

AS INTERAÇÕES DAS LINGUAGENS LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA NO TEXTO HÍBRIDO DE VALÊNCIO XAVIER

Ana Paula Dias RODRIGUES

Unesp.

E-mail: anapdr@bol.com.br

Resumo

Por meio da análise das relações entre imagem e texto na obra *Maciste no inferno* (1983), de Valêncio Xavier, este artigo reflete sobre o panorama literário e cultural em que as experimentações formais da linguagem valenciana se inscrevem e as dificuldades teórico-críticas impostas pelo texto. A partir dessa constatação, discute-se como os conceitos de gênero, hibridismo, texto e escritura são problematizados ou incorporados pela/na obra.

Palavras-chave

imagem; texto; hibridismo; experimentalismo; narrativa

Ao longo da história, a literatura sempre esteve em interação com outras linguagens e artes, seja influenciando-as em relação a aspectos temáticos e linguísticos seja incorporando elementos dos seus códigos e/ou, mais contemporaneamente, personagens da sua tradição. Estudar o percurso dessas relações auxilia a compreender as mudanças nas formas de manifestação da linguagem e dos gêneros literários.

A relação entre as diferentes artes e códigos não é determinada apenas por similaridades históricas nos modos de produção, mas, principalmente, por meio da incorporação de estratégias e recursos de um domínio artístico pelo outro. Assim, algumas dessas interações podem ser observadas já na superfície do texto literário, nas suas configurações linguísticas. Isso porque as obras de arte modernas passaram a incorporar, dentro de um processo consciente de construção, procedimentos e técnicas das artes vizinhas — assim dialogam formalmente pintura, escultura, cinema, literatura — e, em algumas obras, esse diálogo pode ser estendido para os códigos técnico-comunicacionais, como, por exemplo, a propaganda e o jornal.

A respeito da conjunção formal de procedimentos de códigos diferentes daqueles tradicionalmente convencionados como seus, a narrativa literária foi, muitas vezes, colocada sob suspeita de desaparecimento, de desconfiguração ou de dissolução. Para alguns teóricos, esse amálgama de elementos descaracterizaria a forma romanesca. De fato, o romance, assim como outros gêneros literários, passou por algumas transformações que têm dificultado, por vezes, sua classificação e sua conceituação na contemporaneidade — experiências como as dos chamados *nouveaux romans* culminaram com as radicalizações dos textos híbridos.

É, sem dúvidas, sob a denominação de texto híbrido que a produção do brasileiro-curitibano Valêncio Xavier pode se abrigar mais tranquilamente, uma vez que, nos seus *O mez da gripe e outros livros* (1998) e *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001), o autor incorpora elementos heteróclitos, provenientes do jornalismo, do cinema e da própria literatura — três áreas de atuação do escritor — e faz predominar técnicas e procedimentos cinematográficos e midiáticos.

Inserindo-se em um panorama, nacional e internacional, de longo desenvolvimento histórico das relações entre texto e imagem, Valêncio Xavier assinala a tendência cada vez maior de aproximação entre texto literário e cinema na contemporaneidade — tendência essa condicionada tanto pela evolução das linguagens cinematográfica e literária como pela conquista da autonomia dessas manifestações artísticas. Se, em certo período de seu desenvolvimento, a teoria e a arte cinematográficas tentaram se afastar da literatura e dos conceitos literários, ao conquistar sua autonomia enquanto linguagem e arte, o cinema cada vez mais abastece-se dos enredos e das personagens do universo literário para a composição de suas narrativas audiovisuais.

As adaptações cinematográficas de textos literários não são a única via de relacionamento entre cinema e literatura, como podemos observar com o

exemplo da obra de Xavier. Também a literatura apreendeu, ao longo do tempo, modos e procedimentos de construção próprios da arte cinematográfica. Para Arnold Hauser, as mudanças da arte moderna parecem encontrar no cinema sua forma mais profícua e prototípica de trabalho com as categorias de tempo e espaço. Para esse historiador da arte, a descontinuidade do enredo e todas as experimentações que rompem com a rígida divisão entre tempo e espaço encontradas já no início do século passado nas narrativas de Proust, Dos Passos, Joyce e Woolf são fundamentalmente cinematográficas.

