no Festival de Cinema e Vídeo Latino-Americano de Habana), *Os 11 de Curitiba, Todos nós* (Troféu Jangada da Organização Católica Internacional de Cinema do Brasil em 1995), *Visionários* (documentário em curta-metragem premiado em 2002). Ainda, dirigiu e ajudou outros filmes, como *Jango*, de Silvio Tendler, e *Revolução de 30*, de Sylvio Back, e teve o seu conto “O mistério da japonesa” filmado em 2005. (NEVES, 2006, p. 38)

Ainda falando dessa vasta produção de Xavier nessa diversidade de mídias, é importante citar as suas histórias em quadrinhos, contos, novelas, desenhos, *bricolagens*, que buscam o desvelamento de grupos sociais sem voz literária, através da composição de um texto misturado às imagens, mostrando o Outro sob uma nova perspectiva:

A inclusão de novos grupos sociais, seja de autores ou de leitores, ‘até então sem voz literária, que confrontaram o enfraquecimento geral da ordem simbólica do real com as teorias de alteridade e de indiferença’, conforme Olinto e Schollhammer (2002), também contribui, diretamente, para a ampliação e o desdobramento de diferenciadas formas de representação literária. É o caso do escritor paranaense Valêncio Xavier, que rompe com as bases estético-literárias tradicionais ao compor os seus textos, configurando, desse modo, um horizonte distinto de tendências narrativas na ficção contemporânea brasileira. (NEVES, 2006, p. 37)

As influências literárias e cinematográficas que incorporam a obra de Xavier foram marcadas por uma extensa lista de escritores pelos quais ele tinha reconhecimento.

Dentre os seus escritores preferidos, destacam-se Agatha Christie, Alain Robbe-Grillet, Alain Resnais, André Sant’Anna, Dalton Trevisan, Edgar Allan Poe, Lewis

Carroll, Mark Twain, Monteiro Lobato, Orson Welles, Sebastião Nunes, Silviano Santiago e o italiano Elio Vittorini, escritor neo-realista que publicou, dentre os seus livros de destaque, *Conversazioni in Sicilia*, que se assemelha ao trabalho de Xavier em *O mez da gripe* – traduzido por Xavier e Maria Helena Arrigucci, em 2002, o livro marca a primeira edição de Vittorini em língua brasileira. [...]. A produção literária desses escritores somada à cinematográfica dos diretores prediletos de Xavier (Alain Resnais, Orson Welles, por exemplo) e à produção em quadrinhos – pela qual ele é aficionado desde criança – vai influenciá-lo, profundamente, na descoberta e na construção de sua própria linguagem, que se destaca por um estilo que valoriza a fragmentação, a elipse, a polifonia, o hibridismo, o mistério e o erotismo. (NEVES, 2006, p. 38)

Apesar de a obra de Xavier ter ficado à sombra durante o período de sua produção, são muitos os estudos atualmente desenvolvidos sobre o autor nas academias. Diversos pesquisadores no Rio de Janeiro, São Paulo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Paraná estão dedicando suas dissertações, teses e artigos a esse artista, dono de uma narrativa singular.

## 1.2 A PLASTICIDADE DE SUA LINGUAGEM

*Eu faço as coisas que me dá na cabeça.*

Valêncio Xavier

A atuação de Xavier em vários campos da comunicação e em outras artes mostra, em sua obra literária, uma narrativa multifacetada. Foi escritor, jornalista, historiador de cinema, cineasta, fotógrafo, cenógrafo, artista gráfico, assistente de direção artística, produtor, roteirista, diretor de novelas e de curtas-metragens em vídeos e na televisão. Devido a múltiplas habilidades, a produção dos textos arrojados mistura palavras e imagens que foram chamados por ele de ficcionais. Como esclarece o pesquisador Reuben Rocha, em seu artigo *Ficção-verdade: fronteira semiótica na narrativa de Valêncio Xavier* (2009):

‘Ficção-Verdade’ – nomenclatura utilizada pelo próprio Xavier –, não como descrição suficientemente adequada ou mesmo como explicação, mas pura imagem que lembre o fato de que, ao se imiscuírem, os dois registros terminam por constituir um espaço semiótico autônomo, com chaves de leitura diferentes das que ambos oferecem autonomamente. (ROCHA, 2009, p. 2)

A obra de Xavier coloca questões do cotidiano urbano com ousadia, provocando o leitor para a busca de sentidos. O autor, segundo Neves,

[...] constrói uma escrita literária singular e ousada, o que pode gerar uma reação de desconforto e mesmo de frustração àqueles leitores acomodados com narrativas mais tradicionais, resolvidas pela relação causa e efeito. Isso porque a sua literatura, ao expor a grotesca e misteriosa realidade do cotidiano em um instantâneo da vida, por meio da combinação de elementos ficcionais e não-ficcionais, em uma linguagem labiríntica e intersemiótica, sempre reserva um espaço à dúvida, configurando, assim o aspecto emancipatório de suas narrativas e eternizando o movimento em busca de significações suscitadas por elas. (NEVES, 2006, p. 46)

Sua atuação no meio literário se intensifica na década de 1980, quando então se dedica a uma produção ousada e criativa. “Sobre o processo da escrita, Xavier afirma ter vaga ideia do que vai suceder. Numa primeira fase, coleta material. Procura imagens. Aliás, considera-se escravo delas – a imagem pela imagem; a imagem através das palavras. Afirma que: ‘uma imagem tem o valor de mil palavras; uma palavra tem o valor de mil imagens’” (CHIKOSKI, 2004, p. 24).

No artigo *Fragmentos de um artista hipermoderno* (2013), escrito por Marcio Renato dos Santos, publicado no periódico *Cândido*, o artista plástico e sobrinho de Xavier, Sergio Niculitcheff, faz suas ponderações:

Valêncio é responsável por uma instauração da pós-modernidade na literatura brasileira. [...] Ele salienta que seu tio usou, e idolatrou a imagem, não apenas como ilustração do texto, mas como discurso multimidiático. Isso pode ser percebido, por exemplo, tanto em *O mez da gripe*, *Minha mãe morrendo* e *O*

*menino mentido* (2001), como em *Maciste no inferno* (1983), narrativa que dialoga com o cinema mudo, em que as imagens não podem ser suprimidas, da mesma maneira que o texto não funciona isoladamente. (SANTOS, 2013, p. 12-13)

No mesmo artigo descreve o escritor como “revolucionário pós-moderno”. Julio Rocker Neto, autor da dissertação de mestrado *O mosaico de linguagens na narrativa hipertextual de Valêncio Xavier* (2008), afirma

que o legado do escritor inclui uma arquitetura textual inovadora, na qual texto e imagem se fundem de maneira única. É uma textualidade que se pode chamar de hipertextual, que se evidencia numa escritura de construção não-linear, que incorpora códigos que se entrelaçam para formar um mosaico literário pós-moderno. Um legado também de experimentação com a linguagem e de expansão dos limites da escrita, por meio da qual se percebe claramente a necessidade de representar a realidade do ponto de vista da multiplicidade. (ROCKER NETO citado em SANTOS, 2013, p. 13-14)

Esse hibridismo, característico na obra de Xavier, também é tema de análise em outros autores, uma vez que relaciona as experiências do artista e leva à discussão dos *gêneros ditos menores*.

Olinto e Schollhammer (2002), que citam Valêncio Xavier como sendo um destaque na cena literária contemporânea, caracterizam o hibridismo em prosa de duas formas: uma entre diferentes gêneros textuais, sejam eles literários ou não, e outra entre formas textuais e não textuais. Xavier trabalha com ambas as formas de hibridismo, criando, desse modo, narrativas que incorporam traços da linguagem do cinema, da televisão, da fotografia, da publicidade, do jornalismo, da música e, inclusive, traços dos gêneros ditos menores, como o da pornografia e o do romance policial, os quais, segundo Heloisa Buarque de Holanda, continuam em vigor na literatura contemporânea. (OLINTO E SCHOLLHAMMER, 2002, citados em NEVES, 2006, p. 40)

O hibridismo traz ainda, para o texto o mistério da sexualidade e da multiplicidade de pontos de vista. Não há interesse no desvendamento do mistério,

pois Xavier busca o envolvimento do leitor enquanto condição das experimentações produzidas pela leitura, que devem ser escolhidas por quem lê. Assim como James Joyce, ele não deixa o leitor ocupar uma perspectiva única e, da mesma forma que Beckett, faz uma frase negar outra, fazendo a solução distante.

Xavier está sempre rompendo expectativas, questionando o que sabemos, diluindo os padrões, fazendo com que o novo surja na desterritorialização daquilo que estava sedimentado. Todo esse mistério e multiplicidade causam um efeito de estranhamento nas narrativas, trazendo a vida em sua intensidade.

A predominância da sexualidade em *O mistério da prostituta japonesa* traz a possibilidade de tornar essa experiência presente, faz com que o leitor experiencie o mundo apresentado no texto. A narrativa de Xavier procura incessantemente retratar a complexidade da vida urbana cotidiana, retratando os conflitos e as relações implicadas nesse contexto.

Desvendar os mistérios de cada conto é uma grande aventura, porém, para se compreender a narrativa em sua temática, importam menos o desvendamento dele. Isto porque, para perceber o terrível cotidiano urbano que é retratado nas histórias, não é preciso solucionar o(s) mistério(s), e mesmo a caótica realidade retratada não será mudada com a revelação dele(s). É por isso que a ficção de Xavier não cai na banalidade policial e jornalística ou na fotografia gratuita, pois os seus textos direcionam o olhar do leitor para além da bidimensionalidade da página impressa, propiciando assim, uma reflexão sobre os dramas humanos vividos no contexto urbano. (NEVES, 2006, p. 41)

Os temas tratados na obra do autor apresentam as relações dos personagens em suas produções de vida, em que o ceticismo, a ocupação dos espaços, a fragilidade, o desapego e a presença da fé se mostram na condição de humano, independentemente de um juízo de valor moral, do bom contra o mau.

Porém esses não são os únicos motivos temáticos presentes nas narrativas de Xavier. Além de amor, de sexo, de brutalidade, de morte, de solidão, de angústia, de repressão, destacam-se outros motivos relacionados à fé, à religiosidade, à moral decadente, ao segredo, ao medo do desconhecido, à censura nos jornais, ao poder dos meios de comunicação, à cultura oriental, ao processo de aculturação, à passividade humana, à perda da identidade do homem. (NEVES, 2006, p. 42)

Na novela *O mistério da prostituta japonesa*, o autor retrata a solidão do personagem ao revelar o desejo pelo reencontro com a mulher, sob o pretexto da dúvida e do mistério.

Assim são construídos os personagens de Xavier. Em um mundo infame, em que as cidades parecem vazias de inquietação ética e moral, o autor extingue vilão e mocinho, como se não houvesse mais heróis, nem anti-heróis. Sejam advindos de camadas populares – e, em seus textos, observa-se uma preocupação com a inserção de categorias sociais de minorias, como a prostituta – ou de estratos superiores, os personagens evidenciam, de modo geral, o vazio, a solidão, a carência do ser humano no contexto urbano. (NEVES, 2006, p. 44)

A pesquisadora Marta Morais da Costa, ao discorrer sobre a narrativa de Xavier, destaca a inovação literária do escritor:

[...] não há uma prevalência da palavra, ela tem o mesmo valor das imagens. [...] para mim, trabalhar com Valêncio Xavier, sempre foi o momento de mostrar para os alunos que a literatura tem caminhos diversificados, misteriosos, que nenhuma teoria da literatura dá conta. Tomar o livro do Valêncio nas mãos; o passar as páginas, o folhear, já é um desafio, já é uma instigação para a quebra de padrões (CARMINATTI, 2011).

O autor se apropria de figuras esquecidas e de personagens invisíveis das grandes cidades, em histórias curtas, para criar outros cenários nos quais esses sujeitos possam fazer sentido, trazendo novas maneiras de dar vida a esses recortes.

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 antes<sup>5</sup>. Deslocadas desde o nome: no lugar de contos ou novelas, os arcaísmos “racontos” e “novellas”. No lugar de lembrar, *rememorar*. Detalhes em nada acessórios, elementos que não *ilustram* nada, por vezes constituem o núcleo central do trabalho criativo do autor – como se Valêncio escrevesse com uma tesoura, e não com uma caneta. (ROCHA, 2009, p. 2)

As diversas experiências no artista multifacetado contribuem para a produção de uma obra singular. Sua narrativa percorre lugares que provocam desconforto e aproximação com o cotidiano do leitor.

A escritura de Valêncio Xavier, e de muitos outros autores contemporâneos [...] localiza-se num lugar incerto, de desequilíbrio, no ponto de mudança, de deslocamentos e descontinuidades. E localizar-se nesse lugar de certa forma inclassificável é o que evoca o estrangeirismo de sua narrativa.

A questão do estrangeiro na obra de Valêncio Xavier, quando potencializada ou estendida a vários planos de compreensão, amplifica essa relação, porque tanto narrativa como narrador e personagem são vistos com naturezas e graus diferentes de estrangeirismo, mas de forma geral indicam que é um tipo de obra literária que não se fixa em lugar algum ou, conforme conceito trabalhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), é uma narrativa desterritorializada. (CORONA, 2011, p. 32)

Desterritorializar-se é também reconhecer a multiplicidade que se revela a cada nova história, contada a partir da observação do invisível, na sensibilidade do

---

<sup>5</sup> 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 utilizadas neste estudo obedecem às datas das publicações do livro.

autor para aquilo que está desprezado, esquecido, sem valor. Que toma forma e ganha vida ao se conectar com outros, com o diferente.

## 2 PERSPECTIVAS TEÓRICAS

*Eu faço as coisas que me dá na cabeça,  
né!*

Valêncio Xavier

Uma das principais características da obra do escritor Valêncio Xavier é a intertextualidade, termo utilizado por Roland Barthes, para quem tudo é texto: qualquer novo texto reúne fragmentos de citações passadas, pedaços de códigos, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc., que são redistribuídos dentro dele (BARTHES, 2004, p. 62, citado em ZANOTTI, 2012, p. 123). Portanto: “sempre existe linguagem antes e em torno do texto onde as redes são múltiplas e se entrelaçam. O texto é uma galáxia de sentidos: não tem início, é reversível e nela penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa qualificar-se como principal” (ZANOTTI, 2012, p. 123).

Ainda dentro dessa perspectiva, segundo Dinda Gorlée, qualquer sequência de palavras – um romance, um *haiku*, a letra de uma canção, um diário, uma lista de supermercado, uma entrevista de rádio, uma receita médica – pode se qualificar como um texto e conseqüentemente ser filtrada pela mesma malha processadora de textos. O mesmo cabe aos fenômenos não verbais e parcialmente verbais, tais como uma história em quadrinhos, uma representação teatral, a paisagem urbana, ou uma roupa (citada em SANTAELLA, 1992, p. 392).

Bebendo de muitas fontes, Xavier cria textos que podem ser observados sob muitos pontos de vista, ou seja, complexos, nos quais a intertextualidade aparece inevitavelmente. Como nos diz Robert Stam, “a intertextualidade não se limita a um único meio: ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditas” (STAM, 2003, p. 227). Porém, ela vai além e torna-se uma escritura. Nas palavras de Walter Benjamin,

[...] a escritura tornou-se, junto com a linguagem, um arquivo de semelhanças não-sensíveis, de correspondências imateriais. Quando Benjamin aborda, em seus estudos sobre a modernidade, o papel do arquivo, ele o define como não-classificatório, não-organizado, não-hierárquico, composto por fragmentos, funcionando como um depósito de lembranças [...]<sup>6</sup>. (BENJAMIN, citado em BORBA, 2005, p. 31)

Como vimos no capítulo anterior, a versatilidade do artista Valêncio Xavier revela-se na sua narrativa e composição da obra. Suas referências vinham de um vasto material acumulado em sua casa, onde produziu a maior parte de sua obra, como revela Rocker Neto, que teve o privilégio de entrevistá-lo e conhecer seu espaço de criação.

A intertextualidade na obra de Valêncio Xavier já foi tratada em estudos anteriores, como é o caso da tese de doutoramento *Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier* (2004), de Regina Chicoski. A autora define esta intertextualidade como algo que sugere o processo de construção, reprodução ou transformação de sentido. Para ela, "existe uma incorporação de um texto em outro, ou para reproduzir o sentido ou para transformá-lo" (CHICOSKI, 2004, p.104).

É surpreendente a radicalização na escolha da matéria-prima. O autor trabalha com os despojos da realidade, sejam eles tangíveis ou não. Recortes de jornais, propagandas, fotos, desenhos, documentos oficiais, relatos de sobreviventes, fatos que se fixaram no imaginário local. Deste modo, tudo passa a compor um inventário ficcional que busca reproduzir o olhar de uma câmera cinematográfica de múltiplos focos. (CHICOSKI, 2004, p. 128)

---

<sup>6</sup> Uma biblioteca gigantesca é formada de infinitas galerias hexagonais (com cinco prateleiras de cada lado, cada prateleira contendo trinta e cinco livros, cada livro com quatrocentas e dez páginas, cada página com quarenta linhas e cada linha, contendo oitenta letras). Os livros não possuem título, mas são organizados formando coleções de símbolos, e, por conta das diversas possibilidades de combinações das letras do alfabeto, a biblioteca se tornou tão vasta que seria possível estabelecer infinitas possibilidades de arranjos de texto. (Cf. BORGES, Jorge Luis. *Ficcões*. 3. ed. Tradução: Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001. p. 91).

