

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Maria Salete Borba

**A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento**

Tese de doutorado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de doutor em Teoria Literária.  
Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo.

Florianópolis, verão de 2009.

## **Agradecimentos**

Ao querido Prof. Dr. Raúl Antelo por esses anos de incansável orientação, exemplo, incentivo, dedicação e amizade. Pelos desafios que vieram acompanhados de sua maravilhosa biblioteca que, por sinal, abriram muitas outras.

À Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Luz Rodriguez Carranza por ter participado da banca de defesa desta tese, pela orientação durante o estágio sanduíche na Universidade de Leiden, no Departamento de Estudos Latino Americanos daquela universidade, o que resultou numa amizade linda que foi regada por conversas agradáveis, cafés, sinceridade e confiança.

Aos professores doutores Marilene Weinhardt, Susana Scramim, Carlos Eduardo S. Capela e Felipe Soares por terem acompanhado minha formação e me dado a honra de participarem da banca de doutoramento e, principalmente, por terem agraciado-me com leituras que, mais que avaliar, apontaram outras perspectivas para o trabalho.

À Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ana Luiza Andrade e ao Prof. Dr. Sérgio Medeiros por terem feito parte da banca de qualificação, muito abrigada pelo carinho e pelas leituras que contribuíram para o andamento da tese.

À Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Tânia Ramos e à Elba, secretária, pela ajuda nas tramitações de desativação e ativação da bolsa no CNPq.

À minha querida amiga Marilene Nagle, minha eterna gratidão, pela acolhida em terras batavas, pela generosidade, pelo carinho, e, principalmente, pela linda amizade nutrida por conversas que tocaram/tocam a alma.

À Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Marianne Wiesebron, pela ajuda com a parte burocrática que envolveu todo o processo entre a universidade e as embaixadas, as várias ajudas com relação à moradia e ao meu bem-estar na cidade de Leiden e, sobre tudo, pelo enorme carinho, amizade e companhia agradável.

À minha amiga, Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Nanne Timmer, pelas conversas sobre literatura e arte, pelos passeios diurnos e noturnos na charmosa cidade de Haia.

Aos professores, Adriana Churampi, Gabriel Inzaurrealde, Ruud Ploegmakers, à funcionária Soledad Valvidia Rivera e à bibliotecária Isabel Brouwer, assim como aos ademais professores e funcionários do Departamento de Estudos Latino-Americanos-TCLA, da Universidade de Leiden, pelo ótimo convívio durante os meses de minha estada em Leiden.

A todos os professores e amigos que conheci no Departamento de Artes Plásticas da Universidade Estado de Santa Catarina – UDESC, durante minha formação em Artes Plásticas e minha passagem como professora colaboradora da disciplina de Desenho Artístico, minha enorme gratidão e imensa saudade.

Ao meu companheiro Edmundo Paegle Neto, por ter compartilhado e estado presente durante grande parte dos anos de minha formação, com seu silêncio apaziguador e sua paciência inigualável que só o amor explica e aceita.

À família de Valêncio Xavier, em especial à D. Lucy e à sua filha Ana Cristina Xavier Niculicheff pela confiança durante todos esses anos de pesquisa e pelo acesso ao acervo e aos materiais.

A Gregori Niculicheff pela confiança e por essa linda amizade que foi sendo construída nesses anos em que percorri a poética de seu irmão Valêncio. Obrigada por ter compartilhado palavras, livros, filmes, histórias, e-mails que contribuiram não somente para a pesquisa, mas para meu crescimento pessoal.

À minha grande amiga e artista Vanessa Roncalio, pelo apoio nesses anos marcados pela distância, pela amizade sincera, pelos dias agradáveis e plenos de imagens na Londres chuvosa, como nos planos que fazíamos nos anos em que freqüentávamos o curso de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC.

À Rita Lenira de Freitas Bittencourt e à Sabrina Franzoni, pela amizade, pelo incentivo, por compartilharem momentos especiais, pelas conversas infinitas sobre arte, literatura... sobre a vida!

Às colegas e amigas Nilcéia Valdati e Débora Cota, pela amizade, pela leitura de partes da tese, por compartilharem alegrias e angústias que envolveram o processo de escritura. À querida amiga Keli Pacheco, por sempre ter uma palavra de conforto. À querida Larissa Costa da Mata pelos três meses de convivência em terras batavas, pelas risadas compartilhadas, pelas palavras de conforto nos momentos de finalização da Tese.

A todos os amigos e amigas que compreenderam o meu silêncio e mantiveram o distanciamento para que eu conseguisse chegar à conclusão de mais essa etapa.

Ao jornalista Antônio Gonçalves Filho, pela divulgação e respeito por esta pesquisa.