A fascinação da “simultaneidade”, a descoberta de que, por um lado, o mesmo indivíduo tem a experiência de tantas coisas tão diferentes, distintas e irreconciliáveis num mesmo momento, e que, por outro lado, diferentes indivíduos em diferentes lugares têm, muitas vezes, a experiência das mesmas coisas, de que as mesmas coisas sucedem ao mesmo tempo em lugares completamente isolados uns dos outros, este universalismo de que as técnicas modernas tornaram possível que o homem contemporâneo tivesse consciência são, talvez, a real fonte do novo conceito de tempo e de todo o modo abrupto como a arte moderna descreve a vida. Esta qualidade rapsódica que distingue mais do que qualquer outra coisa o romance moderno do antigo é, ao mesmo tempo, o caráter a que ela deve os seus efeitos mais cinemáticos. (1997, p.1128)

A partir da época que Hauser denominou como *A era do filme*, as relações entre literatura e cinema acirram-se, culminado nas experiências radicais de montagem e *bricolage*, como as de Alcântara Machado com *Pathé-baby* (1926) e Oswald de Andrade em *Serafim Ponte Grande* (1933) ou como a de Valêncio Xavier em *Maciste no inferno* (1983).

Nesse último texto, o autor incorpora fotogramas do filme de Guido Brignone, homônimo ao conto, e alterna duas narrativas com fontes diferentes: uma que resume o enredo do filme a que os fotogramas pertencem e outra, em negrito, que narra, em primeira pessoa, as ações de um bolinador no cinema. Com essa configuração, o texto valenciano opera uma série de transformações na estrutura convencional da narrativa literária, estabelecendo relações intertextuais além do código linguístico e, desse modo, alterando o modo de relacionamento entre leitor e texto.

Polifonia e a questão da autoria

No conto ou raconto, como denomina o autor, *Maciste no inferno*, a configuração visual do formato das letras sinaliza e representa uma possível mudança de ponto de vista. A narrativa com letras em negrito é uma narrativa homodiegética em que um personagem masculino conta como, dentro de uma sala de cinema, durante a exibição do filme *Maciste no inferno*, aproxima-se de uma mulher para acariciá-la. Essa narrativa apresenta uma linguagem escassa em sinais de pontuação e salteada de termos e formas em um português do início do século XX.

Alternando-se entre essa narrativa e imagens do filme *Maciste all'inferno* (1926), de Guido Brignone, a narrativa heterodiegética em estilo de fonte normal apresenta-se como intertítulo desses fotogramas. Em português também antigo, de acordo com os padrões oficiais das décadas de 1920 e 1930, provavelmente, data em que se desenvolve o enredo do conto, essa segunda narrativa apresenta uma configuração mais padronizada no que se refere à pontuação, embora não apresente pontos finais como a outra.

A diferença que se observa tanto na apresentação gráfica da narrativa como na configuração formal da linguagem explicita a mudança de foco narrativo e a existência de diferentes vozes na composição do conto.

A configuração linguística da narrativa em negrito causa ambiguidades e parece representar a própria confusão de sentidos do narrador homodiegético: “Negro como o inferno até acostumar a vista fico em pé as mãos na mureta de madeira que separa a grande fileira de cadeiras da grande porta com cortinas de velludo que separa a sala de exposições da sala de espera” (XAVIER, 1998, p.95)

Em seguida e logo abaixo, a organização e a fluência da linguagem da narrativa em estilo de fonte normal contrastam com a primeira: “Este vendo Graziella seduzida por um conquistador sem escrúpulos percebe a intervenção de Barbadilha e, ousadamente, trava renhida luta com o demônio que o arrasta para o inferno” (XAVIER, 1998, p.95).

Os textos e imagens não apenas sugerem diferentes vozes na composição do conto como também travam diversos diálogos intertextuais: os fotogramas recortados e reorganizados dialogam com a narrativa visual de Guido Brignone; os intertítulos dialogam com o roteiro e os próprios intertítulos produzidos por Riccardo Artuffo para o filme de 1926, que traziam tercetos de Dante na descrição do mundo subterrâneo visitado pelo herói, Maciste; a narrativa em negrito dialoga com os fotogramas e com a narrativa em estilo de fonte normal à medida que se contrapõe a elas ou relaciona-se sincronicamente quando encontra similaridades entre os movimentos narrados e as sensações expressas.