Chicoski defende também a importância da não linearidade no estilo de uma narrativa própria e inovadora:

Tendências atuais buscam, aspiram abolir a idéia de coerência, linearidade, inserindo nos textos outros textos que acentuem a descontinuidade, a desconexão. Os textos de Valêncio Xavier se estruturam sob a forma de uma coleção de fragmentos relativamente desconexos, pondo em causa o código literário que induz o leitor a procurar sentido. [...] o estilo adotado por Valêncio Xavier. Imagem, fotografia, montagem, colagem, cinema, dadaísmo fazem parte da obra. O autor se utiliza de vários códigos para criar e a produção resulta num complexo polifônico/intertextual, instigante, transgressor, labiríntico. (CHICOSKI, 2004, p. 112-115)

Essa característica de intertextualidade e não linearidade convida o leitor à busca e à imaginação, tornando a leitura instigante e mágica. “Uma das grandes premissas da intertextualidade pós-moderna é reconhecer que a obra não é acabada, fechada, que não tem um único sentido centralizado. Um texto está atado a outros textos, outras frases: é um nó da rede. Pois o texto estranho entra na rede e é absorvido pela escritura” (CHICOSKI, 2004, p. 106).

Essa posição, eminentemente intertextual, traz consigo o conceito de uma obra aberta a vários tipos de interpretação, sem que haja a perda de certa totalidade. Vários textos vão interagir entre si. Para Chicoski (2004, p. 110), a intertextualidade não ameaça a integridade do discurso literário de Valêncio Xavier, que é costurado através de imagens, montagens e colagens. A exploração elaborada por Xavier modifica os textos que são recuperados. O autor, em estudo, articula-os de maneira a complementarem-se. A interação entre eles – num novo contexto – propicia a criação inventiva.

A falta de linearidade está sobremaneira ligada à indeterminação, fazendo com que todos os caminhos de leitura sejam cobertos por uma neblina que interfere no

espaço, dificultando um pouco o olhar objetivo. No entanto, esse olhar traz pistas no esforço que leitor faz para conseguir alguma significação.

É importante verificar a impossibilidade de tornar determinada toda a imprevisibilidade que integra esse processo, pois, como existe um sem-número de interações possíveis, delineadas pela experiência de leitura e de mundo de cada um dos leitores, elas vão gerar múltiplas e imprevisíveis reações, ou seja, no evento de cada leitura o 'não-dado' ou o indeterminado vai se tornar 'determinado' pela imaginação do leitor. (ZANOTTI, 2013, p. 79)

Além desse forte apelo textual, existem aspectos peculiares de Xavier que sugerem outras referências para nosso estudo, como Robert Stam, em seu livro *Introdução à teoria do cinema*, quando afirma: "[...] qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido" (STAM, 2003, p. 226). Considera ainda que "a intertextualidade é um conceito teórico valioso, na medida em que relaciona o texto individual particularmente a outros sistemas de representação, e não a um amorfo 'contexto'" (p. 227).

A narrativa de Valêncio Xavier se insere na discussão sobre intertextualidade para além das palavras, o que Stam chama de "*interanimação* entre os textos [...]" pensa o artista como um agente que dinamicamente orchestra os textos e discursos preexistentes [...] não se limita a um único meio: ela autoriza relações dialógicas com outros meios de arte" (STAM, 2003, p. 227).

## 2.1 AS CATEGORIAS TRANSTEXTUAIS DE GÉRARD GENETTE

Gérard Genette, um dos autores que escreve sobre intertextos e transtextualidade, em seu livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, apresenta o conceito de intertextualidade:

[...] relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, a presença de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a citação (com aspas, com ou sem referência precisa); a menos explícita e menos canônica é a do plágio, que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro. (GENETTE, 2006, p. 8)

Partindo desse conceito, a obra de Valêncio Xavier, especialmente a novela *O mistério da prostituta japonesa*, traz elementos intertextuais. O próprio Genette se refere à intertextualidade por meio do conceito de "transtextualidade ou transcendência textual do texto" (GENETTE, 2006, p. 7), definindo-a como "tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos". Postula cinco tipos de "relações transtextuais, numa ordem crescente de abstração, implicação e globalidade" (2006, p. 7).

- **Intertextualidade** (de maneira mais estrita que Kristeva): a co-presença efetiva de dois ou vários textos, mais frequentemente, essencialmente como presença efetiva de um texto em outro.
- **Paratextualidade** (no interior da obra literária): relação entre o texto propriamente dito e seu paratexto – título, subtítulo, ilustrações, mensagens e comentários acessórios que cercam o texto.
- **Metatextualidade**: relação crítica existente entre um texto e outro, esteja o texto comentado explicitamente citado, ou apenas silenciosamente evocado.
- **Arquitextualidade**: "o mais abstrato e o mais implícito", o gênero é um aspecto do arquitexto. A determinação do *status* genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, que pode recusar o *status* reivindicado pelo paratexto.
- **Hipertextualidade**: a relação entre um texto "hipertexto" e um texto anterior ou "hipotexto", que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. (GENETTE, 2006, p. 7-14)

O autor alerta para o cuidado de "não considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Suas

relações são, ao contrário, numerosas e frequentemente decisivas" (GENETTE, 2006, p. 16).

As diversas formas de transtextualidade são ao mesmo tempo aspectos de toda textualidade e, potencialmente e em graus diversos, das categorias de textos: todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o prefácio (diríamos de bom grado o mesmo do título) é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquiteyto, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária): ocorre que certos textos têm uma arquiteytualidade mais pregnante (mais pertinente) que outros, e, como tive ocasião de dizer em outro lugar, a simples distinção entre obras mais ou menos providas de arquiteytualidade (mais ou menos classificáveis) é um esboço de classificação arquiteytual. (GENETTE, 2006, p. 17-18)

Robert Stam refere-se aos conceitos de Genette desenvolvidos na obra *Palimpsestes* (1982), relacionando-os à literatura e ao cinema, ao afirmar que "Embora Genette não trate do cinema, seus conceitos podem ser extrapolados para o cinema e adaptação" (STAM, 2006, p. 29). Tanto Stam quanto Genette desenvolvem conceitos que consideramos fundamentais para nosso estudo, que busca a relação de palavras e imagens a partir da possibilidade de considerar um texto na sua interseção com outros textos. Stam afirma ainda que "intertexto pode ser oral ou escrito" (p. 29),

Para Genette, intertextualidade se manifesta em todos os textos, pois é a "copresença de dois ou mais textos". Não é possível identificar um texto original, de onde surgiu outro. O autor correlaciona a hipertextualidade a essa dinâmica: "E a hipertextualidade? Ela também é evidentemente um aspecto universal (no grau próximo) da literariedade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo

as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais” (GENETTE, 2006, p. 18).

Segundo Genette, também há uma ampliação no termo "hipertextualidade" em relação ao termo "intertextualidade". Em sua obra *Palimpsestos*, ele aborda a intertextualidade nos seguintes termos:

[...], por sua vertente mais clara: aquela na qual a derivação do hipotexto ao hipertexto é ao mesmo tempo maciça (toda obra B deriva de toda uma obra A) e declarada, de maneira mais ou menos oficial. [...] Deixando, [...], de lado toda hipertextualidade pontual e/ou facultativa (que a meu ver, concerne melhor à intertextualidade). (GENETTE, 2006, p. 19)

Marta Morais da Costa, em entrevista que consta do documentário *As muitas vidas de Valêncio Xavier*, fala que o autor "mostra em sua obra uma narrativa hipertextual". Referindo-se a *O mez da gripe*, ela afirma que:

*O Mez da Gripe* é uma pesquisa muito séria, eu digo sempre para meus alunos: se vocês quiserem comprovar a seriedade da pesquisa, vão até a Biblioteca Pública (do Paraná) e peguem o Comercio do Paraná, o Diário da Tarde de 1918. (jornais da época) e vocês vão encontrar lá exatamente esses fragmentos que o Valêncio se serviu para falar do mês da gripe. Essa inovação que é trazer para a linguagem da literatura a presença da linguagem jornalística. Mas não enquanto uma linguagem verbal, mas o jornal enquanto um hipertexto. Aproveitar isso e costurar de uma forma, vamos dizer assim, angular, cheia de partes, de ângulos de arestas, que vão criando pontas. Com depoimentos, com textos que são escritos posteriormente. Com histórias diferentes. Com um tanto de poesia. Costurar esse livro e deixá-lo de uma forma assim tão aberta. (COSTA, citada em CARMINATTI, 2011)

A obra à qual se refere Costa faz conexões entre recortes de jornal, propagandas da época, notícias do final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e da gripe espanhola no Brasil em 1918. “Embora a maior parte dos textos sejam

datados historicamente e localizados geograficamente, não são relatos verídicos, pois incorporam a linguagem ficcional e multifacetada” (CHICOSKI, 2004, p. 17).

Entre essas informações ficcionais e não ficcionais acontece um encontro descrito em forma de poesia. Citamos a parte inicial da poesia que se encontra ao longo do texto:

Um homem eu caminho sozinho  
nesta cidade sem gente  
as gentes estão nas casas  
a gripe (XAVIER, 1998, p. 13).

Entro na casa  
a porta sem chavear  
alguém que saiu para voltar  
e não mais voltou  
entrou para sair  
e não mais saiu

Não sei porque  
entro entrei  
nesta casa onde nunca entrei  
Pássaro em água estranha  
Vagueio pela penumbra do corredor  
Pela porta entreaberta vejo (XAVIER, 1998, p. 18).

Mãos grandes como de cavalo  
A direita assentada sobre o leito respirar do seio rijo.  
A esquerda, a da aliança por sobre o lençol branco  
branco braço nu, parca seara de louros pelos (XAVIER, 1998, p. 23).

Aqui, na poesia reproduzida, podemos notar que as estrofes estão em páginas diferentes e distantes uma da outra. Não há como saber se esse encontro aconteceu, porém a poesia aparece entre as imagens, e ambas contam a história.

As estrofes que aparecem na mesma página têm um cartão postal entre elas. Nesse cartão há uma foto de um trem passando por um bairro e as inscrições "Curityba – Paraná – Batel (Pitoresco arrabalde de Curityba)" (XAVIER, 1998, p. 18). Outras palavras estão escritas em manuscrito, porém são ilegíveis. Entre a história da gripe e guerra, estão o erotismo, o mistério e o enigma que atravessam toda a narrativa. Segundo Chicowski, há um esforço maior do leitor nesse estilo de texto:

Quando se trata de intertextualidade explícita, o leitor tem maior facilidade de transitar pelo texto. No entanto, se for implícita a problemática é bem maior. Tanto influência e intertextualidade funcionam bem quando lidam com manifestações explícitas, mas para analisar ocorrências implícitas com satisfação, dependerá muito do grau de erudição do leitor. [...], Valêncio Xavier não indica as fontes utilizadas de modo acadêmico, não as relaciona no final do livro. Deixa a cargo do leitor a identificação, a percepção das fontes. A diluição das fronteiras entre as formas, entre os gêneros não é um fenômeno inusitado na arte contemporânea, nem tão pouco superado. Diante disso, o leitor de Valêncio Xavier será mais exigido, uma vez que a intertextualidade presente na obra não está explícita. (CHICOSKI, 2004, p. 112)

Rocker Neto, em sua dissertação, fala sobre a hipertextualidade na obra de Valêncio Xavier. O autor reforça a ideia de que há algo novo na obra do escritor:

Se a obra de Xavier vai além da intertextualidade como citação a outros textos, e se está sugerindo a discussão de uma nova textualidade, é preciso reunir instrumental de análise para compreender que, mais do que uma narrativa inovadora ou de vanguarda, a obra de Xavier se enquadra no que se está propondo chamar de **narrativa hipertextual**. [...] O que se está querendo dizer é que o hipertexto também se encontra em outros suportes além da digitalidade da rede de computadores, especialmente na literatura e no cinema (neste, por exemplo, isso se evidencia não apenas, num primeiro momento, na quebra da linearidade da narrativa, mas na proposição de uma nova linearidade). Nesse sentido, literatura e cinema, na contemporaneidade, são espaços culturais em que se podem reconhecer aspectos hipertextuais que requerem do leitor uma participação mais

efetiva na atribuição de sentidos a um texto. (ROCKER NETO, 2008, p. 36-38, ênfase no original)

Outra referência à hipertextualidade em Xavier é o depoimento do escritor José Castello, em entrevista no documentário *As muitas vidas de Valêncio Xavier*. “O Valêncio escreveu na internet sem trabalhar com a internet (*hipertexto*). Abriu aí uma conexão, uma maneira de lidar com a internet, uma realidade que inevitavelmente vai influenciar muito a literatura. O mundo vai ser cada vez mais assim” (CASTELLO, citado em CARMINATTI, 2011, ênfase acrescentada).

Rocker Neto afirma ainda, em sua pesquisa, que "a não-linearidade, talvez a característica central de um hipertexto, é observada nos textos de Xavier e nos textos jornalísticos, de um modo geral" (ROCKER NETO, 2008, p. 43).

Pierre Lévy (1993), no livro *As tecnologias da inteligência*, descreve o conceito de hipertexto, que Chicovski relaciona à obra de Xavier:

A sensação que o receptor pode ter ao se deparar com a obra de Valêncio Xavier é estar diante de um hipertexto, com vários *links* levando-o para múltiplos lugares. Segundo Lévy, tecnicamente um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda de nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrelas, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa, portanto, desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira. (LÉVY, 1993, p. 30, citado em CHICOSKI, 2004, p. 118-119)

Essa sensação é muito forte na leitura de Xavier, que é mais difícil e estimulante, uma vez que os temas são tratados a partir de inúmeras fontes e possibilitam novas conexões e olhares para o mundo. As relações da obra de Xavier e a hipertextualidade apresentam o escritor de modo criativo, marcando a sua

trajetória artística (cinema, TV, desenho, literatura) como fundamental para esse estilo. Como a sua narrativa incorpora texto-imagem, compondo hipertextos, tem por característica marcante a não linearidade.

## 2.2 INTERMIDIALIDADE – UM CONCEITO AMPLO

Antes de discorrer sobre as relações intermidiáticas entre a novela e o filme, é importante retomar a multiplicidade que atravessa a obra de Valêncio, visto que já apresentamos no primeiro capítulo a trajetória de Xavier e sua relação pessoal e profissional com os diretores do filme durante muitos anos. As interpretações que aparecem na produção cinematográfica são o resultado de uma convivência intensa, alimentada pela arte que os aproximou.

O escritor utiliza-se do *mistério* em diversas obras, incitando imediatamente ao suspense. A sua narrativa traz em si sua própria trajetória: um escritor que se desterritorializa, tanto geograficamente como nas habilidades que desenvolveu em diversas atividades que constituíram sua caminhada profissional. Vivendo em diversos lugares, em fases diferentes da sua vida, Xavier também se desloca dentro das expressões artísticas – desenho, fotografia, cinema, literatura –, ampliando o olhar, expresso em sua produção literária.

Uma obra *rizomática*<sup>7</sup>, na qual as conexões constroem os textos, que Xavier produziu e divulgou timidamente, não poderia deixar de passar por uma breve discussão a respeito da hipertextualidade. Autor de experimentações múltiplas, Valêncio se desterritorializa e promove em sua obra hipertextual múltiplas entradas e a saída sempre por cima como num *labirinto*. Os temas despertam o olhar para as

---

<sup>7</sup> Valêncio Xavier é um artista no mínimo habilidoso e versátil, mas, muito mais que isso, é um artista rizomático, que se ramifica através de formalizações diferentes. (CORONA, 2011, p. 7). Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. (DELEUZE; GUATTARI, Mil platôs 1, 1975, p. 14-15).

intensidades nos detalhes e nos personagens através de linguagem híbrida contrapondo-se a superficialidade do cotidiano urbano. A pesquisadora Ângela Maria Dias no artigo, publicado em 2004, intitulado *Valêncio Xavier e o aprendizado do olhar como perda*, fala como se dá essa mistura, citando alguns exemplos dessas características:

(...) 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*<sup>8</sup> contracenam com um texto literário minimalista e fragmentário, alternando poesia com recursos gráficos e visuais, pequenas notícias e narrativas de feito diversificado. (DIAS, 2004, p. 1)

O mistério aparece como estratégia mágica nas tramas das novelas produzindo, como diz Carminatti, um "efeito prismático". Xavier coloca as palavras e as imagens em uma composição poética que o escritor chamou de novelas. A experiência na produção de imagens contribuiu para a sua produção literária, que aproxima as linguagens e apresenta um diálogo entre elas, abordando temas urbanos com habilidade intermediática.

De acordo com o senso comum, "intermedialidade" refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático (RAJEWSKY, 2012, p. 52). Na discussão proposta pela autora, há uma grande dificuldade na definição do conceito,

---

<sup>8</sup> O Théâtre du Grand Guignol foi fundado em Paris em 1897 e esteve em atividade por mais de meio século, encerrando suas atividades em 1963. O Grand Guignol ficou conhecido mundialmente por celebrar peças de terror, que contribuíram para a fixação de um gênero próprio, que tomou o nome do próprio teatro. (LORDE, 2012, p. 1).

especialmente diante dos questionamentos sobre essa "premissa fundamental das fronteiras midiáticas indiscerníveis" (p. 53). Seguindo a discussão, ela coloca ainda que:

A suposição de fronteiras da mídia e de delimitações midiáticas, em conjunto com as referências sobre "mídia individual" deveriam ser gerenciadas com cuidado. Ademais, é verdade que várias abordagens de análise da intermedialidade, especialmente aquelas abordagens provenientes de estudos literários, muitas vezes carecem de uma discussão atenta de teorias da mídia. Ao mesmo tempo, todavia, eu quero pontuar que qualquer desmantelamento do termo "intermedialidade" vai entrar em confronto com práticas intermidiáticas concretas para as quais tanto as fronteiras quanto as especificidades midiáticas [...] são de suma importância. (RAJEWSKY, 2012, p. 55)

O mesmo se aplica para qualquer referência a "relações interartes" (RAJEWSKY, 2012, p. 55). Em estudos específicos, Clüver (2008) aponta que o termo "intermedialidade" é relativamente novo e que o discurso transdisciplinar que vem se estabelecendo sobre intermedialidade incorpora as tradições dos Estudos Interartes e as discussões a respeito das disciplinas dos Estudos das Mídias.