A Franck Marlot pela gentil recepção na galeria Denise René e pela disponibilidade dos materiais do acervo da galeria.

A todos os familiares a minha eterna gratidão, pelas diversas formas de ajuda e apoio durante toda a minha formação e, principalmente, nos momentos de maior tensão com o apoio incondicional.

Ao CNPq que concedeu-me a bolsa que permitiu a minha dedicação exclusiva ao curso, assim como, pela bolsa sanduíche que financiou minha estada em Leiden, na Holanda, onde tive a oportunidade complementar a minha formação com atividades de estudo e pesquisa.

## RESUMO

Este trabalho investiga a poética do artista Valêncio Xavier Niculicheff (1933-2008) e tem por objetivo concentrar-se nas relações entre imagens que são possíveis a partir de uma leitura que tem por base os conceitos de anacronismo e deslocamento.

Apresentamos aspectos que sempre estiveram presentes na obra valenciana, mas que não foram abordados com veemência. Para tanto partimos de um *corpus* que inclui partes do material esparso de Valêncio Xavier que compreendem uma série de desenhos dos anos de 1958 e de 1960. Também faz parte de nossa leitura o livro *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001) e o filme *Pinturas rupestres do Paraná* (1992). A partir desse *corpus* defende-se a tese de que a obra de Valêncio Xavier se dá por um pensamento por imagem resultado de uma leitura anacrônica.

Nesse sentido, ao trazer à tona esse material sublinhamos que o deslocamento, esse gesto, esse conceito que usamos para aproximar imagens é o responsável por outra configuração não somente do *corpus* valenciano, mas, dos aspectos esquecidos que adquirem outra dimensão. Fazem parte do repertório teórico os pensadores da imagem que são Jean-Luc Nancy, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben. Assim, essa leitura procura evidenciar uma rede tramada por um *corpus*/ corpo que se apresenta a partir do toque, dos contatos entre imagens.

## ABSTRACT

This work investigates Valêncio Niculicheff Xavier's poetics and aims to concentrate on the relationships between images that are possible from a reading that is based on the concepts of displacement and anachronism.

Thus, we present the aspects that have always been present to Xavier's works, but were not sufficiently investigated in previous studies. We start and emphasize that from the sparse material, little known to the public reader comprising a drawings' series of the years 1958 and 1960. Is also part of our reading the book *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001) (My dying mother and the lied boy) and the film *Pinturas Rupestres do Paraná* (1992) (Paraná Rupestrian Paintings). From this *corpus* is defending the thesis that Valêncio Xavier's work is through a thought to result from an image reading anachronistic.

Accordingly, to bring the material to the surface stress that the movement, the gesture we use to bring images is responsible for another configuration of the Valencian's body not only, but the things they buy another overlooked dimension. For both, we use the theoretical worth of the image from Jean-Luc Nancy, Georges Didi-Huberman and Giorgio Agamben. In this way, this research highlights Xavier's *corpus/body* of work that presents itself from this intrinsic contact between images.

*Para meus pais, Ana e Wilson, pelo exemplo,  
pelos princípios, pela bondade,  
pelo amor incondicional.*

## Índice

A configuração de um retrato.....	11
... depende das escolhas realizadas. ....	16
1 Corpo orgânico .....	22
1.2 Valêncios .....	27
1.3 A constelação valenciana.....	54
2 Minha mãe morrendo e o menino mentido .....	70
2.1 Pintura.....	71
2.2 Cinema.....	72
2.3 Minha mãe morrendo .....	73
2.3.1 Vestígios do barroco.....	79
2.4 Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada – uma novela em figuras e Menino mentido .....	99
2. 4. 1 Valêncio Xavier com Carlos Zéfiro .....	121
2. 5 O menino mentido.....	140
3 Pinturas rupestres do Paraná.....	156
3. 1 Xavier com Godard .....	190
3. 2 Eu te saúdo, Maria, 1985 .....	191
3. 3. O Gesto .....	193
3. 4. As mãos .....	195
4 Considerações finais.....	201
5 Bibliografia .....	207
6 Anexos.....	227