A estrutura polifônica de *Maciste no inferno*, de Valêncio Xavier, incorpora a complexidade das construções coletivas, à maneira do cinema, de modo que se tornam autênticas questões como: quem é o narrador? Quem narra o quê? Uma pluralidade de vozes narrativas parece ser recolhida por uma instância superior que as organiza, lhes confere lugar na sequência e atribui-lhes sentidos. Seria possível afirmar, desse modo e levando em consideração as diversas operações de diagramação, de intertextualidade e, principalmente, de montagem, que o estatuto de narrador personifica-se na figura do escritor?

A montagem aparece aqui, portanto, como o procedimento que origina a narrativa polifônica e intertextual em que se pode reconhecer, ainda que com certa dificuldade, algumas marcas de autoria. Ao mesmo tempo em que a colagem de elementos de textos de outras instâncias narrativas e de obras autônomas apagaria a noção de autoria, essa se afirmaria no próprio trabalho de recorte, colagem e montagem. No entanto, a problemática não se resolve aí. O

conceito de autoria é um dos problemas que o experimentalismo da linguagem de Valêncio Xavier, na esteira das práticas de composição que fazem interagir texto verbal e imagem na contemporaneidade, impõe à crítica e aos estudos de literatura e de arte. Franco Junior (2009) se detém, mais detalhadamente, sobre a questão da autoria em Valêncio Xavier, analisando a obra *O mez da grippe*.

No entanto, como afirma o autor, a resposta para a questão a respeito da autoria e da narração não se oferece de maneira fácil e aparece indefinida. Antes de oferecer uma solução ao leitor, o texto parece problematizar esses conceitos, conformando sob os procedimentos da montagem, da colagem e da intertextualidade uma forma enigmática. Ainda assim, em *Maciste no inferno*, levando-se em consideração a autonomia dos textos citado e reescrito, respectivamente, filme e intertexto, em conjunção com a narrativa em primeira pessoa e o trabalho de montagem de Valêncio Xavier, é possível afirmar que a autoria esteja também sob o signo do híbrido.

Se de certa forma, mesmo tendo sido reestruturados dentro de uma dinâmica diferente das suas obras originais, as vozes dos “autores” dos fotogramas e do intertexto são recuperadas ou resgatadas em forma de um palimpsesto, não podendo ser apagadas e configurando a estrutura polifônica da narrativa, não seria de todo errado afirmar sua co-autoria no processo de construção do conto *Maciste no inferno*.

A hibridização do texto valenciano pode ser observada também na configuração plástica das fontes, das letras das narrativas verbais. Por meio das possibilidades de diagramação do texto com a evolução das tecnologias e a herança estética do movimento concretista, Valêncio Xavier confere uma qualidade visual às letras, às palavras, fundindo características da linguagem imagética à linguagem verbal — transformando os signos verbais em seres anfíbios que se deslocam entre os pólos do universo da visualidade e do universo da decodificação verbal.

A relação entre imagem e texto, porém, torna-se ainda mais complexa quando analisamos a relação entre as narrativas verbais e os fotogramas.

Da ilustração ao hibridismo: a relação texto-imagem em *Maciste no inferno*

Valêncio Xavier inicia ou abre o conto *Maciste no inferno* com uma lista de nomes de filmes que preparam ou remetem o leitor a um contexto de filmes do cinema mudo do início do século XX, marcados por histórias e atmosferas românticas e/ou fantásticas, carregadas de sensualismo e erotismo. Títulos como *Noite de amor*, *Bachanal*, *Três noites de D. Juan e Macho e Fêmea* antecipam não só o espaço onde se desenvolverá a narrativa mas também sua temática. Na folha seguinte, apresenta-se um fotograma, em preto e branco, com mulheres seminuas em posições sensuais que olham para fora do quadro, em direção ao espectador/leitor.