Os 'Estudos Interartes'<sup>9</sup> ocupam um campo interdisciplinar das Ciências Humanas que ainda estão dominados pelas investigações sobre as inter-relações entre a literatura e as outras artes, mas que também estuda, de maneira crescente, aspectos das relações intermidiáticas entre as artes visuais, a música, a dança, as artes performáticas, o teatro, o cinema e a arquitetura onde a palavra só tem papel subsidiário, ou nenhum. O foco ainda cai muitas vezes em "textos", e o texto preferido, e durante muito tempo o único texto estudado, tem sido o tipo que poderia ser considerado como uma 'obra de arte'<sup>10</sup>. Inicialmente, o maior interesse era de natureza estética. [...] 'Estudos das Mídias' (*Media Studies*) têm frequentemente abordado assuntos da intermedialidade no contexto dos estudos da comunicação, onde questões de produção, da distribuição, da função e da recepção sempre tiveram um papel importante. Todas as áreas estudadas – o rádio,

---

<sup>9</sup> O rótulo foi estabelecido pela conferência internacional sobre *Interarts Studies: New Perspectives* na Universidade de Lund, na Suécia, em maio de 1955 [...].

<sup>10</sup> Entendemos "texto" aqui no uso semiótico que se refere a todos os signos complexos ou combinações de signos em qualquer sistema de signos como "textos".

o cinema, a televisão, o vídeo e também as mídias impressas – envolvem mídias múltiplas e frequentemente complexos processos tecnológicos de produção. Assim, a intermedialidade é um aspecto tanto dentro dessas mídias quanto na inter-relação entre elas, como também com as ‘artes’ estudadas pelos ‘Estudos Interartes’ tradicionais. (CLÜVER, 2008, p. 210-211)

Clüver (2008) afirma ainda que é muito comum a adaptação de textos para uma mídia diferente, transferindo elementos do texto-fonte para o texto-alvo nesse processo.

[...] narrativas são adaptadas para o palco, dramas para a mídia ópera; a maioria de estudos de cinema começaram como investigações da adaptação de fontes literárias para a tela. Aspectos do enredo, personagens, diálogos são incorporados no novo texto, normalmente mudados e incorporados. Os métodos e objetivos de estudos de adaptação têm mudado ao longo das décadas, mas o interesse por esse tipo de inter-relações intermediáticas não diminuiu. (CLÜVER, 2008, p. 216-217)

Recentemente os estudos cinematográficos desenvolvem-se em um campo acadêmico independente, transformando e reorientando o discurso e causando impacto sobre os Estudos Interartes.

Além de introduzir nos estudos de relações intermediáticas as considerações complexas envolvidas nos modos de produção cinematográfica e no aparato no qual se baseia, o interesse de muitos estudiosos do cinema de Hollywood deu apoio à tendência crescente em outras disciplinas de ampliar o foco da ‘high art’, a arte canônica, para áreas da cultura popular, o que ultimamente resultou na inclusão de textos decididamente não-artísticos entre os objetos de estudo. (CLÜVER, 2008, p. 217)

A partir das discussões teóricas para esclarecer a terminologia, Clüver argumenta: "Uma vez que 'mídia' em vez de 'arte' foi aceita como a categoria básica para o discurso interdisciplinar, a inter-relação entre várias mídias foi entendida como 'intermedialidade'" (CLÜVER, 2008, p. 222).

Segundo Clüver, o debate mais intenso sobre as referidas questões teóricas acontecem nos Estudos das Mídias, com a maior ênfase no cinema. Jörg Helbig, no livro *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (*Intermedialidade. Teoria e prática de uma área de estudos interdisciplinar – 1998*) inclui estudos mais abrangentes. Sobre o referido livro, Clüver comenta que essas contribuições “não aderiram a uma definição predeterminada do conceito de 'intermedialidade'; o rótulo foi aplicado a pelo menos três tipos de relações: 1. relações gerais entre as mídias, 2. transposições de uma mídia para outra, e 3. a combinação (fusão) de mídias” (CLÜVER, 2008, p. 224).

Os processos de "transposição, transformação e adaptação" foram incluídos no segundo tipo e considerados "tópicos centrais entre os estudos da intermedialidade" (CLÜVER, 2008, p. 225). O segundo tipo de relação acima é o mais adequado para este estudo, considerando que estamos tratando por mídia as produções artísticas da novela e do filme.

Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). Por outro lado, uma adaptação tem sua própria aura (HUTCHEON, 2011, p. 27). Para a autora, há uma "dupla natureza" (p. 28) na análise de uma adaptação. “A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o” (HUTCHEON, 2011, p. 28).

Na adaptação da novela para o filme, percebemos a clara homenagem dos produtores da película ao escritor que conheciam e admiram pela sua genialidade.

Hutcheon define "o fenômeno da adaptação" a partir de três "perspectivas distintas e inter-relacionadas" e refere-se à "adaptação" tanto como "produto quanto como processo" (HUTCHEON, 2011, p. 29).

Em primeiro lugar, vista como *uma entidade* ou *produto formal*, [...] uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa "transcodificação" pode envolver uma mudança de mídia [...] ou de gênero [...], ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto. [...] em termos de ontologia, do real para o ficcional. [...]. Em segundo, como um *processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. [...] Em terceiro, vista da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experimentamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. [...] a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica. (HUTCHEON, 2011, p. 29-30)

Para a adaptação como um produto, Hutcheon diz também que é possível dar uma definição formal e que "como revisões abertamente declaradas e extensivas de determinados textos, as adaptações são frequentemente comparadas a traduções" (HUTCHEON, 2011, p. 39). Esclarece ainda que não há adaptação literal assim como não há tradução literal, e cita Walter Benjamin, "a tradução não é uma versão de algum significado não textual fixo que deva ser copiado, parafraseado ou reproduzido: na realidade, é um engajamento com o texto original que nos permite vê-lo de diferentes formas" (BENJAMIN, 1992, p. 77 citado em HUTCHEON, 2011, p. 40). A partir do paralelo entre a tradução e adaptação, Hutcheon define o processo:

[...] por envolver diferentes mídias as adaptações são recodificações – traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Tradução num sentido bem específico:

como transmutação ou transcodificação – uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos. (HUTCHEON, 2011, p. 40)

Devido à sua complexidade, as adaptações são processos coletivos. Ainda, para Hutcheon, “O que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2011, p. 43).

A utilização de linguagens específicas exige a participação de diferentes leitores/autores na construção da adaptação, nesse caso, a equipe de produção do filme. "A adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, isto sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo". (HUTCHEON, 2011, p. 45)

Hutcheon expõe a dupla definição de adaptação: "como produto (transcodificação extensiva e particular) e como processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica)", e justifica afirmando que "é uma maneira de abordar as várias dimensões do fenômeno mais amplo da adaptação". (HUTCHEON, 2011, p. 47)

A adaptação como processo remete à questão do "engajamento", que, segundo Hutcheon, acontece de três modos, que são "imersivos" em maneiras e graus diferentes. O modo contar (um romance), o modo mostrar (peças e filmes) e o modo participativo (*videogames*) (HUTCHEON, 2011, p. 47). No modo contar, o engajamento começa "no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e deliberados pelo auditivo ou visual." Podemos parar a qualquer momento, ver quanto falta para ler, reler, ou pular

algumas partes do texto. Na "travessia para o modo mostrar [...], somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante" (p. 48).

[...] passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performático nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece "equivalentes" auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais. Por outro lado, entretanto, uma dramatização *mostrada* é incapaz de se aproximar do jogo verbal complicado da poesia *contada*, ou do entrelaçamento entre descrição, narração e explicação que a narrativa em prosa conquista com tanta facilidade. (HUTCHEON, 2011, p. 48)

Nessa perspectiva, "o engajamento do público é de tipo diferente de quando lê ou vê a mesma história" (HUTCHEON, 2011, p. 51). Portanto, é possível investigar a passagem da novela para o cinema como processo de criação e recepção e como produto que implica a tradução do texto adaptado em uma nova linguagem e uma nova leitura.

Como cada leitor/espectador possui um repertório diferente e vasto, "as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. [...] tanto se adaptam como são adaptadas". (HUTCHEON, 2011, p. 58)

As adaptações sofrem a influência de questões culturais, econômicas e políticas. A autora considera ainda: "Talvez a adaptação como repetição sem replicação indique simultaneamente as *duas* maneiras possíveis de definir a narrativa: como uma representação cultural específica de uma 'ideologia básica' e como um traço humano universal" (HUTCHEON, 2011, p. 233-234)

Nessa "ideologia básica", como "um traço humano universal", pode-se pensar a possibilidade de uma leitura considerando os estereótipos. Talvez, por essa

razão, a supressão do adjetivo *prostituta* no título do filme tentaria desviar a ligação direta a um filme pornográfico. Contudo, o filme apresenta cenas eróticas e acentua sua trama central na ideia do mistério. Assim como a novela, não enfatiza o tom pornográfico, o que poderia sugerir o título de um vídeo com tais imagens. No aspecto econômico, o patrocínio poderia também sofrer interferências.

Em seus estudos sobre a linguagem cinematográfica, Marcel Martin considera que

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica [...] marcada por uma ambivalência profunda: resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador (MARTIN, 2003, p. 21).

Robert Stam, em *A literatura através do cinema* (STAM, 2008, p. 19), refere-se à fidelidade como "indesejável" (p. 20) e considera que "uma adaptação não é tanto uma ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual [...] auxilia-nos a transcender as aporias da 'fidelidade'" (p. 21). Referindo-se aos conceitos de Gerard Genette, afirma que "Adaptações fílmicas são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização" (p. 22).

Como linguagem rica e sensorialmente composta, o cinema, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral. Além disso, a intertextualidade do cinema tem várias trilhas. A trilha da imagem 'herda' a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som 'herda' toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A

adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto-fonte<sup>11</sup> através desses múltiplos intertextos (STAM, 2008, p. 24).

Robert Stam afirma ainda que "o artista cinematográfico, [...] torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias, etc." (STAM, 2003, p. 230).

Percebendo que as adaptações fazem parte do conceito de intermedialidade, voltamos a nos referir a Claus Clüver (2008) na relação que o autor faz entre os conceitos acima e a intertextualidade: "Teorias de intertextualidade resultam na percepção de que intertextualidade sempre implica intermedialidade, porque pré-textos, intertextos, pós-textos e para-textos sempre incluem textos em outras mídias. Um só texto pode ser rico para estudos da intermedialidade" (CLÜVER, 2008, p. 222).

O texto em estudo cabe nessa perspectiva de análise devido à multiplicidade de recursos, característica da qualidade estética de Xavier. As questões intertextuais e intermediáticas permeiam a novela, o que podemos perceber na relação entre o que se pode ler e o que se pode ver na obra.

### 2.3 O LEGÍVEL E O VISÍVEL

Numa perspectiva mais ampla, Karl Erik Schollhammer (2001), em seu artigo *Regimes representativos da modernidade*, apresenta a atualidade dessa discussão "da relação texto imagem, entre a representação visual e a literatura, com abordagem fértil para a compreensão da literatura numa sociedade cada vez mais dominada pela dinâmica da 'cultura da imagem' [...]" (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 28).

---

<sup>11</sup> Gerard Genette utiliza o termo "texto-fonte" e "hipotexto" para o texto de origem da adaptação (STAM, 2008, p. 21-22).

uma abordagem aos estudos culturais a partir da relação entre *discurso* e *visibilidade*. [...] a hipótese principal que guia essa abordagem aponta para a relação entre o que o texto 'faz ver' e o que a imagem 'dá a entender' como nexo privilegiado para delinear a arquitetura do regime representativo de um determinado momento histórico e cultural. (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 28)

Para Schollhammer, o diálogo entre as artes é um tema que, atualmente, mostra-se na perspectiva de um novo paradigma:

A literatura sempre dialogou com as artes plásticas e a consciência estética e representativa nelas expressadas, mas atualmente assistimos uma evolução tecnológica dos meios modernos de comunicação visual na fotografia, no cinema, na televisão, na publicidade e nas realidades visuais que redefine o papel do livro e da leitura e reflete-se nas novas possibilidades representativas da ficção de modo que talvez justifique a hipótese da criação de um novo *paradigma visual* na representação contemporânea. (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 29)

No mesmo artigo, o autor relaciona a poesia e a pintura. Considera que já na antiguidade defendia-se essa "irmandade" e cita Quintus Horatius Flaccus (42 a. C.), que ficou conhecido como o deus da Poesia.

Na sua *Arte Poética*, Horácio defende a 'irmandade' entre a poesia e a pintura, chamando a pintura de 'poesia muda' e a poesia de 'pintura falada'. As duas formas artísticas expressam, essencialmente, a mesma coisa embora por meios diferentes. Com essa observação abriu-se a discussão que persiste até hoje não apenas sobre a relação da poesia com a imagem, mas sobre os elementos 'pitorescos', 'descritivos', e 'expositivos' da literatura, e os elementos 'poéticos' ou 'narrativos' da pintura. (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 29)

Um exemplo dessa relação entre as artes irmãs é a obra intitulada *A Divina Comédia de Dali*, do pintor catalão Salvador Dali (1904-1989), na coleção de cem aquarelas<sup>12</sup> inspirada no clássico *A divina comédia*, do poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321). Encomenda do governo italiano a Dali para comemorar o aniversário

---

<sup>12</sup> Exposição apresentada em Curitiba através do projeto CAIXA Cultural, mar./mai. 2013.

de 700 anos do nascimento de Dante, a exposição foi apresentada em diversas cidades brasileiras, e o público pode experienciar a leitura dos poemas por meio da gravura. Dali produziu as imagens em aquarela e, num processo coletivo, realizou a transposição para xilogravuras, obtendo assim um resultado espetacular.

Nessa perspectiva, a contribuição de Vilén Flusser parece bastante pertinente aqui. O autor coloca a imagem como centro da discussão, pois o "o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos" (FLUSSER, 1985, p. 7).

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem imagens em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternizem eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável. (FLUSSER, 1985, p. 7)

A magia traz a possibilidade do encantamento que é muito utilizado pela publicidade na mídia. Para a nossa discussão, utilizamos os conceitos de Schollhammer com mais detalhamento. Para o autor, "a relação entre literatura e imagem já não se limita ao encontro singular da obra literária com a obra visual, mas deve ser vista na perspectiva mais ampla dos estudos das visibilidades, da cultura visual e do desenvolvimento tecnológico de novas formas de representação visual" (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 31).

Dessa forma, ainda segundo o autor, os estudos atuais evitam as limitações das abordagens comparativas, enfatizando a hibridização de texto e imagens, pois "nenhum signo artístico se apresenta como puramente verbal nem como puramente visual" (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 33).

Schollhammer acrescenta também que há impossibilidade de distinção entre os elementos textuais e visuais do signo:

No caso dos hipertextos se tornou praticamente impossível distinguir entre o elemento visual e textual do signo, o que cria uma nova dimensão de significados não redutível nem ao sentido literal da linguagem nem à semelhança mimética da imagem. Da mesma maneira, nenhuma imagem hoje representa um sentido em função da sua pura visibilidade, mas encontra-se sempre inscrita num texto cultural maior abrindo para formas diferentes de leitura cujas fronteiras ainda não percebemos com clareza. Em outras palavras, não podemos tratar a imagem como *ilustração* da palavra nem o texto como *explicação* da imagem. O conjunto texto-imagem forma um complexo heterogêneo fundamental para a compreensão das condições representativas em geral. (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 33)

Na obra de Xavier, isso se faz presente em uma narrativa própria, na qual as imagens se fundem às palavras, compondo um texto múltiplo em sentido e estímulos. Segundo Neves, “As imagens tem valor fundamental, (...) provavelmente por sua precedência cinematográfica, o autor combina, com maestria, a linguagem verbal com a não-verbal em seus projetos gráficos, de modo a provocar, no leitor, uma emoção estética” (NEVES, 2006, p. 44).

Valêncio nos convoca a uma viagem por emoções ao combinar as linguagens e permitir que o leitor siga os passos dele dentro do texto (narrativa em primeira pessoa). Esse processo estimula a criatividade e leva o leitor a um momento em que larga a mão do autor e faz sua própria viagem.

Seguimos para o próximo capítulo no qual discutiremos a novela *O mistério da prostituta japonesa*.

### 3 A NOVELA *O MISTÉRIO DA PROSTITUTA JAPONESA* (1998), DE VALÊNCIO XAVIER

*Por que desperdiçar palavras para contar nossa história e não aquela que estamos contando?*

*E que a palavra já tenha em si a densidade absoluta do que ela tem a dizer.*

Valêncio Xavier

A novela descreve em detalhes o lugar e o mistério no encontro de um casal num hotelzinho barato – hotel de *rendez-vous*. Após o encontro, o homem tenta rever a mulher, que desaparece e deixa para ele uma dúvida – “Será mesmo que ela sentiu prazer? Uma prostituta?” (XAVIER, 1998, p. 190).

Publicada pela primeira vez na Revista Quem n. 117, de Curitiba, em 1984, *O mistério da prostituta japonesa*, na edição de 1986<sup>13</sup> pela Gráfica & Editora Módulo 3, vem acompanhada de outra novela, *Mimi-Nashi-Oichi*, que recria um conto japonês das lendas na tradição oral oriental. O jornal Cândido refere-se a essa publicação em uma expressão de Paulo Leminski.