## Índice de Ilustrações

Ilustração 1– Valêncio Xavier. Fotografia em preto e branco. “Jean Arp”. Acervo do escritor. (Circa 1959). .....	30
Ilustração 2 - Valêncio Xavier. Fotografia em preto e branco. “Auguste Herbin” Acervo do escritor. (Circa 1959). .....	31
Ilustração 3 - Valêncio Xavier. Fotografia em preto e branco. “Victor Vasarely”. Acervo do escritor. (Circa 1959).....	31
Ilustração 4 - Valêncio Xavier. Fotografia em preto e branco. “Jean Deyrolle”. Acervo do escritor. ....	32
Ilustração 5 - Valêncio Xavier. Fotografia em preto e branco. “Jean Tinguely”. Acervo do escritor. (Circa 1959). .....	32
Ilustração 6 - Valêncio Xavier. S/t. S/d (circa 1960). .....	35
Ilustração 7 - Valêncio Xavier. S/t. 1960. Desenho - nanquim sobre papel canson 120 g/m2; 30 x 22, 3 cm. ....	36
Ilustração 8 – Valêncio Xavier. <i>Minuto de arte paranaense</i> , 1994. ....	45
Ilustração 9 – Valêncio Xavier. ....	54
Ilustração 10 - Valêncio Xavier. S/t. S/d (circa 1960). Desenho - nanquim sobre papel canson 120 g/m2; 30 x 22, 3 cm. ....	59
Ilustração 11- Valêncio Xavier. S/t. 1960. Desenho - nanquim sobre papel sulfite 75 g/m2; .....	60
Ilustração 12 – Marcel Duchamp. “L.H.O.O.Q.” 1919 (1941) from <i>Box in a valise</i> (1941) Collection: The Norton Simon Museum, Pasadena. Museum Purchase, 1963. ....	62
Ilustração 13 - Marcel Duchamp. “L.H.O.O.Q.” (rasée). 1965. Alan Koppel Gallery. ....	62
Ilustração 14 - “Tête au nez rouge”. 1923. In: [ARP, Hans. <i>Die Reliefs. Oeuvre-Katalog</i> . Herausgegeben von Bernard Rau; Mit einer einleitung von Michel Seuphor. Stuttgart, 1981, p.30.].....	64
Ilustração 15 - “Moustaches”. 1926. Idem, p.45. ....	64
Ilustração 16 - “Moustaches sans fin”. Idem, p.46. ....	64
Ilustração 17 – Valêncio Xavier. S/t. S/d. (circa, 1960) Desenho – nanquim sobre papel. ....	68
Ilustração 18 - Valêncio Xavier. S/t. S/d (circa 1960). Desenho - nanquim sobre papel canson 200g/m2; 22,3 X 18,3 cm. ....	69
Ilustração 19 - Valêncio Xavier. S/t. S/d (circa 1960). Desenho - nanquim sobre papel canson 200g/m2; 22,3 X 18,3 cm. ....	69
Ilustração 20 - Fotografia de Júlio Corvelho. In: <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i> . [p.35] .....	74
Ilustração 21 - <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i> . [p. 6-7].....	76
Ilustração 22 - <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i> . [p. 22-23] .....	82
Ilustração 23 - <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i> . [p. 32-33] .....	84
Ilustração 24 - <i>Minha Mãe Morrendo e o Menino mentido</i> . [p. 16-17].....	86
Ilustração 25 - <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i> . [p.8-9].....	87
Ilustração 26 – <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i> . [p. 20-21] .....	91
Ilustração 27 - <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i> . [p. 24 -25] .....	94
Ilustração 28 - <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i> . [p. 28-29].....	95
Ilustração 29 – Sandro Botticelli. <i>O nascimento de Vênus</i> . (~1485). ....	97