Esse é o primeiro recurso valenciano que movimenta a estrutura interna da narrativa em direção a elementos externos por meio de, pelo menos, dois

recursos. O primeiro caracteriza-se pela citação do filme de onde o fotograma foi recortado, configurando a intertextualidade ou intermedialidade, nos termos de Claus Clüver (2008). Para esse crítico, as relações entre imagem e linguagem verbal ultrapassam, na contemporaneidade, os limites do conceito de intertextualidade, alargando-o para uma relação entre mídias. Desse modo, a relação que se estabelece não é mais apenas entre textos, entre o filme e o conto, mas também entre as mídias, entre a tela de cinema e o livro. Em *Maciste no inferno*, como veremos adiante, a configuração das páginas lembra uma tela de cinema — a sequência de páginas do texto simula a sequência de tomadas ou de planos do cinema.

O segundo recurso, configurando uma apropriação da linguagem imagética, pode ser descrito em termos literários como um diálogo com o leitor. O olhar de personagens em direção à câmera, assim como o olhar para fora da mulher sentada na tela *Desjejun na relva* (1863) de Manet, corresponde, no cinema e na pintura, ao diálogo com o leitor encenado por certas narrativas.

O olhar das mulheres parece desafiar ou convidar o leitor a participar da narrativa, num movimento metalinguístico em que o texto se mostra como representação destinada a um leitor/espectador. É o texto presentificando a figura de um leitor-modelo, para falar nos termos de Umberto Eco (2003), e transformando-o, senão em uma personagem, em um elemento interno e operador da narrativa. De fato, o modo de apresentação do conto e as relações não-convencionais entre textos e entre texto e imagem que Valêncio Xavier cria em *Maciste no inferno* exigem uma nova postura deste leitor-espectador ou espectador-leitor, uma vez que sua atuação é cada vez mais ativa e menos paciente.

Essa nova postura é em parte suscitada pela forma de apresentação do conto que, alternando imagens e narrativas com fontes distintas, utiliza-se apenas do anverso das páginas, deixando o verso em branco ou colorido de cinza. Esse recurso altera o procedimento comum de leitura em que a continuidade para o que está escrito em uma página é, normalmente, encontrada no verso da mesma. Valêncio Xavier faz sempre que o leitor, ao folhear as páginas, se atenha apenas ao lado direito do livro, valorizando o movimento natural do olhar — uma vez que este é o lado que o olhar do leitor privilegia em um primeiro momento.

Ao valorizar o olhar, a narrativa exige operações híbridas de leitura em que o leitor-espectador ou espectador-leitor terá de cruzar procedimentos de leitura de imagens e procedimentos de leitura de linguagem verbal para acessar os sentidos e significados desse texto. Não só o texto é um construto híbrido, como veremos, mas também ele suscita e prevê a existência de um leitor híbrido, que é, ao mesmo tempo, espectador das relações que o texto estabelece e leitor, no sentido mais crítico, que participa desse processo de atribuição de sentidos, livre para estabelecer suas próprias relações.

Para Borba (2005), o texto valenciano exige um leitor erudito à medida que, para acessar as múltiplas relações que sua obra estabelece com os dife-

rentes códigos e variados produtos da cultura, esse leitor teria não só que movimentar habilidades plurais como também conhecer previamente as obras a que esses textos se referem. No entanto, as configurações internas operadas pelos textos valencianos apontam sempre para uma reflexão metalinguística em que as próprias configurações internas do texto passam a ser discutidas e problematizadas e, conseqüentemente, a ocupar a centralidade temática dessas obras.

A abertura da obra e o apelo à participação do leitor, presentes na obra valenciana como um todo e especificamente no conto *Maciste no inferno*, leva-nos a entender, diferente de Borba, que antes de um leitor erudito, o texto valenciano requer um leitor pesquisador. Ao cruzar linguagens e códigos diferentes, Xavier parece propor uma espécie de labirinto narrativo que se oferece como enigma para o leitor, que deve da mesma maneira utilizar-se de diversas fontes e estratégias de leitura para acessar seus sentidos e/ou tecer suas hipóteses interpretativas.