*O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi* (1986). Livro dois em um, ou dois livros em uma publicação, enfim, um projeto literário a lá Valêncio, ou seja: imagens em sintonia total com o texto. A obra revela o interesse do autor pela cultura oriental. Em resumo, as tramas colocam em cena gueixas, a sensação de perigo e um *nonsense* peculiar de Valêncio. Paulo Leminski, que assina a contracapa, afirma que Valêncio seria: “O mais recente escritor japonês do Brasil”. Projeto gráfico assinado por Oswaldo Miranda, o Miran. (PARANÁ, 2013, p. 16)

---

<sup>13</sup> *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi*. Curitiba, Gráfica & Editora Módulo 3, 1986. A ação de *O mistério da prostituta japonesa* se passa em São Paulo, no bairro da Liberdade. A escrita japonesa e a planta do quarto são de autoria de Sônia Yamanouchi. O segundo conto, *Mimi-Nashi-Oichi*, passa-se num apartamento em Curitiba e teve uma primeira versão publicada no nº 150 de *Quem*, em maio de 1986. (XAVIER, 1998, p. 323)

Neste estudo, a pesquisa se concentra na primeira novela, que foi também publicada no livro *O mez da gripe e outros livros* (1998), pela editora Companhia das Letras.

O termo novela, apresentado por Massaud Moisés no Dicionário de termo Literários (1978), tem seu “tempo histórico” que produz efeitos no leitor:

Sempre no presente, assume especial importância, na medida em que o novelista dele se utiliza para produzir efeitos surpresa na mente do leitor e criar a ilusão de expectativas novas. De onde uma paradoxal sensação de intemporalidade.[...] A mais recente caracterização da novela é a policial ou de mistério, iniciada por *The Murders in the Rue Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe. (MOISÉS, 1978, p. 364-369)

Nesse sentido, acreditamos que o autor chama o texto de novela devido aos elementos que utiliza em sua narrativa, além da sua proposta de tornar o texto ainda mais interessante para o leitor.

### 3.1 OS ELEMENTOS PARATEXTUAIS DA CAPA DO LIVRO (1984 e 1986): EROS E TÂNATOS

A partir dos “tipos de relação transtextual” de Genette, apresentados no Capítulo 2, trazemos aqui uma análise dos elementos paratextuais da novela de Xavier. Para esse processo fazemos referência à pesquisadora Marília Kubota (2012), que realiza um estudo sobre a obra de Valêncio Xavier, em sua Dissertação de Mestrado intitulada *As narrativas “japonesas” de Valêncio Xavier O mistério da prostituta japonesa e Mimi-nashi-oichi* (2012). A capa do livro *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-oichi*, em sua primeira edição (Fig. 2), representa um dos elementos da paratextualidade na novela:



Figura 2 - A imagem da capa da 1.<sup>a</sup> edição

Fonte: KUBOTA, 2012, p. 5.

A novela *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi*, lançada pela Gráfica e Editora Módulo 3 e com projeto gráfico de Oswaldo Miranda, traz na capa o ideograma 耳 (MIMI) e o *hiragana*<sup>14</sup> な (NA). Os caracteres sangram sobre a imagem de uma mulher com os seios despidos – a imagem recortada sobre fundo preto. Os elementos gráficos sinalizam a interface texto/imagem e simulam um livro "japonês", em que o hibridismo está presente desde a diagramação. (KUBOTA, 2012, p. 4)

Já na capa, o apelo erótico chama a atenção para uma das características marcantes da narrativa híbrida e insinuante de Xavier. A nudez na imagem dos seios expostos agrega a imagem de sangue – da morte e da paixão – que escorre nos ideogramas. A expressão *mistério da prostituta* incita o imaginário erotizado em torno da mulher e da prostituição.

Kubota, na introdução de sua dissertação, defende a ideia da *japonesidade* na obra de Valêncio Xavier e coloca em discussão a visão do oriente pelo ocidente, apontando para a proposta de Xavier. “O escritor reinventa, com olhar crítico, o

<sup>14</sup> Escrita fonética japonesa criada entre os séculos VII e VIII para simplificar o *kanji*. Algumas fontes creditam a criação do hiragana ao monge budista Kukai (Kobo Dashi) e outras, às princesas da corte japonesa.

Japão projetado pelo estereótipo 'exótico' relacionado ao *locus* Oriente. Valêncio manipula as representações do imaginário popular para denunciá-lo, usando o estereótipo num discurso irônico." (KUBOTA, 2012, p. 2-3).

Para Kubota, o título da novela e o recurso da erotização da japonesa demonstram profundo respeito do autor pela cultura oriental e sua história, pois o apelo erótico ironiza a imagem distorcida da mulher oriental. A leitura de Xavier provoca muitas reflexões sobre as figuras estereotipadas.

Outra pesquisadora que se debruça sobre o estudo da novela é Ligia de Amorim Neves, que fala sobre a sexualidade explícita:

Em *O mistério da prostituta japonesa*, por exemplo, é evidente a predominância da exposição explícita da sexualidade, pelo modo vulgar e desvelado como os signos lingüísticos se organizam para descrever a cena sexual entre a prostituta e o cliente. "Deito sobre ela. Meu sexo encontra seu caminho sem que ela auxilie com a mão. Penetro-a. Não beijo, encosto meu rosto no dela, mordisco sua orelha. (XAVIER, 1998, p. 188, citado em NEVES, 2006, p. 40).

A narrativa traz a mescla do erótico e do pornográfico e chama o leitor à curiosidade e à excitação, mais uma vez colocando-o na cena. Tomando aqui o erotismo como um jogo sutil dos signos que remetem à sexualidade e a Eros, como na exposição explícita da sexualidade, percebemos que há uma mescla na sua narrativa.

O discurso erótico-pornográfico de Xavier, não obstante, ultrapassa a possível intenção de saciar a libido do leitor, arremessando-o, de outro modo, para uma reflexão sobre o lugar que Eros ocupa na sociedade, contribuindo, dessa forma, para a reelaboração e a atualização da percepção do leitor sobre o obsceno no referente à sexualidade. (NEVES, 2006, p. 41)

Para nossa análise podemos fazer menção a Eros e Tântatos, que é a aproximação entre o erotismo e a morte. A morte é a certeza de todos os vivos,

assim como o sexo, fatos naturais e sempre presentes na vida. Tomando a morte como imanente à sexualidade, há uma íntima relação entre ambos.

Como o sexo, a morte faz parte da vida. Um e outro permanecem ligados à fonte da existência do indivíduo. Ao se falar de sexo, ou melhor, de erotismo, somos levados a lembrar do mito grego que diz que Eros é o deus do amor (Cupido entre os romanos), o deus da vida, que une, multiplica, varia, mescla as espécies vivas. Representa todas as tendências que os seres humanos têm de preservar a vida e a sensibilidade. Porém, não se pode desconsiderar que para todo impulso de vida, nascimento, ocorre o desaparecimento de algo – um ser, uma situação, ou seja, há um princípio de destruição, um impulso de morte (Tanatos). Pois Tanatos representa impulso para a insensibilidade e o esquecimento. Para se originar uma nova vida é necessário que uma vida se desfaça, tanto na reprodução sexuada como assexuada. Neste sentido, o binômio Eros/Tanatos – erotismo/morte, pulsão de vida e pulsão de morte, são inseparáveis. O obstinado dualismo, a bipolaridade se evidencia na interface. Portanto, é em torno dos impulsos antagônicos de morte e vida que o erotismo se desenvolve. Ele impulsiona para a morte quando, justamente, busca-se prolongar, perpetuar indefinidamente o instante fugaz do gozo. (CHICOSKI, 2004, p. 120)

O gozo da mulher poderia ou não eternizar, para o homem, o momento do encontro do casal, tal é a importância da resposta para ele. O vermelho pode também representar a paixão, que se intensifica no erotismo do encontro, e a morte que é a perda da presença da mulher. A solidão – a morte, retratada nos temas de Xavier, se revela na procura desesperada do homem que, na novela, tenta dissipar sua dúvida, o que também evidencia sua busca pela vida – o prazer. Outro tema que aparece é a repressão, que também se relaciona ao erotismo, como sugere Chicowski:

A busca pelo prazer, o impulso de Eros (impulso da vida) freqüentemente recai nos domínios de Tanatos (impulso da morte). São forças antagônicas que caminham em direções opostas, mas inevitavelmente se cruzam. Tanatos também está ligado à repressão sexual, principalmente no Ocidente, onde a dupla erotismo/morte

funcionam, muitas vezes, como elemento detonador da sexualidade/cultura reprimida. (CHICOSKI, 2004, p. 122)

Olhar para o erotismo, como antagônico e complementar entre a vida e a morte, faz sentido na obra de Xavier. A busca do homem pelo prazer, na relação entre o casal da novela, mostra o desejo da satisfação da mulher – o orgasmo, a entrega, a morte. Também há o movimento da busca pela vida, através da tentativa do reencontro. A descrição minuciosa do ambiente, visto de longe como desolador e repugnante, traz a procura pela cumplicidade e a expectativa dele pelo deleite de ambos na intimidade do pequeno quarto.

Há ainda a sutil relação do título da novela, que aparece em ideogramas – como vemos na Figura 3 – na folha de rosto na publicação original do texto (1996):



Figura 3 - A contracapa ou folha de rosto

Fonte: KUBOTA, 2012, p. 47.

Segundo Kubota, o autor utiliza ideogramas japoneses em *caligrafia shodô*<sup>15</sup>. Ela explica a tradução, na qual "veem-se os ideogramas de 'vender', 'primavera', 'senhora', que formam a palavra *baishun-fu* (prostituta: senhora que vende primaveras, sendo primavera a metáfora japonesa para o ato sexual), seguida do ideograma de 'mistério' = *nazo*" (KUBOTA, 2012, p. 47).

<sup>15</sup> Segundo Kubota (2012, p.5), refere-se à caligrafia japonesa.

A relação da sexualidade e da morte aparece na sutileza da referência à estação do ano quando acontece a renovação da vida na natureza, que na cultura oriental está associada ao sexo. Mais uma marca da narrativa hipertextual de Xavier, que desloca o leitor para a busca de sentidos no texto, bem como acontece na vida.

### 3.2 O POEMA DE ROBERT DESNOS

A novela de Xavier pode ser vista como um poema. É interessante como o autor faz questão de citar o poema de Desnos na sua poesia, no qual o eu-lírico torna-se como uma imagem espelhada se autoiluminando, explicitando sua solidão ao despedir-se da parceira.

A metatextualidade evidencia-se na figura de uma mão aberta (Fig. 3), na qual está inscrita parte do "poema de Robert Desnos<sup>16</sup>, traduzida por Valêncio Xavier" (XAVIER, 1998, p. 323). O poeta, integrante do movimento surrealista francês, também foi – como Valêncio – jornalista e nasceu no início do século vinte.

Tantas são as relações que podemos fazer em apenas uma figura que aparece na novela, porém a decisão de escolher o poema pode ser mais clara no contexto da novela.

Ao se despedir, na porta do hotelzinho barato, o personagem tenta sem sucesso continuar na companhia da mulher. Ela se despede e ele fica assistindo à saída da japonesa e de sua colega em um táxi.

"Já se afastam as duas. Ainda estendo minha mão aberta." (XAVIER, 1998, p. 191). Logo após esse texto aparece a imagem da mão<sup>17</sup> (Fig. 4), surge a descrição

---

<sup>16</sup> Desnos, de origem cubana, foi apaixonado por uma belga, Lucie Badoud, batizada de Youki (rosa negra) pelo pintor japonês Foujita, que a desenhou. De acordo com Alejo Carpentier, Youki ou Yuki (neve, em japonês,) foi "a companheira cuja lembrança habita o último poema escrito por Robert, pouco depois de ter saído do campo de concentração de Terezin" (CARPENTIER, 1987, p. 164, citado em KUBOTA, 2012, p. 58). Essa informação é interessante para criar mais um hiperlink: o nome da amada de Desnos, celebrada no poema,[...]. (KUBOTA, 2012, p. 58).

<sup>17</sup> Desenho de Claudia Suemi Hamasaki (XAVIER, 1998, p. 323).

da cena na despedida: "Um gesto. Penso em alcançá-las. Quero segui-las, mas elas já tomam um táxi que passa pela rua. Entram rindo. Essa é a última vez que. [...]" (p.191).

No momento da despedida o homem percebe que a prostituta foi embora deixando para ele a dúvida: "E fico perto da porta do hotel, parado, pensando. – Será que ela gozou mesmo?" (XAVIER, 1998, p.191).



Figura 4 - Imagem da mão. Poema de Robert Desnos. Trad. de Valêncio Xavier  
Fonte: XAVIER, 1998, p. 191.

O poema, na íntegra, é este:

#### SONHEI TANTO CONTIGO<sup>18</sup>

Sonhei tanto contigo que tu perdes tua realidade.

É ainda tempo de alcançar este corpo vivo e de beijar sobre esta boca o nascimento da voz que me é cara?

Sonhei tanto contigo que meus braços habituados abraçando tua sombra a se cruzar sobre meu peito não dobrariam a contorno de teu corpo, talvez.

<sup>18</sup> Tradução do original em francês por Eclari Antonio Almeida Filho.

E que, diante da aparência real do que me ocupa e me governa  
há dias e anos tornar-me-ei uma sombra sem dúvida.

Ó balanças sentimentais.

Sonhei tanto contigo que não é mais tempo sem dúvida que eu desperte.

Durmo ereto, o corpo exposto a todas as aparências da vida e  
do amor e tu, a única que conta hoje para mim, eu  
poderia menos tocar tua fronte e teus lábios que os primeiros  
lábios e a primeira fronte que vieram.

Sonhei tanto, caminhei tanto, falei, deitei com teu fantasma que não  
me resta mais talvez, e entretanto, senão ser fantasma entre os  
fantasmas e mais sombra cem vezes que a sombra que passeia e  
passará alegremente sobre o quadrante solar de tua vida. (citado em KUBOTA,  
2012, p. 57-58)

A mão aberta, na qual aparece parte do poema acima descrito, mostra o  
vazio da despedida. A personagem perde a chance de continuar com a mulher que  
deseja, apesar da relação fugaz de cliente e prostituta. A imagem mostra a perda e a  
solidão que lhe restou na mão vazia. O poema de Desnos fala da perda insuperável  
e da solidão de um amor que ele ainda alimenta longe do corpo da amada.

Desfaz-se assim a imagem do estereótipo do homem na inversão do  
sentimento em relação ao sexo casual e no seu envolvimento com a mulher. Já para  
ela não passa de um ato momentâneo, próprio de sua profissão. A dúvida também  
intensifica o desejo do homem pela mulher, que esteve em seus braços e que o  
deixa sem a resposta.

### 3.3 O DISCURSO LABIRÍNTICO DA NOVELA E A INTERSEÇÃO DE ELEMENTOS MÍTICOS E DE MISTÉRIO

Em diversos momentos, o autor fala do “labirinto” e conta a história de  
maneira não linear, convidando o leitor ao texto. Xavier inicia a novela com a  
descrição do quarto onde a cena de intimidade se desenvolverá. Coloca o leitor em

cena, ambienta e descreve os móveis, fala das janelas e portas, possíveis saídas que aumentam o mistério sobre o que acontecerá naquele lugar. Volta o texto para o caminho que levará ao quarto, onde aparece a personagem, prostituta japonesa que leva o cliente e o leitor ao pequeno quarto. “Seguindo sempre adiante, com a chave na mão, a prostituta japonesa me conduz pelo labirinto cheirando a mofo. Foi ela a primeira a entrar no pequeno quarto às escuras e a me alertar” (XAVIER, 1998, p. 186). Volta a cena do quarto, que mostra o homem deitado sobre a cama e o seu olhar desse lugar. Volta a cena do corredor, que retrata somente nesse momento a entrada dos dois no quarto, quando começam a conversar. Durante todo o tempo da narrativa, o leitor está junto com o personagem, dentro do texto.

Esse discurso pode ser chamado de labiríntico e leva o leitor a caminhos traçados pelo autor com maestria, não há como escapar. Wolfgang Iser (1966), em seu livro *O ato de Leitura*, citado em Zanotti (2013), fala da indeterminação do texto literário. Sobre a análise do texto literário Iser fala: “Não mais se concentravam tanto na significação ou na mensagem (determinada), mas sim nos efeitos do texto e sua recepção” (ISER, 1996, p. 10, ênfase acrescentada).

[...] Iser vai trabalhar nas diversas possibilidades de recepção de uma obra literária elaborando a teoria dos efeitos. O texto deixa de ser o foco principal da análise que passa para o leitor em sua interação com o texto, ou seja, considerado como um tipo de evento que ocorre quando esse texto é ‘processado’ no ato da leitura, temos o ponto de partida para o desenvolvimento da proposta de uma ‘antropologia literária’ por Iser. (ZANOTTI, 2013, p. 68)

A interação entre o texto e o leitor transforma o texto – objeto – a partir da reflexão dos diferentes modos de ser – o percebido, o imaginado, o pensado na mente do leitor. Como nenhuma história pode ser contada na íntegra, o próprio texto é pontuado por lacunas e hiatos que têm de ser negociados no ato da leitura. Uma

negociação que aproxima o texto e o leitor, “através de uma estrutura básica formada por vazios e negações, fazendo com que o padrão textual se revele como um jogo, uma interação entre o que está ou não expresso, estimulando o leitor a suprir o que falta” (ZANOTTI, 2013, p. 68).

Uma vez que os lugares vazios interrompem as possibilidades de conexão de segmentos textuais, esse processo só se completa na imaginação do leitor. [...] os esquemas do texto não só evocam determinados conhecimentos do leitor, como põem a disposição determinadas informações, mediante as quais o objeto intencionado – mas não dado – há de ser representado. (ISER, 1999, p. 130)

Os vazios provocam a participação do leitor, e o texto passa a exigir um sujeito para poder existir. Nesse sentido, há uma atualização da relação entre texto e leitor, que insere no processo da leitura as informações sobre os efeitos nele manifestados, mantendo seu interesse pelo texto.