Ilustração 30 – <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i> . [p.26 -27] .....	98
Ilustração 31 - <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i> , p. 55.....	106
Ilustração 32 - <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i> , p. 57.....	108
Ilustração 34 - Valêncio Xavier. <i>S/t. S/d</i> (cerca de 1960). Desenho – caneta hidrográfica sobre papel de algodão 75 g/m <sup>2</sup> (folha final de livro); 22,7 X 14 cm. (frete).....	121
Ilustração 35 - Livro de anatomia publicado pelas Edições de Ouro na década de 1950..	124
Ilustração 36 – Fotografia: Ozualdo Candeias. In: <i>Pinturas rupestres do Paraná</i> . 1992..	126
Ilustração 37 – Valêncio Xavier. Caderno de anotações do escritor. ....	127
Ilustração 38 - Capa do cd de Mariza Monte “Barulhinho bom. Uma viagem musical”. EMI, 1996.....	131
Ilustração 39- Capa do catecismo <i>Reencontro</i> . Disponível em: < <a href="http://www.carloszefiro.com">www.carloszefiro.com</a> >. Acesso em: 9 agosto 2008.....	131
Ilustração 40 – Valêncio Xavier. <i>Maringá</i> . 1958. Desenho – caneta esferográfica sobre.	132
Ilustração 41 – Aldemir Martins. Ilustração para o livro <i>Tempos de Cabo</i> , Paulo Vanzolin, p. 21. Nanquim sobre papel. 21 x 21 cm. 1981. Cliente: Palavra e Imagem Editora. ....	135
Ilustração 42 – Valêncio Xavier. <i>S/t. S/d</i> (cerca 1960). Desenho – nanquim sobre papel vergé (marca d’água: Couro Bond) 75g/m <sup>2</sup> ; 22, 2 X 18, 2 cm. ....	136
Ilustração 43 – Aldemir Martins. Ilustração para o livro <i>Os Sertões</i> , de Euclides da Cunha. In: “Canudos”. p. 244 e 245. Nanquim e guache s/ papel. 22 x 15 cm. 1967.....	138
Ilustração 44 - Valêncio Xavier. <i>S/t. S/d</i> (cerca 1960). Desenho – nanquim sobre papel vergé 75 g/m <sup>2</sup> ; 16, 1 X 22 cm. ....	138
Ilustração 45 - <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i> , p. 199.....	148
Ilustração 47 - <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i> , p. 165.....	153
Ilustração 48 - <i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i> , p. 169.....	155
Ilustração 49 - William Blake. “O tigre”. In: <i>Pinturas</i> .....	165
Ilustração 50 – <i>Pinturas rupestres do Paraná</i> , 1992. ....	172
Ilustração 51 Fotografia: Ozualdo Candeias. <i>Pinturas rupestres do Paraná</i> . 1992.....	174
Ilustração 52 Fotografia: Ozualdo Candeias. <i>Pinturas rupestres do Paraná</i> . 1992.....	174
Ilustração 53– Fotografia: Ozualdo Candeias. <i>Pinturas rupestres do Paraná</i> . 1992.....	181
Ilustração 54– Fotografia: Ozualdo Candeias. Com manipulação em computador. <i>Pinturas rupestres do Paraná</i> . 1992.....	181
Ilustração 55 - Fotografia: Ozualdo Candeias. <i>Pinturas rupestres do Paraná</i> . 1992.....	184
Ilustração 56 – Fotografia feita por satélite. In: <i>Pinturas rupestres do Paraná</i> , 1992. ....	185
Ilustração 57– Fotografia: Ozualdo Candeias. ....	188
Ilustração 58– Foto manipulada em computador.....	188
Ilustração 59 – Fotografias: Ozualdo Candeias, <i>Pinturas rupestres do Paraná</i> , 1992.....	189
Ilustração 60 – Fotografia Ozualdo Candeias. <i>Pinturas rupestres do Paraná</i> , 1992.....	195
Ilustração 61 – Fotografia: Jacques Frimann, Jean-Bernard Menoud. <i>Je vous salue, Marie</i> , 1985.....	195

## **A configuração de um retrato...**

Dando continuidade à investigação empreendida na dissertação *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*, defendida em 2005, na Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, na qual procedemos ao levantamento sistemático da produção jornalística do escritor, e apresentamos ao leitor a reunião dos textos esparsos (888 textos) publicados pelo jornal Gazeta do Povo do Estado do Paraná, durante o período de 1995 a 2003. Esses textos, de indiscutível qualidade e importância, registram uma época conturbada, de crise econômica e cultural. Através do estudo da obra, apontamos também o valor da montagem na construção de algumas ficções de Valêncio Xavier, partindo sempre do pressuposto que o escritor revela boa parte de seu método na atividade jornalística, que passa a ser uma oficina para a construção de seu trabalho ficcional mais conhecido e celebrado. Neste momento, vamos abordar a poética de Valêncio Xavier tendo como referência sua escritura, à qual incluímos um exemplo de produção cinematográfica em que a autoria é dividida com mais duas *videomakers*: Jussara Locatelli e Fernanda Moroni.

Nos últimos anos, a crítica vem rearmando leituras que mostram outras possibilidades de configuração da história, partindo de um estudo pautado no anacronismo. Isso é visível na crítica francesa representada por Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy e, na italiana, por Giorgio Agamben. Tanto Agamben, quanto Didi-Huberman elaboram uma crítica que se cruza nas investigações pautadas nos estudos imagéticos do historiador de arte Aby Warburg sobre a relação da arte clássica com o primitivismo.

Exemplo dessas investigações encontramos nos estudos sobre imagem de Giorgio Agamben, em que destacamos *Image et memoire* (1998)<sup>1</sup> e “Nimphae”<sup>2</sup>, assim como, em *Venus rajada* (2006) de Georges Didi-Huberman. Nessa leitura da imagem, o que sobressai, sem dúvida, é uma crítica que reivindica, não somente, a percepção de tempos heteróclitos, mas, a elaboração de uma leitura por contanto, o que acaba revelando um pensamento por imagem.