Além da relação entre leitor e texto, o conto *Maciste no inferno* altera também os modos mais convencionais de relacionamento entre linguagem verbal e linguagem visual: a ilustração. Por meio da colagem de fotogramas, o conto cita o texto fílmico, mas a citação do filme vai se configurar, ao longo da narrativa, como uma releitura ou revisão da obra de Guido Brignone à medida que os cortes, a seleção e a montagem dos fotogramas efetuados pelo autor, em conjunto com os textos verbais, conferirão novos significados àquelas imagens, configurando um novo texto.

Assim, diferentemente da relação mais convencional entre imagem e texto, os fotogramas de *Maciste no inferno* não funcionam como simples ilustração de nenhum dos textos que se intercalam na sequência narrativa do conto assim como nenhum dos textos funciona como uma legenda perfeita dessas imagens. Textos e imagens intercalam-se, reinterpretando e ressignificando um ao outro.

Embora a narrativa em estilo de fonte normal apresente-se inicialmente como uma espécie de intertítulo dos fotogramas, em alguns momentos da narrativa, essas imagens parecem estar mais em sincronia com a narrativa em negrito completando-a ou representando-a de forma metafórica. As imagens selecionadas por Xavier não ilustram de forma prototípica todos os episódios narrados pela narrativa em estilo de fonte normal, em muitos casos, a imagem parece ter sido escolhida para metaforizar um fato explicitado pela narrativa em negrito, como acontece na sequência das páginas 99-105.

Na página 99, o narrador em primeira pessoa conta que, ao entrar na sala de exibição do cinema, fica escondido atrás de uma mureta à procura de uma mulher para sentar-se ao lado. A imagem exibida na página seguinte (Figura 1) parece representar essa atitude.

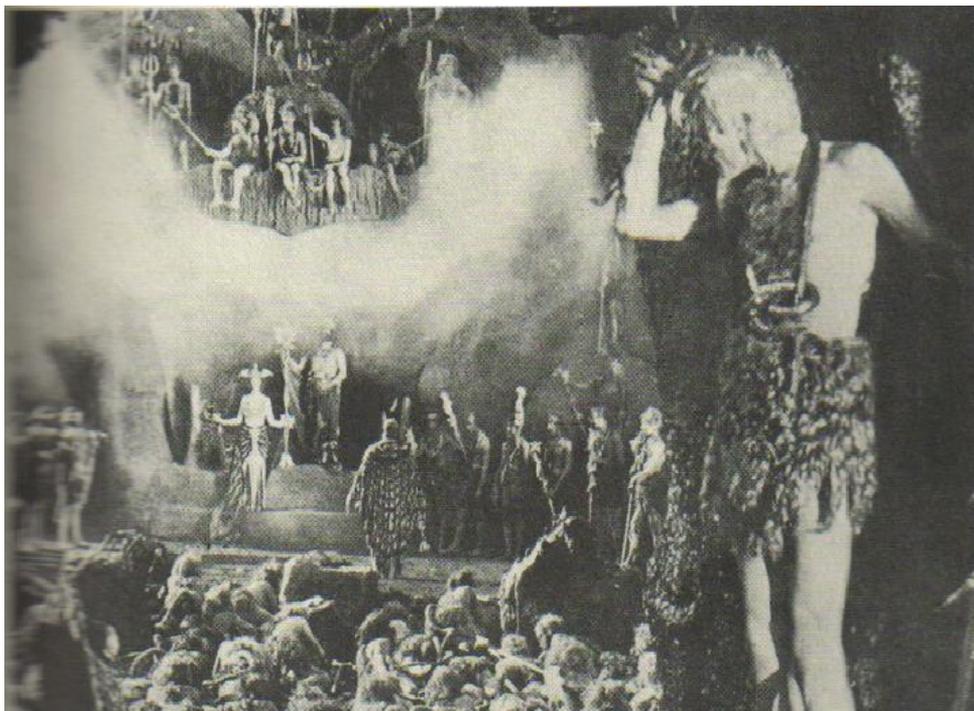


Figura 1.

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

Na página 103, o narrador homodiegético conta que se sentou ao lado da moça e que, mesmo não tendo ainda tentado encostar seu braço no dela, ela lança-lhe um olhar do qual ele se esquivava voltando-se para a tela de exibição. Nesse momento, a imagem que é exibida na folha seguinte (Figura 2) representa não só o olhar da moça para o narrador, mas também, como no recurso da câmera subjetiva do cinema, a imagem que o personagem-narrador avista ao olhar para a tela.