Batista de Lima (1998), em seu texto *Do sabor do texto ao prazer da leitura*, aponta para a integração do autor e leitor. Considera que a relação entre eles deve ser saborosa e se apropria da metáfora da construção de uma casa, para explicar essa interação.

O texto precisa unir autor e leitor tão bem integrados que os dois se confundam e se tornem elemento único no contexto. Que os dois façam do texto, um teto para uma co-habitação harmônica. Que os dois continuem a construção do te(x)to, pois a vida do te(x)to é sua construção. O te(x)to nunca está acabado. O que o eterniza é a sua leitura. (LIMA, 1998, p. 19.)

O que poderia ser uma narrativa enfadonha se torna uma deliciosa construção. A descrição de um lugar inóspito e escuro passa a ser uma suave viagem por um caminho que ele mesmo chama de labirinto.

Eu não saberia reconstituir o caminho que nos conduziu da portaria do hotelzinho barato até este pequeno quarto. Muitas vezes trilhadora do labirinto, a prostituta

japonesa adiante de mim pelos caminhos escuros. Por portas fechadas, um longo corredor estreito, um pequeno pátio mal iluminado pela noite, uma escadaria que sobe à esquerda, depois à direita, outro negro corredor cortado em cruz por outro corredor sem luz, uma negra sala sem portas, talvez uma varanda. Como é escura esta noite sem estrelas! Um corredor de paredes sem portas e a porta do pequeno quarto. Não sei dizer para que parte do hotelzinho barato dá esta janela basculante. Seguindo sempre adiante, com a chave na mão, a prostituta japonesa me conduziu pelo labirinto cheirando a mofo. (XAVIER, 1998, p. 186)

A narrativa traz um labirinto subjetivo abrindo para tornar a narrativa de Xavier ainda mais enigmática. Esse discurso labiríntico pode trazer a saída para os seus leitores. Como afirma Chicovski, “Quando não é o espaço narrativo é o discurso que é labiríntico.” (CHICOSKI, 2004, p. 192). Na mitologia encontramos a imagem do labirinto na história de Teseu que, para defender o seu povo, entra em um labirinto para matar o Minotauro que ameaça a cidade. “A primeira imagem que o leitor faz ao se deparar com textos de Valêncio Xavier é a de que está num labirinto e precisa encontrar uma saída. São muitas, cabe a ele escolher qual.” (CHICOSKI, 2004, p. 118).

O leitor de Xavier pode escolher, de acordo com seu repertório, qual trilha quer seguir na narrativa, pode-se comparar ao personagem Teseu do mito grego *O Minotauro*, que entra no labirinto para matar o monstro e para conseguir sair com vida de lá, segue o fio dado por Ariadne, filha de Minos, marcando seu trajeto dentro do labirinto. Teseu enfrenta o Minotauro, vence-o e consegue sair sem problemas.

Mesmo diante de um caminho quase impossível, há uma saída e ela depende de algo, no caso da narrativa labiríntica, as referências que dão sentido ao texto. No discurso de Xavier as entradas e as saídas são múltiplas. Para ilustrar a nossa descrição de labirinto trazemos abaixo uma imagem do labirinto medieval (Fig. 5). Porém essa imagem de labirinto, assim como o de Teseu, tem apenas uma

entrada e uma saída por onde sair para livrar-se dele. No caso de Xavier, o labirinto segue dentro do leitor, e ele não encontra o Minotauro, mas encontra a si mesmo. Por isso se prende ao texto até o final, sem querer encontrar uma saída e desvendando seus próprios mistérios.

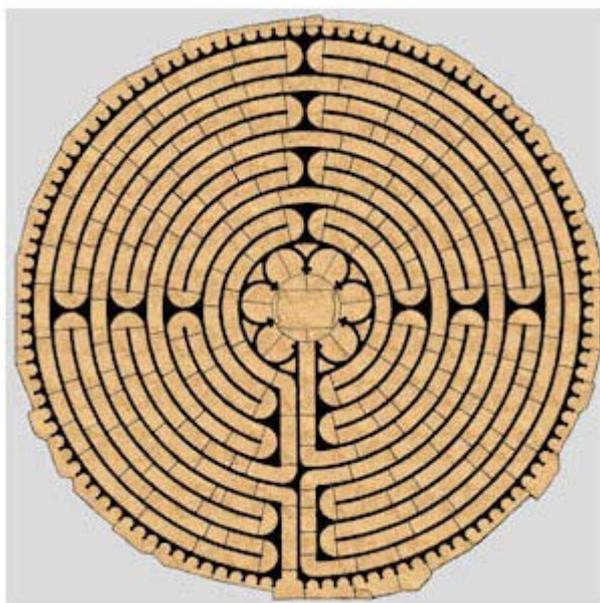


Figura 5 - Labirinto medieval

Fonte: [http://www.clubedotaro.com.br/site/m32\\_18Labirinto\\_Lua\\_Jaime.asp](http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_18Labirinto_Lua_Jaime.asp)

No *Dicionário de termos literários*, de autoria de Massaud Moisés, encontramos o termo *Mystère*, do “latim *ministerium(m)*, ação, representação dramática.” (MOISÉS, 1978, p. 354). Uma descrição que se aproxima mais da ação e se relaciona com a proposta de Xavier. Sempre há uma ação no Mistério de Valêncio. Porém, aqui cabe melhor o mistério que vem do grego, *mysterion* – coisa secreta. A ideia de segredo, o que está escondido, o que há para ser descoberto. Também cabe o suspense, aquilo que provoca a curiosidade.

Para o personagem da novela há uma inversão desse mito. O mistério sobre a resposta da prostituta leva o cliente para o interior do labirinto, onde ele fica perdido em sua dúvida, elemento que o autor utiliza para desenvolver a trama.

A ideia de mistério remete a um desconforto necessário para causar um estranhamento e, ao mesmo, tempo a uma curiosidade pelo outro, diferente do aconchego do conhecido. As imagens confortam, pois tornam concreto o objeto conhecido, mas a sua utilização em contextos novos desassossega e desenvolve a imaginação.

### 3.4 ASPECTOS DA INTERCULTURALIDADE

A interculturalidade se manifesta na pesquisa aprimorada de Valêncio Xavier sobre a cultura japonesa. O resultado de seus estudos leva o leitor a buscar mais informações, pois Xavier não faz referências explícitas na novela, porém as sutilezas ficam implícitas. Em sua dissertação de mestrado, Kubota aponta para a influência da cultura, linguagem e tradição japonesa que marcam a novela.

A utilização da língua japonesa reforça o estranhamento entre os personagens, alimenta o mistério e traz incerteza ao leitor. A prostituta torna-se misteriosa ao falar algo incompreensível ao leitor e tão íntima do protagonista.

Em *O mistério da prostituta japonesa*, a maioria dos leitores (brasileiros, ocidentais), a princípio, não compreende imediatamente (ou na primeira leitura) o que a prostituta diz em sua fala apresentada em ideogramas japoneses, e não sabe sobre a personagem nada além do que o protagonista descreve. A prostituta japonesa torna-se distante e misteriosa ao leitor, mais do que já o é ao protagonista, que fica transtornado com a incerteza do prazer e do gozo que ela sentira, obcecado em reencontrá-la para saber se ela havia gozado naquela noite. (CORONA, 2011, p. 47)

Algo que pode parecer apenas um detalhe na narrativa é o fato de que os personagens se comunicam mesmo falando línguas diferentes, mostra a versatilidade da narrativa que coloca juntos os estranhos: tão próximos e tão distantes, algo que nos remete ao cotidiano da modernidade nas grandes cidades,

onde as relações se estabelecem, e a comunicação, mesmo em culturas quase opostas, acontece.

A metáfora do mistério é fundamental na construção da personagem, pois orienta a relação de incompreensão e de distanciamento produzida, o que lhe confere poder de sedução, ligado ao mistério do gozo. Mas o mistério lhe confere, ainda, outro poder, um poder oculto, que se configura em toda a sua identidade cultural e formas de expressão corporal, facial e oral ou lingüística. (CORONA, 2011, p. 47)

Os diferentes se atraem e a misteriosa relação que se estabelece mobiliza o homem, a ponto de buscar o reencontro a qualquer custo, como se pode notar no último parágrafo da novela:

Eu voltarei outras vezes. Caminharei tantas vezes por esta mesma rua, este mesmo bairro de prostituição. Quantas vezes sentirei na boca o gosto oleoso do gim que vendem por aqui. Algumas vezes fumarei haxixe, três ou quatro vezes deitarei num catre e acenderei o cachimbo de ópio. Uma vez comprei cocaína, não para meu uso, mas para conseguir do traficante uma informação que, conseguida, mostrou-se sem proveito. Muitas vezes dormi com outras prostitutas no mesmo pequeno quarto do hotelzinho barato, mas sei que nunca mais verei a prostituta japonesa, nem saberei se ela sentiu prazer comigo naquela noite escura. Às vezes, penso que sim; às vezes, penso que não. Nunca encontrarei uma resposta que me satisfaça. (XAVIER, 1998, p. 191)

Nesse trecho da novela, podemos ver que há uma tentativa de encontrar a mulher, e o esforço do personagem o leva a conhecer outras experiências também interculturais na mesma cidade. Os lugares e as pessoas que ele encontra, devido a sua incessante busca, promovem novas e diferentes maneiras de usar o seu tempo.

### 3.5 RELAÇÕES ENTRE O VERBAL E AS IMAGENS

Na novela *O mistério da prostituta japonesa*, Valêncio Xavier se utiliza, ao mesmo tempo, de um foco narrativo privilegiado composto pela visão “de cima” e de

um enredo ínfimo, de pequenez, com uma visão distorcida, influenciada, parcial, recheada de impressões do narrador em 1ª pessoa. O texto começa com a descrição do quarto e logo abaixo aparece a imagem vista de cima, remetendo ao *voyeurismo*, que confere um tom de superioridade ao ato de narrar. Isso tudo produz na narrativa individualidade e também incerteza, provocando questionamentos sobre a veracidade do ocorrido, estratégia que acentua o mistério e a sensualidade da trama.

A pesquisadora Luci Collin fala sobre a genialidade da obra de Xavier ao afirmar que "Ele tem o leitor como cúmplice, como uma testemunha. Ele coloca uma ruptura do próprio fazer literário e das convenções da literatura. Porque ele não vai contar uma história de fora." (COLLIN, citada em CARMINATTI, 2011).

A mescla de palavras e imagens na composição do texto é característica marcante na obra: o autor faz a descrição minuciosa do quarto e logo abaixo aparece a imagem do *pequeno quarto* (Fig. 6), reforçando a ideia do espaço minúsculo.

O quarto já é pequeno e, partindo do lado da porta, acompanhando os degraus, construíram uma parede que não chega ao alto do teto baixo do pequeno quarto. Dentro do pequeno quarto, essa parede acompanha os três degraus e termina pouco adiante de onde eles terminam. Traçando um cubículo, dentro do já cubículo que é o pequeno quarto, outra parede avança, partindo da parede oposta à parede dos três degraus. Essa parede não chega a se encontrar com o final da parede construída a partir do lado da porta de entrada do pequeno quarto. Um vão sem porta. Essas duas paredes, que não se encontram e não alcançam o teto baixo, formam um cubículo sem portas. Ocupam um pequeno espaço dentro do pequeno quarto do hotelzinho de rendez-vous, formando um minúsculo banheiro. Diferente do piso do pequeno quarto, piso de tacos de madeira cinza muitas vezes lavado nunca encerado, o chão do banheiro minúsculo é cimentado, pintado de vermelho (XAVIER, 1998, p. 185).

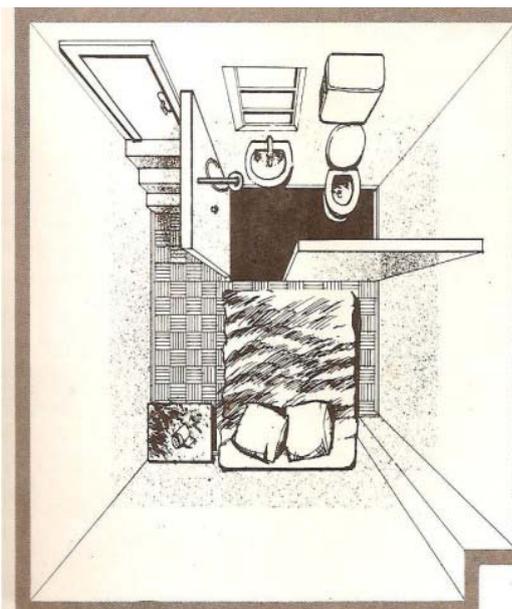


Figura 6 - O quarto descrito no texto, visto de cima

Fonte: XAVIER, 1998, p. 185.

Uma relação interessante se dá na insistência do autor sobre *o minúsculo*. Já no início do texto, Xavier refere-se ao “hotelzinho barato” (XAVIER, 1998, p. 185). Na sequência, na descrição do “pequeno quarto”, o teto também é baixo. “Traçando um cubículo, dentro do já cubículo, que é o pequeno quarto [...]”. “Ocupam um pequeno espaço dentro do pequeno quarto do hotelzinho de *rendez-vous*, formando um minúsculo banheiro” (p. 185).

A novela trata de um encontro que teria pouca importância no cotidiano das grandes cidades, onde o encontro de uma prostituta e um freguês acontece sem muita pompa e seria uma pequena cena dentro de uma cidade grande. Essa insistência na pequenez do lugar, centro da história e que toma a maior parte do texto revela a presença da ironia, traço característico do artista.

Sobre a produção de *O mistério da prostituta japonesa*, Marta Morais da Costa, em entrevista no documentário *As muitas vidas de Valêncio Xavier*, aponta para os desdobramentos e os diferentes olhares que o texto proporciona:

Em o *Mistério da prostituta japonesa*, em que ele vai pouco a pouco também nesse trabalho com uma linguagem que se desdobra, que se abre e que entra em contato com outras linguagens [...] com a questão do espaço e dos ângulos. De onde se vê esse quarto, de cima, de lado, na transversal. Em que ele vai vendo o espaço da forma como ele gostaria que sua obra fosse lida também, não é? De ângulos diferentes também. E sempre o mistério, né? (COSTA, citada em CARMINATTI, 2011).

A escritura de Xavier leva o leitor a uma viagem através de mundos diversos, na qual a imagem o aproxima a história, apesar das novas possibilidades de leitura da realidade. A narrativa toma o leitor colocando-o como personagem assim como faz com as imagens. No caso da novela estudada, o quarto torna-se mais um personagem, devido a sua descrição detalhada e ao significado que ganha dentro da trama, um lugar onde acontece algo inesquecível e perturbador. O corredor, apesar de não apresentar a imagem física, está colocado como um labirinto no detalhamento da descrição, ilustrando a situação da personagem e conferindo dimensões míticas a acontecimentos cotidianos.

No próximo capítulo veremos como se dá a relação da novela e do filme. Na adaptação, a equipe de produção, auxiliada pela imagem, a luz, a cor e o som, mostra a sua interpretação e leitura da obra, trazendo mais vida para o texto, que por si só já nos encanta.

#### 4 O FILME *O MISTÉRIO DA JAPONESA* (2005), DE CARMINATTI E MEREGE

*Não tenho nenhum interesse nem a  
mínima pretensão de tentar  
compreender o mundo, apenas vivo  
nele.*

Valêncio Xavier

As considerações sobre a obra *O mistério da prostituta japonesa* trazem à tona a importância da intermedialidade ao tratar de um texto narrativo transposto para o cinema por Beto Carminatti e Pedro Merege.

O filme apresenta suas estratégias para a produção de um curta-metragem na interpretação dos produtores e da equipe e se mostra como uma leitura possível para a trama da novela. Utiliza como recurso o narrador-personagem, que fala a maior parte do texto da novela. Na película, a imagem, a cor, o movimento, a luz, o som e a música estão num se aproxima do *film noir*<sup>19</sup>, que, nas suas dobras barrocas entre o claro e escuro, na iluminação de baixa densidade, no uso de close ups de rostos do protagonista e na importância da personagem feminina, retrata a proposta de mistério que Xavier esboçou no seu texto.

Para Robert Stam, "as adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem" (STAM, 2003, p. 234).

---

<sup>19</sup> Em 1946, o crítico francês Nino Frank identificou semelhanças estéticas em filmes norte-americanos dos anos 1930 e 1940 e os batizou de *film noir*. [...] Com forte influência do expressionismo alemão, o *film noir* apresenta uma estética formalista que subverte a realidade para expressar visualmente os sentimentos de autores e/ou personagens, neste caso através dos ambientes sombrios, que, paradoxalmente, situavam-se em lugares realistas, normalmente em grandes cidades, mas sempre num submundo repleto de sujeira e cinismo. Personagens ambíguos e de caráter duvidoso, como os detetives e as *femmes fatales*, são típicos do universo *noir*. (SIQUEIRA, 2011).

Os conceitos teóricos acima nos remetem à complexidade do processo, já tratado nos capítulos anteriores. A não linearidade na novela torna a adaptação ainda mais instigante, pois os autores do curta-metragem realizaram uma montagem que possibilita ao espectador acompanhar a narrativa que desenvolve a trama.

Nos trabalhos cinematográficos, o reconhecimento do resultado deve-se também ao trabalho do *cameraman* que é muitas vezes subestimado.