Pretendemos, nesta Tese, dedicarmo-nos ao estudo da poética do escritor Valêncio Xavier, mantendo o foco na memória como o pressuposto para a compreensão/apreensão de sua estética desdobrada em séries heteróclitas e que põe em xeque as configurações de tempo e espaço, evidenciando uma operação por acumulação, bem como refuncionalizando, reaproveitando e reciclando imagens da literatura popular e do erotismo através de um registro muitas vezes irônico e humorístico. Fazemos uso, para ler a problemática da imagem em Valêncio Xavier, da crítica contemporânea (Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy) que reivindica a memória como organização impura, como montagem – não histórica – de tempos diversos.

Desse modo, nossa leitura concentra-se nas relações possíveis que advêm de uma leitura *a posteriori* da obra do escritor Valêncio Xavier Niculitcheff, (1933 – 2008), que será lida a partir do anacronismo e do deslocamento.

Entendemos por anacronismo a leitura que traz à tona o que sempre esteve presente, mas que ainda não tinha sido abordado, materializado ou consolidado pela experiência. Nesse sentido, lemos a poética valenciana como portadora dessa força que se apresenta como um tempo plural, pertencendo tanto ao presente, quanto ao passado. Portanto,

---

<sup>1</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. France: Editions Hoëbeke, 1998. Na edição de 2006 além dos textos dedicados Aby Warburg, Victor Segalen, Guy Debord e Frédéric Nietzsche, foi adicionado o texto dedicado ao estudos das ninfas chamado “Nimphae”. Podemos dizer que “Nimphae” dá continuidade ao ensaio sobre Aby Warburg e sua ciência sem nome.

<sup>2</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Nimphae”. Aut, aut. n° 321-322. Florença: Nuova Itália, 2004, p. 53-67.

podemos dizer que Valêncio Xavier, ao lidar com um *corpus* heterogêneo, dialoga, por sua vez, com imagens e referências culturais diversas. Esse diálogo proporciona no presente a reatualização do passado, assim como, de imagens que são comuns ao inconsciente óptico de uma época, o que possibilita, não somente, o reconhecimento de momentos distintos, mas, também, evidencia o seu deslocamento.

O deslocamento, por sua vez, entendemos como uma estratégia que aproxima imagens distintas –o que acaba por reivindicar um leitor ativo que, ao ler os “sinais”, os “vestígios”, cria sua própria versão da poética de Valêncio Xavier.

Desse modo, pautados nesses dois conceitos, o anacronismo e o deslocamento, pretendemos trabalhar com a poética valenciana como um trânsito permanente com a criação plástica e cinemática, visto que a imagem é o elemento retórico de maior destaque na dicção literária contemporânea.

A princípio, podemos dizer que tanto a biografia, quanto o trabalho artístico de Valêncio Xavier levam-nos a tempos em que as discussões sobre a arte trazem mudanças significativas em torno das problemáticas que envolvem arte e vida. Para compreendermos como a arte atravessa a vida na obra valenciana, optamos por trabalhar com um *corpus* híbrido. Para tanto, vamos deter-nos ora nas imagens que revelam um caráter fugidio, efêmero, ora em outras que apresentam um lado mais orgânico e concreto das preocupações de Valêncio Xavier. Como veremos, essas preocupações envolvem o lado estrutural e estético da obra valenciana, culminando em experimentações em que verificamos que, indiferentemente do suporte – seja ele jornal, livro ou filme – a hierarquia é eliminada, não havendo, assim, diferença entre figura e fundo, imagem e texto, tal como nas investigações de Marcel Duchamp e de Oswald de Andrade.

Queremos, com nossa leitura, mostrar a diluição de paradigmas e categorias fixas; no entanto, nosso objetivo não é investigar se houve ou não rompimentos e, sim, transitar por onde é possível identificar a convivência de categorias distintas, o que acaba por proporcionar outras estratégias tanto críticas, quanto estéticas. Dessa forma, ler a obra de Valêncio Xavier com o modernismo, por exemplo, é demonstrar que é possível ler o excesso, o transbordamento de imagens na obra valenciana, a partir de suas bordas, do que há de mais periférico, por exemplo, suas anotações e, até, suas experiências. Diante disso, não temos em Valêncio Xavier uma obra central ou um acontecimento único que se revele mais ou menos importante. No entanto, tivemos de optar por alguns momentos da obra de Valêncio Xavier que nos ajudaram a revelar, mas não a cristalizar a produção desse artista. Com isso, ao lidarmos com um *corpus* “fixo”, queremos mostrar que é possível o movimento a partir do contato com as imagens do percurso.