Durante toda essa sequência, a narrativa que se apresenta como intertítulo dos fotogramas está ausente. Em outras sequências, é possível observar uma independência da imagem em relação aos dois textos, comprovando a relativa autonomia narrativa desses fotogramas. Assim, as duas narrativas verbais e a sequência de fotogramas podem ser lidas isoladamente, mas não sem prejudicar o novo texto que se constrói a partir da relação entre essas três estruturas. Essa parece ser a característica básica de uma obra híbrida, pois, como afirma Canclini (2003, p. XIX), hibridismo é o resultado de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

Como havia previsto Xavier ao nomear seu *Maciste no inferno* como conto, o resultado dessas operações de citação, montagem e colagem não pode ser facilmente classificado sob as denominações tradicionais de gê-

nero. Os procedimentos de construção, os procedimentos de leitura e as matérias-primas de que o texto se utiliza são híbridos: cinema e literatura (imagem e palavra) mesclam-se e resultam em um produto para ser lido e visto ao mesmo tempo. O autor procurou com um termo antigo, assim como a linguagem utilizada na sua obra, cobrir os conceitos de escritura ou texto — palavras que, contemporaneamente, classificam melhor a obra resultante do seu experimentalismo.



Figura 2.

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

É o experimentalismo comum aos processos de construção do texto literário e responsável pela sua evolução ao longo da história da arte que tem colocado a literariedade dessas obras e a própria Literatura sob o signo da dúvida. Para Silva (2006, p.152), esses textos oferecem oportunidades para que seja discutida uma gama de problemas concernentes à Literatura (valor estético, fronteiras dos gêneros, limites da experimentação, rumos da escrita literária). A problemática que se impõe de maneira mais contundente, certamente, é o da classificação desses textos. Sua forma profundamente não usual coloca em questionamento a própria estrutura romanesca e/ou de conto, no caso. Embora os textos de Valêncio Xavier estejam sendo estudados sob a ótica e nos domínios dos estudos literários, Silva (2006) afirma que alguns deles, como é o caso de *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001), poderiam até ser classificados como livro de arte.

Um personagem infernal e um personagem no inferno

É ao olharmos para as trajetórias dos heróis, principalmente para a do bolinador, que forma e conteúdo (tema) de *Maciste no inferno* combinam-se. Guardadas as diferenças, sobretudo a respeito do caráter dos heróis das narrativas, há algumas importantes similaridades na composição dos enredos. Na narrativa que se apresenta como intertítulo dos fotogramas, *Maciste*, o personagem do cinema italiano inspirado em Hércules, desce ao inferno para proteger e/ou vingar sua irmã, seduzida por intervenção do vilão demoníaco Barbadilha. Na narrativa em primeira pessoa, é o protagonista que se apresenta como um vilão, ao contar, inescrupulosamente, o modo como se aproxima de uma mulher com intenção de boliná-la. *Maciste* aparece como um personagem no inferno enquanto o bolinador, como um personagem infernal.

Mesmo tendo mostrado sua porção humana, ao ceder às investidas de Prosérpina, as ações de *Maciste* vão reforçando seu caráter justo, que atinge seu ápice quando o herói, preso no inferno por ter beijado a esposa de Plutão, protege seu aprisionador contra o plano de Barbadilha de lhe tomar o posto somente por seu caráter heróico e “lealdade instintiva”.

Por outro lado, o narrador personagem da narrativa em negrito mostra-se cada vez mais malvado ao narrar, sem censuras, o abuso que comete mesmo sob os protestos da vítima:

Acaricio o fino tecido e os dedos vão se aproximando vagarosamente Como os braços della estão bem postos para traz os dedos vão chegando a parte do lado de seu seio direito, logar onde o tecido também é solto — como nas mangas da blusa — e não encosta no seio pelo menos na parte lateral Olho a tella e nada vejo Poma macio dura vejo [...] No espasmo do gôzo nem sinto suas unhas vermelhas fincarem-se em minha carne: “Que é isso? Se o senhor não ficar quieto eu chamo o guarda!” (XAVIER, 2001, p.115 e 121).