A colocação em imagens de qualquer filme que se recuse simplesmente a perpetuar convenções e clichês dá lugar, necessariamente, a uma experiência intermediária. [...] O enquadramento e a iluminação dos grandes fotógrafos são objeto de discussão entre diretor e o *cameraman* antes da criação de suas imagens, atmosfera, ambientação e estilo. [...] A subjetividade do cameraman se torna invisível no texto fílmico. (PRÜMM, 2012, p, 99-102, ênfase no original)

A importância da presença do profissional de câmera é crucial para o texto fílmico, “pois ele lhe dá sua forma fotográfica, uma vez que realiza e controla a sua preparação”. Além disso, ele lança “um novo olhar sobre o processo de invenção da imagem e de sua realização” (PRÜMM, 2012, p, 102). Seu papel no desenvolvimento do filme passa pela leitura da adaptação, assim como de toda a equipe.

#### 4.1 MUDANÇA DO TÍTULO

O título não inclui a palavra prostituta, mas o filme mostra as cenas do lugar e da história contada na novela, bem como seus personagens. Durante o filme, o narrador refere-se à prostituta japonesa em sua fala.

Para a análise do título da novela e do curta-metragem, citamos Kubota, que fala da referência à interpretação dos cineastas como leitores e ao imaginário. Como

citado no Capítulo 3, quando comenta o ideograma – 遊女の謎<sup>20</sup>, “vender”, “primavera” e “senhora”, que formam a palavra *baishun-fu* (senhora que vende primaveras), Kubota explica que é a metáfora japonesa para o ato sexual – primavera. Ainda há o quarto ideograma, que representa “mistério” = nazo. A pesquisadora analisa a relação direta entre a japonesa e a prostituta. “No curta-metragem filmado por Pedro Merege e Beto Carminatti, em 2005, os ideogramas também aparecem nos créditos, embora o título do filme tenha sido traduzido por *O mistério da japonesa*. Aí a japonesa torna-se sinônimo de prostituta japonesa, seguindo um imaginário corrente no cinema brasileiro” (KUBOTA, 2012, p. 47).

Observando o trecho acima, podemos dizer que o título da novela escrita por Xavier sugere a relação inversa. A prostituta, “senhora que vende primaveras”, é japonesa. Devido à linguagem utilizada – a imagem dos ideogramas –, o título remete imediatamente à cultura oriental. Ou seja, a história é de uma japonesa, pois o título está grafado em ideogramas japoneses.

A adaptação fílmica narra um submundo através da escolha de cores e da luz, mas para Valêncio Xavier o submundo está nas relações cotidianas. Mostrar o cotidiano de uma prostituta na escuridão pode representar que as prostitutas, os cegos, as meninas de rua (personagens de Xavier) não vivem no mesmo mundo colorido. Esse é o engano, é a visão do Eu e não do Outro. E toda a força da ficção do escritor está contida na ideia de que o Outro não é exceção, não é excepcional. A utilização das cores cinza e preta pode ser questionada sobre a alusão à distinção de mundos. As prostitutas de *O mistério da prostituta* e de *O minotauro* vivem um cotidiano onde existe prazer e riso com seus iguais. É esse prazer que destrói a imagem de que esse submundo é sombrio e sem vida. (KUBOTA, 2012, s/p)

Kubota, citando o sociólogo Jeffrey Lesser, nos esclarece: “um mito popular associado à mulher japonesa é o de uma mulher sexualmente insaciável e submissa

---

<sup>20</sup> Dedicamos todos os créditos das traduções do japonês para o português aos tradutores Marília Kubota, Thiago Zanotti e à professora Irene Eguti, do Centro Cultural Tomodachi.

(o estereótipo da gueixa no Ocidente), enquanto a imagem do homem japonês está associada à baixa virilidade”. (KUBOTA, 2012, p. 47, ênfase no original). A autora coloca ainda que há uma visão equivocada sobre essa questão.

Supostamente, a palavra *prostituta* foi suprimida pela decisão dos diretores/produtores devido à necessidade de buscar patrocinadores para um filme que não tem a intenção de ser comercializado e/ou veiculado com o apelo pornográfico. Entre outras possibilidades, “as questões culturais, econômicas e políticas” interferem na escolha de um título para as adaptações, como sugere Linda Hutcheon na citação do Capítulo 2 desta dissertação.

Hutcheon esclarece que existem "*equivalências* em diferentes sistemas de signos" (HUTCHEON, 2011, p. 32). Apesar de o título do filme não mencionar a atividade profissional da mulher, a busca do homem por uma prostituta está indicada na *narrativa* e no *texto narrativo*<sup>21</sup>. Primeiro pelas imagens do prólogo, que sugerem um final de tarde: ruas escuras e quase vazias – lugar onde a prostituição acontece. No hotelzinho barato há uma recepção, onde está um porteiro calado, que entrega as chaves para a mulher. Há também uma escada pela qual ela sobe lenta e sensualmente. Na novela, essas cenas não são descritas.

#### 4.2 INTERPOLAÇÃO DE UM PRÓLOGO E RECONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA

O texto de Xavier com característica não linear torna a tarefa da adaptação fílmica mais complexa. Da novela para o curta-metragem, a saída encontrada pelos diretores foi a inclusão da narrativa do personagem, que acompanha toda a trama.

Valêncio Xavier inicia a novela com o seguinte parágrafo: "O quarto do hotelzinho barato, uma escadinha de três degraus descendo para nele se entrar. Hotel de *rendez-vous*. A prostituta japonesa vai na minha frente. Conhece o

---

<sup>21</sup> A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada (AUMONT, 2012, p. 106).

caminho." (XAVIER, 1998, p. 185). A descrição da portaria não aparece no início da novela, apenas depois que o casal sai do quarto.

Para situar o espectador, a narrativa acompanha a novela, seu roteiro original, porém a entrada no quarto é mostrada depois que eles já estão lá dentro. A não linearidade, característica do escritor, é respeitada pelos cortes e pela montagem realizada pelos diretores.

Uma cena antecede o início do filme (Fig. 7): o prólogo mostra uma rua com casas antigas e uma praça num dia nublado, uma interpolação que "amplifica as mensagens em circulação" (STAM, 2003, p. 230). Valêncio Xavier aparece conversando com uma mulher do outro lado da rua. Poucas pessoas passam, e a imagem remete a uma rua de *prostituição* na cidade de Curitiba, com as prostitutas e seus clientes. Na região há muitos hoteizinhos de alta rotatividade. Para quem conhece a cidade, a associação é imediata. A figura abaixo mostra a cena que dá início ao filme.



Figura 7 - Prólogo

Fonte: O mistério da japonesa. (2005)

Apesar das características de *film noir*, existe um contraponto muito forte com a cor vermelha na roupa da prostituta, que traz a referência a Eros e à atividade da mulher no título do filme. Essa imagem remete o espectador ao ambiente externo, onde se dará a trama. As imagens logo a seguir são de locação interna. Essa cena, portanto, configura a relação primordial entre o *film noir* e o vermelho.

O cineasta Jorge Furtado, na palestra que proferiu sobre *A adaptação literária para cinema e televisão*<sup>22</sup>, falou sobre as diferenças entre as linguagens escritas e a que ele chama aqui de audiovisual. Faz referência, especialmente a três aspectos: duas diferenças são relativas à linguagem e a terceira à técnica. Sobre a linguagem, comenta que "toda a informação deve ser visível ou audível" e que, segundo Umberto Eco, "toda a narrativa se apoia parasiticamente no conhecimento prévio que o leitor tem da realidade". A terceira delas é técnica e diz respeito à "ordem em que as informações são liberadas". Esclarece que, "lendo, cada leitor cria as suas próprias imagens, sem custos de produção e limites de realidade" (FURTADO, 2003).

Para Wolfgang Iser, a leitura promove uma criação sempre atualizada e estabelece uma relação única entre texto e leitor.

Esse é um dos pontos principais que poderiam causar desagrado em alguns espectadores, que, tendo assistido a *O mistério da japonesa*, após a leitura do texto que lhe deu origem (hipotexto), poderiam considerar o filme pobre. Na verdade, assim como vimos em Iser, os espaços em branco que deveriam ser preenchidos pelos leitores foram preenchidos pela câmera. Nesse sentido, os diretores/produtores Beto Carminatti e Pedro Merege vão contar a história através de seu olhar, o que se nota desde o início do filme, com a chegada dos personagens ao quarto. Logo depois, os autores mostram o caminho percorrido numa sequência

---

<sup>22</sup> Palestra na 10.<sup>a</sup> Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo-RS em 29.08.2003. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>>. Acesso em: 10 out. 2013.

atemporal. Esse início vai trabalhar com vários cortes, que buscam despertar a expectativa do mistério e inserir o espectador na trama. Como afirma Linda Hutcheon há "uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos" (HUTCHEON, 2011, p. 40).

Na nota bibliográfica, ao final do livro *O mez da gripe*, Xavier revela que a ação de *O mistério da prostituta japonesa* se passa em São Paulo, no bairro da Liberdade. No filme, o prólogo sugere que a história acontece na cidade de Curitiba. A desterritorialização espacial se apresenta na observação feita pelo próprio autor na edição de 1998, porém a ênfase nesse aspecto se dá ao fato de que as histórias de Xavier podem estar nos lugares mais inusitados e sua desterritorialização aparece em outros aspectos – nas múltiplas possibilidades de leitura, como a adaptação feita pela equipe de produção.

A cena do quarto, descrita no início da novela, também é mostrada no filme. A narrativa não linear, característica do escritor, torna-se complexa na adaptação para o filme, uma vez que os cortes têm que ser precisos e conexos. Uma habilidade que a equipe de produção do filme articula em seu processo.

#### 4.3 MUDANÇA DE ÊNFASE: TESEU PERDIDO NO LABIRINTO

O convite que Valêncio Xavier faz ao leitor para entrar no texto é irresistível, e no curta-metragem de Carminatti e Merege não há como fugir. Até se pode sentir o "labirinto cheirando a mofo" (XAVIER, 1998, p. 186) nos corredores que levam ao quarto, assim como a expectativa produzida pelo título de ambos os textos. O filme utiliza a iluminação, a velocidade e a música para produzir a sensação descrita por Xavier.

Para Stam, a adaptação apresenta a diferenciação entre os textos por suas linguagens distintas.

Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com as palavras (escritas e faladas), mas ainda com a música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas – pouca possibilidade de uma fidelidade literal (STAM, 2008, p. 20).

A entrada no hotel aparece no filme pelo olhar do homem, nas imagens capturadas pelo movimento de câmera que acompanha a mulher pelo *labirinto* que leva ao pequeno quarto. A luz e as imagens de corredores recriam a descrição do texto na novela.

Eu não saberia reconstituir o caminho que nos conduziu da portaria do hotelzinho barato até este pequeno quarto. Muitas vezes trilhadora do labirinto, a prostituta japonesa caminha adiante de mim pelos caminhos escuros. Por portas fechadas, um longo corredor estreito, um pequeno pátio mal iluminado pela noite, uma escadaria que sobe à esquerda, depois à direita, outro negro corredor cortado em cruz por outro corredor sem luz, uma negra sala sem portas, talvez uma varanda. Como é escura a noite sem estrelas! Um corredor de paredes sem portas e a porta de um pequeno quarto. Não sei dizer para que parte do hotelzinho barato dá esta janela basculante (XAVIER, 1998, p. 186).

A produção do filme cria um cenário próximo ao descrito por Valêncio e mostra o corredor – um labirinto como representação pictural. (Fig. 8).



Figura 8 - Corredor que leva ao pequeno quarto

Fonte: O mistério da japonesa, 2005.

Na mitologia grega, Teseu mata o Minotauro e sai do labirinto com a ajuda de Ariadne, graças a um novelo de lã.

(...) o herói grego Teseu resolve apresentar-se voluntariamente para ir a Creta matar o Minotauro (que vive dentro do labirinto). Ao chegar na ilha, Ariadne (filha do rei Minos) apaixona-se pelo herói grego e resolve ajudá-lo, entregando-lhe um novelo de lã para que Teseu pudesse marcar o caminho na entrada e não se perder no grandioso e perigoso labirinto. Tomando todo cuidado, Teseu escondeu-se entre as paredes do labirinto e atacou o monstro de surpresa. Usou uma espada mágica, que havia ganho de presente de Ariadne, colocando fim àquela terrível criatura. O herói ajudou a salvar outros atenienses que ainda estavam vivos dentro do labirinto. Saíram do local seguindo o caminho deixado pelo novelo de lã.<sup>23</sup>

Na novela e no filme temos um labirinto que leva ao quarto onde acontece o encontro íntimo do casal e a dúvida. Assim, o mistério pela resposta da mulher desenvolve a trama. Nesse caso não há a saída do labirinto para o homem, pois será o início de seu dilema. O labirinto deixa de ser o corredor (Fig. 9), que o leva ao pequeno quarto, e passa a ser a dúvida sobre o prazer da mulher – a busca desesperada.

---

<sup>23</sup> <http://www.suapesquisa.com/musicacultura/minotauro.htm>.

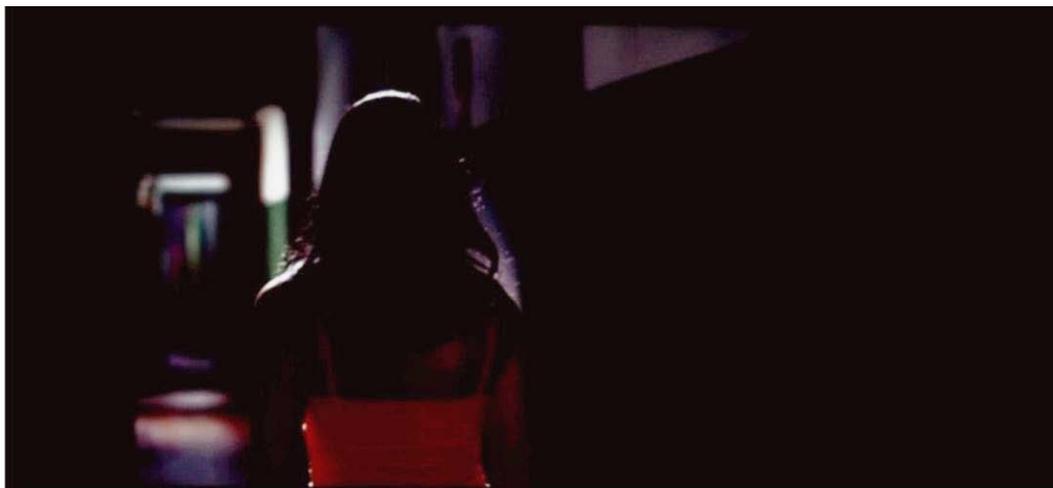


Figura 9 - Mulher conduzindo o homem

Fonte: O mistério da japonesa, 2005.

No curta-metragem, durante a passagem pelos corredores, as imagens mostram a mulher sozinha. Em algumas cenas ela não aparece: mostram apenas o corredor num *cenário expressionista*<sup>24</sup>, que revela um lugar mal cuidado, com falhas na pintura carregada das paredes e sombras que tentam trazer a sensação de umidade “cheirando a mofo”, com o piso encerado de vermelho e com riscos devido ao alto tráfego de pessoas no lugar. As imagens vão perdendo o foco à medida que ela anda, antes de chegar a um pequeno pátio onde há varais com cobertores velhos pendurados pelo caminho (Fig. 10).

---

<sup>24</sup> O expressionismo funda-se numa visão subjetiva do mundo, manifesta por uma deformação e uma estilização simbólicas (MARTIN, 2003, p. 64).



Figura 10 - Cena dos cobertores estendidos

Fonte: O mistério da japonesa, 2005.

A sensualidade no andar da mulher, que atravessa o labirinto em direção ao pequeno quarto, remete a Eros. Enquanto a música e a velocidade da cena produzem o mistério. Os detalhes ampliam a expectativa do encontro para o ato central da trama (Fig. 11).



Figura 11 - Mulher passando pelo corredor

Fonte: O mistério da japonesa, 2005.

Logo em seguida, a imagem do homem aparece de costas, andando atrás da mulher (Fig. 12). O volume da música aumenta imediatamente, causando uma

expectativa em relação ao próximo ato – a chegada ao quarto, onde a cena mostra a mulher no chuveiro.

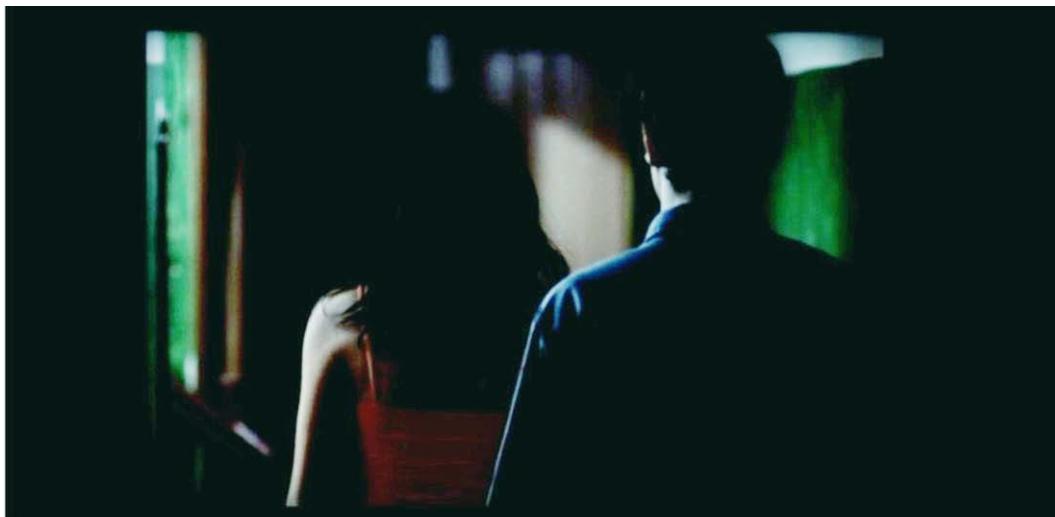


Figura 12 - Casal caminhando

Fonte: O mistério da japonesa, 2005.