Portanto, apresentamos o *corpus* valenciano que será o fio de Ariadne dessa tese. Faz parte do *corpus* principal desta tese uma série composta por 175 desenhos<sup>3</sup> (1958 e 1960) que encontra-se no acervo da família de Valêncio Xavier em Curitiba, o filme *Pinturas Rupestres do Paraná*<sup>4</sup> (1992) e o livro *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001). A partir desse material, o objetivo é reconstituir a genealogia da obra de Valêncio Xavier mediada por imagens. Ao mesmo tempo, sempre que necessário, abordaremos um conjunto variado de escrituras, a começar por um caderno de anotações do escritor iniciadas durante uma viagem à França, no ano de 1959. A esse caderno somam-se os comentários realizados por Valêncio Xavier para o jornal *Gazeta do Povo*, coletados na Biblioteca Municipal de Curitiba, e que compõem os anexos da dissertação *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*, resultado da pesquisa de mestrado.

---

<sup>3</sup> Essa série de desenhos foi digitalizada e editada para esta tese e encontra-se em CD-ROM anexo.

<sup>4</sup> Esse filme também foi digitalizado em está em formato DVD anexo.

Esse *corpus* foi escolhido pelo fato de permitir organizar uma leitura a partir das imagens que compõem a estética valenciana e que nos conduzem a outras imagens, tanto do repertório literário, quanto do plástico e cinematográfico.

Partindo desse *corpus*, podemos dizer que estamos lidando com uma estética que pode ser considerada pós-literatura<sup>5</sup>, pois não se encaixa em nenhuma categoria fixa (literatura, cinema, plástica), mas assume e incorpora fragmentos advindos dessas categorias. Portanto, trabalhamos tanto com os prototextos (desenhos, anotações), quanto com resenhas, livros, e filmes do arcabouço literário de Valêncio Xavier, compreendendo todos como partes de um *corpus*/corpo heterogêneo. Esses esparsos, aliás, não possuem nenhuma edição ou organização realizada anteriormente por algum crítico, nem mesmo por seu autor. Com isso, passamos a lidar, ao mesmo tempo, com um aspecto maquínico de sua produção, um trabalho de escritura (recorte, montagem) que se dobra e desdobra ora em séries de desenhos, filmes, ora suscitando imagens a partir da própria escritura, na forma de citações, contos intercalados, roteiros esboçados, que compõem, assim, séries orgânicas e virtuais.

---

<sup>5</sup> Se Jean-Luc Godard é considerado cineasta e sua produção artística *cinema* – visto que suas imagens chegam a nós como um palimpsesto –, podemos ler a obra Valêncio Xavier (escritor, desenhista, cineasta, roteirista e diretor de TV = artista) como uma escritura, pois ultrapassa a categoria literatura. Desse modo, ao fazer uso de uma linguagem mais próxima da televisão, da plástica e mesmo do cinema, Valêncio Xavier postula uma pós-literatura.

**... depende das escolhas realizadas.**

Para ler esse repertório, a princípio, fez-se uso de referenciais da crítica genética<sup>6</sup>, o que nos permitiu adentrar no universo dos manuscritos do escritor. Assim, registra-se a importante tarefa de compreender determinados procedimentos da crítica genética para realizar uma leitura que reconhece os procedimentos da disciplina, utilizando-os a partir de outro procedimento que, aliás, se distancia do usado pela crítica genética, pois, não temos pretensão de trabalhar com categorias comparativas e hierarquizantes em relação à obra do escritor paranaense. Nosso objetivo é fazer um movimento no sentido em que a crítica

---

<sup>6</sup> Para a leitura dos manuscritos de Valêncio Xavier, dedicamo-nos à leitura de uma fortuna crítica relacionada à crítica genética que contribuiu para a compreensão da obra de forma integral. Iniciamos pela leitura dos anais dos primeiros encontros de crítica genética no Brasil, em meados da década de 80, em que pesquisadores estavam apresentando seus temas e preocupações em torno tanto do manuscrito, quanto das edições críticas. Nesses encontros, observamos os primeiros diálogos da crítica textual com os estudos culturais. No primeiro encontro de crítica textual, temos comunicações, debates, depoimentos e documentos. Observamos que os estudos, em sua maioria, estão mais voltados para a classificação do texto: para-texto (correspondência, cadernos, anotações), manuscrito (rascunho, plano e esboço). Há a preocupação no estabelecimento de uma boa edição crítica visando à leitura e ao debate dos grandes textos literários, além de um entendimento do fenômeno da arte. É um momento em que os pesquisadores estavam preocupados em registrar as fronteiras e os contatos, como observamos nas palavras de Roberto de Oliveira Brandão: “O que hoje entendemos por Crítica Textual, objeto de nosso Encontro, abrange boa parte daquilo que se costumava chamar de Filologia ou Edótica (Ecdótica, para alguns) que, por sua vez tem suas origens mais remotas na Grécia do período alexandrino (322-146 a.C). Em sentido lato, suas finalidades sempre foram recuperar no texto a genuína vontade do autor, coisa que o tempo e a mão dos intermediários tendem a elidir ou deformar.