No entanto, ao sair da sala de exibição, o herói humaniza-se e declara sua solidão e sua angústia diante de um mundo que o ignora: “Mesmo a luz das quatro horas da tarde me cega Já não escuto o piano quando todos começam a sair da sessão já estou escutando o barulho da cidade das casas das vozes dos automóveis dos ruídos Sou novamente parte da cidade e ninguém me vê” (XAVIER, 2001, p.133).

A configuração formal de *Maciste no inferno* reflete a pluralidade da vida urbana, com suas variadas formas textuais, objetos e ruídos, e a desorientação do homem diante das inúmeras possibilidades que esta lhe oferece. O motivo da perda da identidade e da individualidade também está afirmado tanto na forma composicional de *Maciste no inferno* como na trajetória do bolinador — personagem que se mostra infernal, mas que também se encontra num mundo hostil e opressor.

Considerações finais

Sobre *Maciste no inferno*, de Valêncio Xavier, é preciso considerar que, movimentando recursos do cinema e da literatura, o texto constitui-se em uma obra híbrida em que os conceitos de autoria, de intertextualidade, de leitor, de ilustração são questionados, problematizados e conformados em uma configuração narrativa que melhor se denomina pela palavra *texto* ou *narrativa*.

Faz-se necessário ainda acrescentar que, ao afinar as fronteiras entre texto e imagem, assim como outras obras suas contemporâneas, *Maciste no inferno* impõe ao crítico a exigência de um aparato teórico também híbrido que se constitua de conceitos de diferentes áreas do saber para tentar definir, delimitar e classificar suas experiências e seus procedimentos.

Finalmente, é preciso concluir que, ainda que possamos acessar alguns dos procedimentos e alguns dos sentidos de tais experimentações, mesmo recorrendo a outros ramos do conhecimento, obras como essa estudada apresentam-se altamente abertas tanto no tocante aos seus sentidos e significados quanto no que diz respeito aos conceitos e instâncias teóricas que movimentam. ☐

Recebido em 30/05/2010. Aceito em 29/07/2010

RODRIGUES, A. P. D. THE INTERACTIONS BETWEEN THE LITERARY AND CINEMATOGRAPHIC LANGUAGES IN THE HYBRID TEXT BY VALÊNCIO XAVIER

Abstract

By analyzing the relationship between image and text in Maciste no inferno, by Valêncio Xavier, this article, primarily, reflects about the literary and cultural context of the experimentalism of valenciana language compared to other contemporary writers and the theoretical and critical difficulties caused by texts like this. Secondly, it discusses how the concepts of gender, of hybridity and of narrative are questioned or incorporated by the text.

Keywords

image; text; hybridity; experimentalism; narrative

Referências

BORBA, M. S. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. 2005. 120f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Florianópolis: UFSC, 2005.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CLÜVER, C. Intermedialidade e estudos interartes. In: NITRINI, S. (org.). *Literaturas, artes, saberes*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: ABRALIC, 2008.

ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
FRANCO JUNIOR, A. Dalton Trevisan e Valêncio Xavier: repetição, montagem como problematização da autoria. In: MOTTA, S. V.; BUSATO, S. (orgs.). *Fragmentos do contemporâneo: Leituras*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p.81-104.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. v.2. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

XAVIER, V. Maciste no inferno. In: XAVIER, V. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Bibliografia

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.165-196.

KOBS, V. D. A invasão silenciosa da visualidade. In: REICHMANN, B. T. *Scripta Unian-drade*: revista do programa de pós-graduação da UNIANDRADE, Curitiba, n.5, 2007, p.59-70.

MENDILOW, A. A. As artes temporais e espaciais. In: MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972. p.26-65.

NEVES, L. M. Um estudo sobre a escrita literária de Valêncio Xavier. *Acta Sci. Human Soc. Sci.*, Maringá, v. 28, n.1, 2006, p. 37-46.

ORTEGA y GASSET, J. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2003.

PAVLOSKI, E. Linguagem, história, ficção e outros labirintos em *O mez da gripe* de Valêncio Xavier. *Revista Letras*, Curitiba, n.66, maio/ago. 2005, p. 45-60.

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