A saída do casal do quarto e o caminho que percorrem pelo corredor mostram a segurança da mulher, que na novela remete à confiança ao conduzir o freguês. Por toda a trama ela tem o domínio da situação e ao sair do quarto: "A luz do pequeno quarto fica acesa, a porta aberta. A prostituta japonesa segue na frente, conhecedora dos caminhos, corredores, escadas, pátios e terraços que levam à portaria do hotelzinho barato." (XAVIER, 1998, p. 189). Ela deixa a porta aberta, com a intimidade de quem está muito à vontade no lugar e pode voltar a qualquer momento.

#### 4.4 REFERÊNCIAS PICTURAIS

A equipe de produção do curta-metragem realizou uma sequência de cortes na montagem para adaptar o texto descrito acima e desenvolve, por meio da iluminação, a chegada dos personagens através de suas sombras (Fig. 13).



Figura 13 - Casal dentro do quarto ainda escuro

Fonte: O mistério da japonesa, 2005.

A luz e a sombra são constituintes da cena acima, uma vez que a iluminação mostra os personagens e vai criando a expectativa da chegada ao quarto. A luz e a sombra estão intimamente ligadas ao desvelamento da realidade, conforme Platão no Livro V da República: Para que os homens vejam distintamente as coisas em suas particularidades próprias, eles precisam olhar o que se abre sob o domínio da luz solar e afasta o olhar de todas as zonas de obscuridade apartadas deste domínio.

No filme, a cena da entrada do hotel mostra a mulher, vestida com uma minissaia e uma blusa decotada e colada ao corpo, que, após pegar a chave do pequeno quarto, sobe uma pequena escada (Fig. 14). A câmera está colocada em um ângulo de filmagem excepcional – a *contra-plongée*<sup>25</sup> – que, segundo Marcel Martin, "dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os" (MARTIN, 2003, p. 41).

---

<sup>25</sup> O tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar (MARTIN, 2003, p. 41).



Figura 14 - Mulher subindo as escadas

Fonte: O mistério da japonesa, 2005.

Tanto no filme como na novela, a representação da japonesa que conduz o freguês até o quarto é de domínio do espaço. Na novela, a mulher é "trilhadora do labirinto [...]". Seguindo sempre adiante, com a chave na mão, a prostituta japonesa me conduziu pelo labirinto cheirando a mofo. Foi ela a primeira a entrar no pequeno quarto às escuras e me alertar: [...]" (XAVIER, 1998, p. 186)



Figura 15 - A chegada do casal à portaria do hotel

Fonte: O mistério da japonesa, 2005.

A câmera se posta na frente da portaria do hotel (Fig.15) e vai levando o espectador por um labirinto. Mostra o caminho pelo qual a mulher conduz o homem até o pequeno quarto.

A novela descreve o quarto como minúsculo, escuro, cheirando a mofo – “um cubículo”. Valêncio Xavier insere um detalhe que transforma esse cenário num lugar ainda mais misterioso ao falar que “Um olho pode estar à espreita. Deitado na cama, vejo diante de mim, através da abertura sem porta do pequeno banheiro, a janela basculante com falhas na pintura. Eu coloco a pequena e úmida toalha de ralo tecido sobre os vidros pintados e consigo a privacidade do pequeno quarto do hotel de *rendez-vous*” (XAVIER, 1998, p. 186).

Essa descrição reconfigura a cena, que no filme adquire um tom mais romântico. Aqui se mostra com nuances de suspense e preocupação.

Na narração do encontro íntimo, o escritor faz a descrição do lugar onde se deitam e da mulher (Fig. 16), destacando as cores e o contraste entre os corpos. São marcadas as diferenças nas características do corpo dela em relação ao dele. Não há mais informações sobre eles, o que marca o estranhamento. O móvel e os corpos se confundem. “A prostituta japonesa já está deitada ao meu lado, na cama, por cima da colcha de tecido brilhante, cor vermelha. Cor de chá, sua pele lisa sem pêlos contrasta com a brancura do meu corpo peludo. Nem moça, nem velha. Não sei dizer. Difícil dizer a idade das mulheres orientais. Uns trinta, talvez? Talvez” (XAVIER, 1998, p. 188).

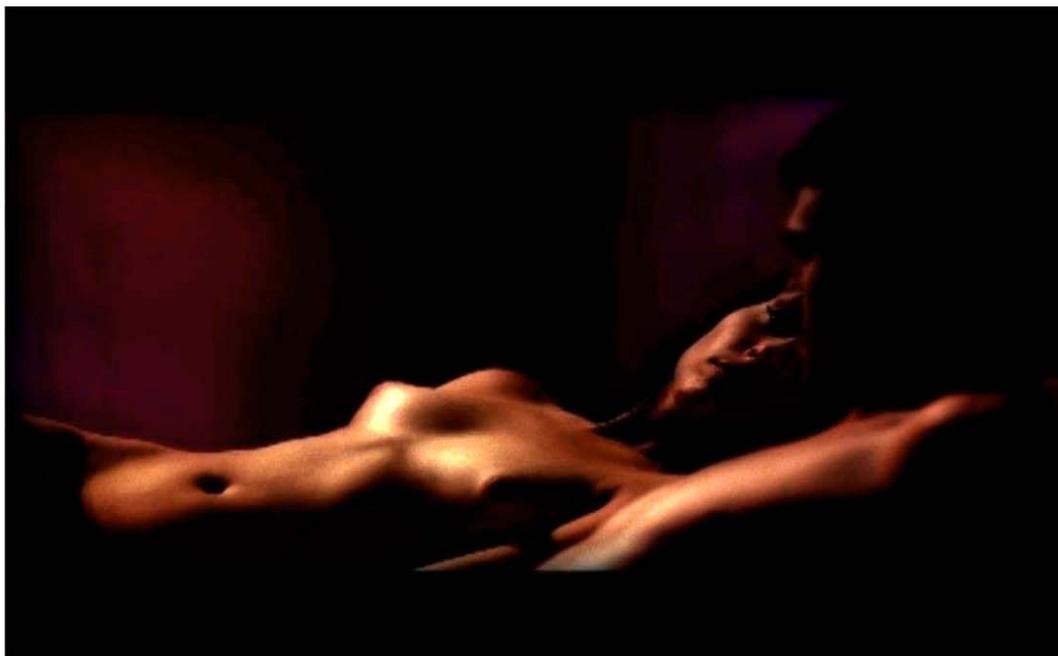


Figura 16 - Homem e mulher deitados lado a lado

Fonte: O mistério da japonesa, 2005.

O homem fala de uma diferença na cor da pele. Há certo exotismo na figura da japonesa, que não manifesta emoções diante da situação de intimidade entre os corpos, apesar de destacar a existência discreta de um ser pulsante sob a pele. Acentua o não dito, aquilo que está escondido. O mistério! “Imóvel, silencioso o corpo ao meu lado, como uma fotografia. Não fosse um lento respirar, eu diria completamente imóvel. Contudo, me parece imóvel somente na superfície visível. Eu diria que por dentro dele existe toda uma mobilidade – tranquila?” (XAVIER, 1998, p. 188).

Para Flusser, o fotógrafo utiliza a fotografia com um propósito: “A intenção é a de eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros” (FLUSSER, 1985, p. 24). A referência ao corpo “como uma fotografia” mostra a tentativa de eternizar o momento que o homem busca recuperar até o final da novela.

A narrativa envolve o leitor e o captura para dentro do texto, por meio das palavras e imagens, como também nas descrições do caminho que leva até o pequeno quarto: as cores, os odores, o coração que "bate rápido e descompassado." (XAVIER, 1998, p. 189)

Durante o encontro íntimo do casal no pequeno quarto, sobre a cama, as palavras do narrador desaparecem. A cena do encontro é explícita e as palavras são suprimidas, deixando a interpretação por conta da subjetividade (Fig. 17, 18 e 19).

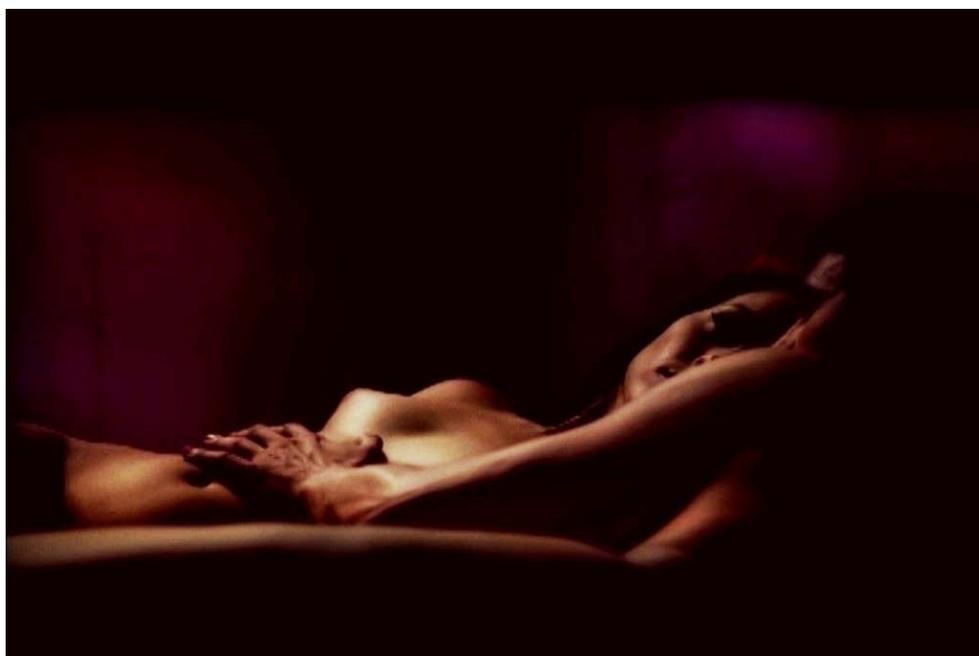


Figura 17 - O casal durante o encontro íntimo

Fonte: O mistério da japonesa, 2005.



Figura 18 - A expressão da mulher em close  
Fonte: O mistério da japonesa, 2005.



Figura 19 - Expressão da mulher em close e em silêncio  
Fonte: O mistério da japonesa, 2005.

Na novela, o mistério aparece no processo e na dinâmica do enredo. A narrativa de Xavier remete a uma trama em que os personagens dialogam apesar de suas línguas distintas (português e japonês) e se entendem durante o encontro. Fica apenas a dúvida do homem pela linguagem do corpo da mulher, que, no filme, reage

aos toques do homem com um movimento de reflexo espontâneo do joelho (Fig. 20).

Tal cena pode ser interpretada como uma reação involuntária da mulher.

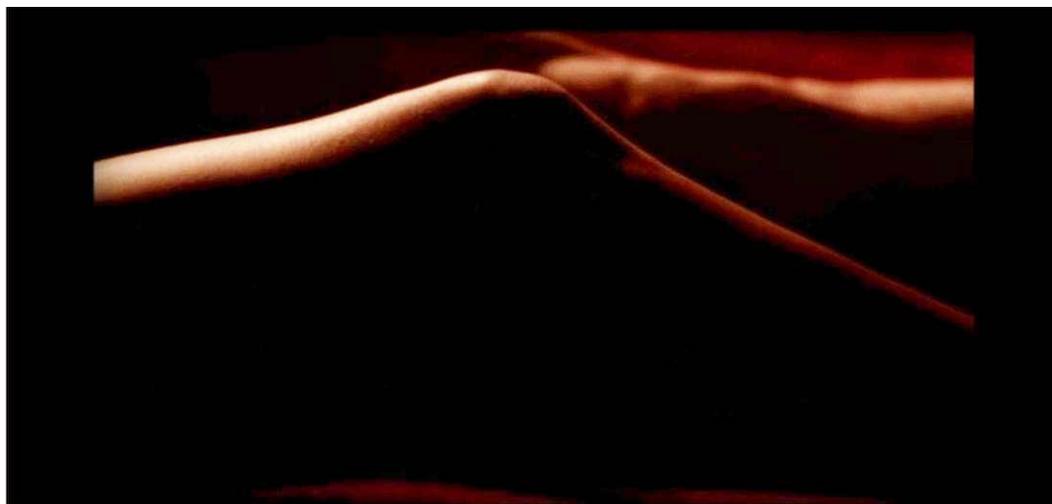


Figura 20 - Reflexo da mulher durante o ato íntimo

Fonte: O mistério da japonesa, 2005.

A cena que promove a dúvida do homem está descrita na novela através da percepção de que há sensações não reveladas no corpo da mulher.

Não sei o que ela sentiu. Permaneceu, permanece silenciosa e não sei para onde olha. Seu coração bate rápido e descompassado. Levanto a cabeça e olho para ela. Inquieto?

– Nossa, seu coração está batendo tão esquisito.

– てもよかつたわ。

– Verdade?

– ほんとうよ。

Não demonstrou. Será que ela diz a verdade? Fico só olhando. Eu diria que ela está completamente imóvel. Imóvel somente na superfície visível do corpo cor de chá, pele lisa sem pêlos, suave monte-de-vênus de parca penugem. Coração batendo forte, ela olha não sei para onde (XAVIER, 1998, p. 188-189) (Fig. 21).

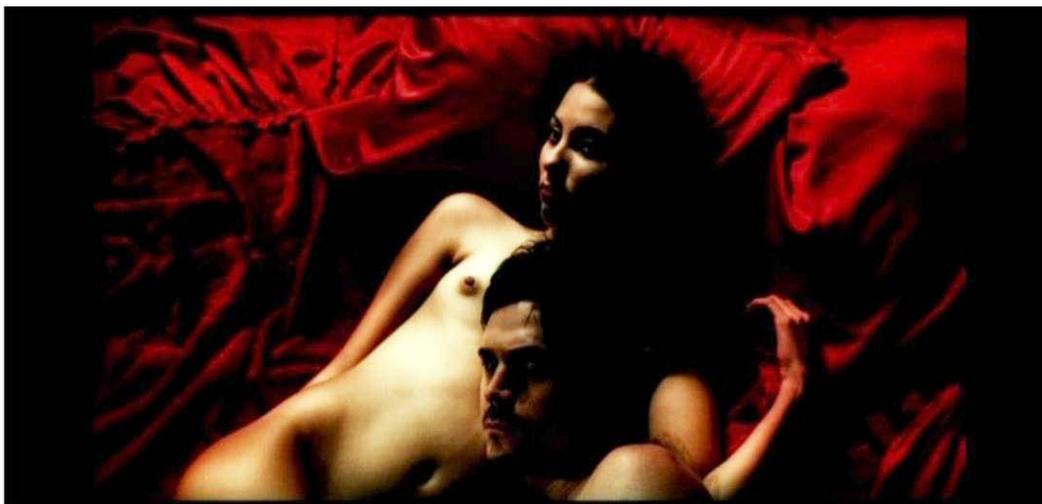


Figura 21 - Imagem da mulher imóvel – fala acima descrita na novela  
Fonte: O mistério da japonesa, 2005.

Na adaptação, a fotografia tem a cor vermelha ao fundo e mostra uma intimidade e distanciamento entre os personagens. Vermelho – fogo – sangue – amor. A cena pode levar a múltiplas interpretações. Porém a cena do reflexo involuntário da mulher procura dar respostas para esse dilema, que constitui o mistério da trama.

O filósofo Bachelard, em *A psicanálise do fogo*, busca explicar as seduções que falseiam as induções, a valorização imediata da substância, o caráter objetivo e subjetivo do fogo, seus valores não discutidos, seu caráter múltiplo que, “ao subir das profundezas da substância se oferece como amor, e torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno” (BACHELARD, 1999, p. 12).

As formas fenomenais mais elementares dão apoio à dicotomia pureza/impureza. A psicanálise do conhecimento objetivo deve separar essa mistura. A verdadeira idealização do fogo está na dialética entre o fogo e a luz. O que está na sombra arde e o que está na luz, é o que se vê.

#### 4.5 ELEMENTOS DE MISTÉRIO RECONFIGURADOS: FACE OCULTA

Ao sair do hotel, diante do convite do homem para *ficar mais tempo com ela*, se despede com a mesma altivez (Fig. 21). "- Escuta. - はい - Quer tomar alguma coisa? Vamos num barzinho aqui por perto?" (XAVIER, 1998, p. 190).

O homem repete o convite, que é recusado pela mulher. "- 私は友人との楽しみを持っている Fica para outra vez..." (XAVIER, 1998, p. 190).



Figura 22 - Despedida da mulher em frente ao hotelzinho barato

Fonte: O mistério da japonesa, 2005.