Enquanto atividade que se coloca entre o trabalho criativo e a recepção, a crítica textual alinha-se na constelação da História, Teoria e Crítica literárias, todas elas subproduto da criação e vivendo à sua sombra, sem querer dar a essa expressão qualquer sentido pejorativo”, p. 13.

Nesse encontro podemos observar ainda textos dedicados a Tarsila e Oswald, como é o caso do texto de Maria Eugenia Boaventura, “O atelier de Tarsiwald”, publicado também em 1989 em Caracas [Boaventura, Maria Eugenia . “El atelier de Tarsiwald”. *ESCRITURA: teoría y crítica literarias*. Caracas, v. 27, 1989, p. 131-145]; além das conferências e entrevista com escritor, houve uma série de comunicações que demonstram o trabalho que ainda estava em processo nos arquivos, como por exemplo, o trabalho de Edna Maria F. S. Nascimento, Iná Valéria Rodrigues, Lenira Marques Covizzi e de Maria Célia de Moraes Leonel, o qual naquele ano de 1985 era realizado no Arquivo Guimarães Rosa no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. [*I Encontro de crítica textual: o manuscrito moderno e as edições*. De 16 a 20 de setembro de 1985 na faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Org. Philippe Willemart, Roberto de Oliveira Brandão e Telê Ancona Lopes.] Seguiram-se a esse primeiro encontro outros que mantiveram a crítica genética como base. [*II Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética: Ecloração do Manuscrito*. De 29 de agosto a 2 de setembro de 1988 na faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Org. Philippe Willemart, Lília Ledon da Silva, Cecília Almeida Salles.]

[*III Encontro de Edótica e Crítica Genética*. De 15 a 18 de outubro de 1991, João Pessoa – Paraíba. Org. Cecília Almeida Salles, Elisalva de Fátima Madruga Dantas, Idelle Muzart Fonseca dos Santos, Lília Ledon da Silva, Neoraldo Pontes de Azevedo, Philippe Willemart.] Soma-se à leitura desses anais a dos pesquisadores e críticos como Philippe Willemart, Cecilia Almeida Salles, Cristiane Miryam Drumond de Brito e Françoise Le Penven que, através de um material crítico diversificado, apontam, cada qual à sua maneira, caminhos para uma leitura que em alguns casos vai além da crítica genética, o que enriquece o arcabouço teórico do leitor.



genética passa a ser usada como um método arqueológico que auxilia a aproximar materiais distintos e ler, a partir de um mesmo plano, todos os materiais recolhidos, sejam eles manuscritos ou não. Nesse sentido, não há uma versão melhor ou pior, mas versões que podem apontar outros caminhos, outras leituras<sup>7</sup>.

A presente tese não tem, portanto, o objetivo de realizar um trabalho de classificação, nem a pretensão de ler os manuscritos como documentos. O objetivo é, justamente, trabalhar com filmes, livros, resenhas, manuscritos, ou seja, ler os trabalhos de Valêncio Xavier como uma obra que guarda, no caráter heterogêneo, o seu maior potencial. Tal aspecto, em Valêncio Xavier está no processo evidente de colagem em que elementos distintos como recortes de textos que simulam “legendar” uma imagem ou vice-versa, nos fazem reconhecer um leitor atento não somente do movimento dadaísta de modo geral, mas, em especial, de Marcel Duchamp. Com Marcel Duchamp trazemos à tona o termo *ready-made* – já pronto –, em que o trabalho do artista constituía-se no ato de comprar objetos prontos e assiná-los. O professor e crítico Raúl Antelo em seu livro dedicado à estada de Marcel Duchamp em Buenos Aires intitulado *Maria con Marcel* (2006) nos dá mais uma versão para o “termo” *ready-made* que podemos encontrar, de forma concisa, no glossário do livro chamado “Nudos”.