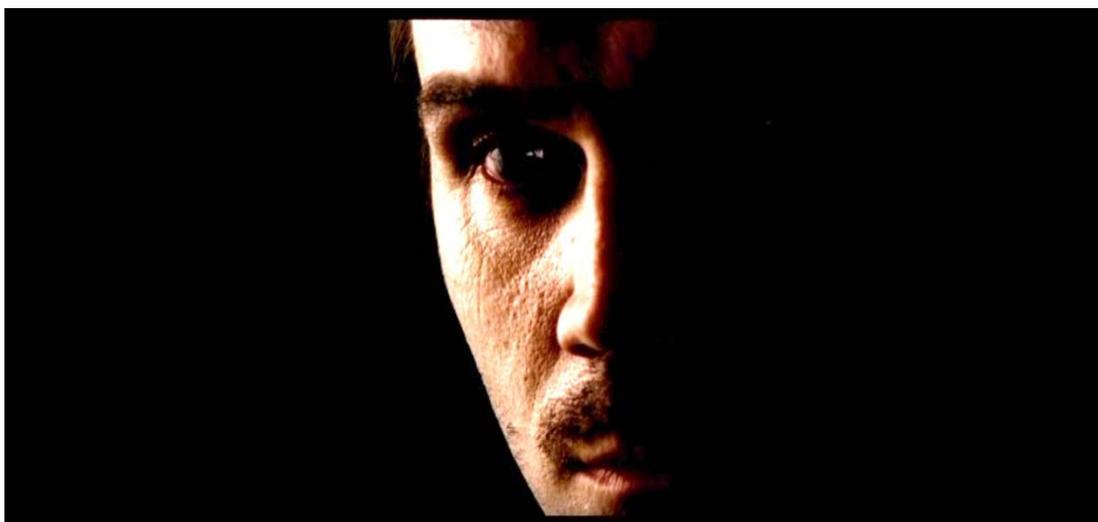


Figura 23 - Despedida do homem em frente ao hotelzinho barato

Fonte: O mistério da japonesa, 2005.

O tema é tratado com sutil ironia por Valêncio Xavier em sua narrativa, que enfatiza o estranho que se aproxima e permanece desejando o reencontro. Nas imagens acima, vemos que há uma sombra em ambas as faces ocultas, que deixam uma ideia da escuridão – os segredos de cada um. Eles não se conhecem, são estranhos. Paradoxalmente, as imagens, meio iluminadas, promovem a possibilidade de complementaridade no mistério, de cumplicidade entre os dois.

A novela não termina com a despedida na porta do hotelzinho barato. Enfatizamos mais uma vez como um único parágrafo, já descrito no capítulo 3, compõe a expectativa do personagem numa narrativa não linear, na qual o passado, o futuro e o presente se confundem.

Eu voltarei outras vezes. Caminharei tantas vezes por esta mesma rua, este mesmo bairro de prostituição. Quantas vezes sentirei na boca o gosto oleoso do gim que vendem por aqui. Algumas vezes fumarei haxixe, três ou quatro vezes deitarei num catre e acenderei o cachimbo de ópio. Uma vez comprei cocaína, não para meu uso, mas para conseguir do traficante uma informação que, conseguida, mostrou-se sem proveito. Muitas vezes dormi com outras prostitutas no mesmo pequeno quarto do hotelzinho barato, mas sei que nunca mais verei a prostituta japonesa, nem saberei se ela sentiu prazer comigo naquela noite escura. Às vezes penso que sim, às vezes penso que não. Nunca encontrarei uma resposta que me satisfaça (XAVIER, 1998, p. 191).

Os recursos específicos do filme traduzem a trama na atuação dos atores, na expressão dos personagens, na sensualidade, no lugar, nos detalhes (iluminação, cenário, vestuário, cor, som, velocidade, posição de câmera e ângulos de filmagem), que ativam múltiplas sensações. A música instrumental se mistura aos sons das cenas e aos diálogos. O volume aumenta e diminui durante o filme. Um bolero japonês, composição do mesmo músico, encerra o filme.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Xavier inovou não só na técnica, mas também na abordagem dos temas que apresentou em sua produção. Vemos que os estudos de sua obra e os desdobramentos dessa fase configuram um importante momento para a cultura local na cidade de Curitiba. Destacamos uma de suas obras para nossos estudos nesta dissertação. Uma vez que o artista se debruça na inovação em seus projetos gráficos e literários, bem como na produção dentro do campo da comunicação, entendemos relevante a discussão da intertextualidade e intermedialidade.

A busca por relacionar a novela e o filme, que se constrói a partir dela, vem do desejo de reconhecimento da produção de um grande artista – Valêncio Xavier – pelos cineastas Beto Carminatti e Pedro Merege, contaminados pela obra “hiper-moderna” que mistura as artes literárias, gráficas, visuais e a cultura de dois países.

O artista nos ensina que é possível inventar, criar novas maneiras de dizer algo ao leitor, além de incitar a sua imaginação. Portanto, fizemos uso de material acadêmico e artístico – teses, dissertações, filmes e documentário – para a nossa pesquisa, uma vez que essa ‘mistura’ de materiais enriquece e faz espelho na produção ora estudada. Procuramos ousar nas ‘mágicas’ que Valêncio gostava de fazer desde criança e nos atrevemos a brindar sua produção, apresentando parte de sua caminhada e de seus feitos, revolucionários para a época.

Na novela *O mistério da prostituta japonesa*, o escritor faz uso da não linearidade desde o início e torna a leitura ainda mais complexa, indeterminada. Xavier trabalha de forma esplendorosa o seu minimalismo característico. A novela retrata, em apenas nove páginas, a genialidade do artista, sua simplicidade, sutileza e narrativa cativantes. “A narrativa e a construção do espaço do hotel e da personagem, nas obras *O minotauro* e *O mistério da prostituta japonesa*, são

distanciadas, sem especificações ou particularidades, como se fossem qualquer lugar e qualquer sujeito. Ou seja, a nebulosidade circunda espaço físico e personagem” (CORONA, 2011, p. 31).

A indeterminação presente na obra possibilita interpretações diversas e alimenta a imaginação, que depende do repertório do leitor. Trata-se de um texto pontuado por lacunas e hiatos, preenchido na adaptação pela ação da câmera.

Xavier idealiza a sua narrativa a partir da descrição irônica de um pequeno quarto: “Traçando um cubículo, dentro do já cubículo que é o pequeno quarto [...]” (XAVIER, 1998, p. 185). Essa estratégia envolve o leitor, que se encontra em um mundo estranho e ao mesmo tempo aconchegante, porque apela à realidade das grandes cidades, onde não há mais o cuidado e a percepção do que é pequeno e escuro.

Essa preocupação com a descrição dos detalhes e a leveza com que se coloca a tragédia da vida cotidiana mostra que o trabalho da prostituta é expressivo e que ela é desejada pelo parceiro. A dúvida permanece, pois ele gostaria de ficar com ela outras vezes e assim continua numa busca desesperada e infundável por aquela mulher, da qual não se esquece.

No quarto pequeno onde o casal se encontra, só existe uma posição possível para a pequena cama de casal, coberta por uma colcha vermelha. Outra ironia que XAVIER coloca com a sutileza que lhe é peculiar, a impossibilidade de haver apenas uma posição possível para o que está no mundo. São denunciadas as múltiplas possibilidades para os posicionamentos. A descrição do quarto, da cama e do banheiro em dimensões diminutas e baixas, assim como do quarto, que fica abaixo, descendo os três degraus, traz à tona a possibilidade de existir vida em lugares baixos e pequenos. Os detalhes dessa descrição nos colocam no lugar de

espectadores e de personagens sensíveis à reflexão sobre o cotidiano que nos rodeia.

A novela *O mistério da prostituta japonesa*, de Valêncio Xavier, começa com a descrição minuciosa do quarto. Logo a seguir aparece sua imagem vista de cima, oferecendo um ponto de vista privilegiado e uma narrativa em 1ª pessoa, remetendo ao *voyeurismo*, que acentua o *mistério* e a sensualidade do discurso. O mistério como recurso narrativo leva a um desconforto que promove a curiosidade.

No encontro do casal, há uma busca pelo prazer. As figuras mitológicas de Eros – erotismo, e Tânetos – morte, se mostram já na capa do livro, que traz a imagem de uma mulher com os seios à mostra junto com o vermelho – sangue. A sexualidade e a morte, enquanto opostos, se revelam próximas, numa proposta de suspense e erotismo, característica do discurso do escritor.

O discurso labiríntico prende o leitor ao texto e torna instigante a narrativa. A representação do labirinto se inverte, quando pensamos no mito do Minotauro: Teseu sai, com a ajuda de Ariadne. Já o personagem da novela, que chega ao quarto com ajuda da mulher, ficará preso à dúvida que o atormenta.

As cenas que levam o casal ao pequeno quarto, quando a mulher conduz o freguês com confiança e domínio do espaço, mostram ainda a ironia na proposta de uma trama que tem como personagem a figura da japonesa, que na cultura ocidental aparece como submissa e misteriosa. Na comunicação com o homem, usa as falas em japonês e, nesse tratamento da interculturalidade, inverte a posição da mulher em relação ao homem e a sua submissão.

A adaptação fílmica remete ao texto produzido pelo autor da novela, criando novo texto que serve de hipertexto e, na sua intertextualidade, revela a intermedialidade com resultado extraordinário.

A interpretação dos cineastas, que, no esforço de mostrar o quarto e o corredor escuro, utilizam recursos de luz e sombra em uma fotografia espetacular, dá vida e visibilidade à obra do artista genial.

Porém, as imagens que trazem a leitura da equipe de produção do filme, mostradas nas cenas de intimidade do casal, levam o espectador à ideia de que há uma sutil reação da mulher ao momento mais intenso. Ela reage com um reflexo involuntário, que pode representar uma resposta de prazer. Mesmo diante dessa sutileza, o personagem deseja a confirmação da mulher e, não obtendo a resposta, vive o dilema até o final da trama.

O filme *O mistério da japonesa*, utiliza recursos que evidenciam a cumplicidade entre os personagens, ao mostrar as sombras em seus rostos na despedida. Essa utilização da luz não aparece na novela, pois é proposta do texto de Xavier tornar a trama um suspense. Tais recursos tornam a película mais romântica e interferem na decisão do espectador, promovendo um desfecho lírico.

Depois de ler a novela, não mais passaremos alheios pelas garotas que se escondem nas ruas escuras, encostadas nas paredes das fachadas das “casas de família”, nas ruas das grandes cidades.

O filme espelha a sutileza da narrativa da novela e a temática da exploração do corpo como meio de ganhar a vida sem se entregar ao outro. Inverte a relação machista na qual o ‘homem compra a mulher’ e paga pela companhia dela por alguns instantes, pois agora é ela que está no domínio da situação. Mostra que ela tem a liberdade para desaparecer e nunca mais retornar àquele lugar com o homem que tenta possuí-la, que o chamado submundo tem muita produção de vida e que as prostitutas, os que usam drogas e os que as vendem podem revelar informações

preciosas, pois os 'lugares estranhos' podem ter algo que alguém deseja muito reviver.

Ler Valêncio sempre traz o prazer e a descoberta de um grande artista e possibilita a (re)visão da nossa postura diante do cotidiano das grandes cidades.

## REFERÊNCIAS

AS MUITAS vidas de Valêncio Xavier. Direção de B. Carminatti. Brasil: Produção executiva Cristiane Lemos, direção de produção Rosane Lemos. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2011. 1 dvd (90 min); son.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA. Prêmio ABC 2006. Melhor Direção de Fotografia Curta-Metragem. Disponível em:

<<http://www.abcine.org.br/premio-abc/?id=41&/premio-abc-2006>>. Acesso em: 14 jan. 2014.

AUMONT, J. *et al.* **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORBA, Maria Salete. **Para além da escritura**: a montagem em Valêncio Xavier. Florianópolis, 2005. 125 f. Mestrado (Pós-graduação em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

BORGES, J. L. **Ficções**. Tradução: Carlos Nejar. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

CARMINATTI, B. Página virtual do cineasta Beto Carminatti. Currículo. Disponível em: <<http://fulltimecom.com.br/beto/>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

CARMINATTI, B.; MEREGE, P. **O mistério da japonesa**. Panfleto de divulgação do lançamento do filme, 2005.

CLÜVER, C. Intermidialidade e estudos interartes. *In*: NITRINI, Sandra *et al.* (Orgs.). **Literaturas, artes, saberes**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: ABRALIC, 2008. p. 209-231.

CORONA, J. P. **A literatura de Valêncio Xavier encontra o outro**: os espaços do estrangeiro e o trânsito entre as linguagens. 2011. 149 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – UFPR, Curitiba, 2011.

CHICOSKI, R. **Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier**. 2004. 224 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – UNESP, Assis, SP, 2004.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000. v. 1. 94 p. (Coleção TRANS).

DIAS, A. M. **Valêncio Xavier e o aprendizado do olhar como perda**. Trabalho apresentado no II ENLETRART – Encontro de Professores de Letras e Artes. Signos em rotação: a literatura e outros sistemas de significação. Niterói: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas: Instituto de Letras/UFF, 2004. Disponível em:

<<http://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/view/1535/733>>. Acesso em: 02 nov. 2013.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FÓRUM DOS FESTIVAIS. Prêmio Quanta. 10º FAM – **Florianópolis Audiovisual Mercosul**. Apresenta a premiação de filmes, vídeos e curtas metragens. Disponível em: <[http://www.forumdosfestivais.com.br/noticias\\_comp.php?id=441](http://www.forumdosfestivais.com.br/noticias_comp.php?id=441)>. Acesso em: 04 set. 2013.

FURTADO, J. **A adaptação literária para cinema e televisão**. Palestra na 10.<sup>a</sup> Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo, RS, 29 ago. 2003. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>>. Acesso em: 10 out. 2013.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. v. 2. São Paulo: editora 34, 1999.

KUBOTA, M. A. **As narrativas "japonesas" de Valêncio Xavier**: o mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi. 2012. 92 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – UFPR, Curitiba, 2012.

LIMA, B. De. Do sabor do texto ao prazer da leitura. **Rev. de Letras** n. 20, v. 1/2 – jan./dez. 1998. p. 19-22. Disponível em: <<http://www.revistadeletras.ufc.br/r120Art03.pdf>>. Acesso em: 11 mai. 2014.

LORDE, A. Crime no hospício. **Questão de Crítica: Revista Eletrônica de Crítica e Estudos Literários**, 28 dez. 2012. Disponível em:

<<http://www.questaodecritica.com.br/tag/grand-guignol/>>. Acesso em: 14 nov. 2013.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MEREGE, P.; LIMA, C. **Cine Ó conhece Pedro Merege**. Disponível em: <<http://www.otv.tv.br/video/cine-o-conhece-pedro-merege/>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

MINOTAURO: Origem do mito do Minotauro, características principais, mitologia grega, figuras mitológicas da Grécia Antiga. *In*: **SUA PESQUISA.COM**. Disponível em: <<http://www.suapesquisa.com/musicacultura/minotauro.htm>>. Acesso em: 09 mar. 2014.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1978.

NEVES, L. A. Um estudo sobre a escrita literária de Valêncio Xavier. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, Maringá, v. 28, n. 1, p. 37-46, 2006.

O MISTÉRIO da japonesa. Direção de B. Carminatti e P. Merege. Brasil: Merege Produções e Lemos Carminatti Produções. 2005, 1 DVD (17 min); son.

OS ONZE de Curitiba. Direção de V. Xavier. Brasil 1995. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=eWzna9d8d24>>. Acesso em: 22 mai. 2012.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Cultura. Biblioteca Pública do Paraná. **Cândido**: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Curitiba, n. 29, dez. 2013.

PRÜMM, K. O trabalho da câmera: uma experiência intemidiática. A concepção de imagem do cameraman Eugen Schüfftan (1886-1977). *In*: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012. v. 2. p. 99-114.

RAJEWSKY, I. O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. *In*: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012. v. 2. p. 51-71.

ROCHA, R. Ficção-verdade: fronteira semiótica na montagem narrativa de Valêncio Xavier. **Rumores**, v. 3, n. 6, dez. 2009. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51179>>. Acesso em: 02 nov. 2013.

ROCKER NETO, J. **O mosaico de linguagens na narrativa hipertextual de Valêncio Xavier**. 132 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – UFPR, Curitiba, 2008.

SANTAELLA, L. **A assinatura das coisas: Peirce e a literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTOS, M. R. dos. Fragmentos de um artista hipermoderno. Especial Valêncio Xavier. *In*: PARANÁ, **CÂNDIDO**: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. n. 29, Curitiba, dez. 2013

SCHOLLHAMMER, K. E. Regimes representativos da modernidade. **ALCEU Revista de Comunicação, Cultura e Política**, v. 1, n. 2, p. 28-41, jan./jun. 2001.

SIQUEIRA R. Cinema & Debate. **Film noir**. Disponível em: <<http://cinemaedebate.com/a-setima-arte/film-noir/>>. Acesso em 11 jun. 2014.

STAM, R. Do texto ao intertexto. *In*: \_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003. p. 225-236.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 12 out. 2013.

\_\_\_\_\_. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

XAVIER, V. O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Naschi-oichi. *In*: \_\_\_\_\_. **O mez da gripe: e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.183-191.

ZANOTTI, L. R. Uma leitura bachelardiana de *Espantalhos* de Jeca Kerouac. **Scripta Alumni**, n. 1, 2008. p. 72-101.

\_\_\_\_\_. **A longa travessia de Lampião: da literatura de cordel ao espetáculo teatral Virgolino e Maria: auto de angicos**. 204 f. Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – UFPR, Curitiba, 2012.

\_\_\_\_\_. A multiplicidade interpretativa em *Grande sertão: veredas* através de um diálogo entre Wolfgang Iser e Guimarães Rosa. **Scripta Alumni** – Uniandrade, n. 9, 2013. p. 66-82.

**ANEXO****FICHA TÉCNICA DO FILME O MISTÉRIO DA JAPONESA (2005)**

**Direção:** Beto Carminatti, Pedro Merege

**Roteiro:** Valêncio Xavier

**Elenco:** Anderson Faganello, Stella Simião, Leticia Alves, Guilherme Yuan, Jobel Ferreira, Silvia Monteiro e Celia Ribeiro

**Fotografia:** Alziro Barbosa

**Montagem:** Pedro Merege e Beto Carminatti

**Gênero:** Drama

**Formato:** 35mm

**Duração:** 17 minutos

**Ano:** 2005

**Prêmios e Indicações de Fotografia**

**2006**

Melhor fotografia Brasileira (ABC)

**Prêmios e Seleções do filme**

**2006**

FAM – Melhor Trilha Sonora Original (Celso Loch)