Ready-made. Objeto que, através de um ato de decisão artística, torna-se obra pela simples operação de seleção, de aumento no interior contínuo do real e inscrição posterior no universo da arte.<sup>8</sup>

O objetivo de Duchamp ao retirar um objeto qualquer do lugar comum e inseri-lo num contexto artístico não era somente ironizar, mas por em “xeque” certa tradição

---

<sup>7</sup> Iumna Maria Simon, em *Drummond: Uma poética do risco*, reivindica esse caráter, como observamos através da seguinte citação: “Trata-se, portanto, de procurar por entre as inúmeras vias de acesso ao texto poético, aquelas que favoreçam uma abordagem integradora, ou seja, aquelas que confirmem o devido respeito ao estatuto próprio do objeto, bom como permitam investigar as possíveis e dialéticas relações que ele mantém com outras formas da vida social”. SIMON, Iumna Maria. *Drummond: Uma Poética do Risco*. São Paulo: Ática, 1978, p. 19.

<sup>8</sup> ANTELO, Raúl. *Maria con Marcel*. Duchamp en los trópicos. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Argentina, 2006. [Tradução nossa].

pautada na pintura retiniana. Um exemplo desse gesto do artista está presente num dos *ready-mades* mais conhecido de Duchamp: *Fonte*, (1917-1964). Esse *ready-made* era constituído por um urinol de porcelana assinado R. Mutt que causou estranhamento aos membros da Society for Independent Artists, da qual o próprio Duchamp fazia parte, como lemos nas palavras da crítica Janis Mink que relata o episódio trazendo à tona, não somente a polémica causada pelo objeto frente aos diretores daquele salão que tinha por objetivo expor todos que pagassem seis dólares mas, também, centra-se na complexidade da assinatura, o que revela a complexidade do *ready-made* ou da “imagem aberta”, como diria Georges Didi-Huberman de *Venus rajada* (2005).

Em 1917, foi fundada em Nova Iorque a nova Society for Independent Artists que tinha por modelo o *Salon des Indépendants* de Paris. Qualquer pessoa que pagasse seis dólares podia apresentar dois trabalhos. Duchamp era um dos directores do grupo, mas como ela não gostava da organização, decidiu provocar os responsáveis pela escolha e exibição dos objectos, ao apresentar a *Fonte* sob pseudônimo.

A *Fonte* era um urinol de porcelana de um modelo que, quando montado numa casa de banho pública, só poderia ser usado por um homem a urinar de pé. Sem qualquer dúvida, a comissão de selecção dos trabalhos teve de imediato a visão de um homem a urinar ou outras hipóteses picantes, quando se viu confrontada com o objecto. Duchamp limitou-se a comprar o urinol e a colocá-lo simplesmente sobre o lado plano, pelo que ficava “erecto”. Assinou a base, logo a seguir ao buraco do cano: R. Mutt. Embora a assinatura fosse inspirada em Mutt e Jeff, personagens de histórias aos quadradinhos, e o “R” significasse “Richard”, o que em sentido familiar, em francês, quer dizer “pessoa rica”, a comissão pensou que se tratava de uma partida de mau gosto. Mas Duchamp estava também a brincar com o verdadeiro nome da empresa de Nova Iorque onde ele adquiriu o urinol, a “Mott Works”, alterado ligeiramente a ortografia, como era tão típico dele.

A *Fonte* nunca foi exposta (o primeiro problema que se punha era a embaraçosa questão da altura de colocação), apesar de R. Mutt ter pago os seis dólares.[...] Passado algum tempo, foi descoberto atrás de um tabique onde tinha estado enquanto durou a exposição. Convenceram Alfred Stieglitz a tirar uma fotografia quase dignificante da *Fonte*, que veio a sair no segundo número da *The Blind Man*, uma revista publicada por Duchamp, Beatrice Wood e Henri-Pierre Roche, onde o caso R. Mutt foi defendido com um ar falsamente inocente: ‘A *Fonte* do Sr. R. Mutt não é imoral, é absurda, tem tanto de imoral como uma banheira. É um objeto que se vê todos os dias nas montras dos canalizadores. Se o Sr. Mutt fez a *Fonte* com as suas próprias mãos ou não, isso não tem qualquer importância. Ele ESCOLHEU-A. Pegou num artigo corrente da

vida, colocou-o de forma que faz desaparecer o significado utilitário sob o novo título e ponto de vista – deu-lhe um novo sentido.’<sup>9</sup>

A partir do entendimento do *ready-made* como uma escolha, uma decisão artística, pode-se dizer que os recortes que encontramos de diversos modos na escritura valenciana, assumem, por sua vez, ares de *ready-made*. Por isso imagem e texto atuam independentemente, instigando e “revelando” ao observador e, ao mesmo tempo, reivindicando desse uma postura de leitor. Lembremos também que o caráter híbrido em Valêncio Xavier está em seu trabalho escriturário realizado para o **Caderno G**, do jornal *Gazeta do Povo*, em que é abordado uma infinidade de temas e estilos textuais que vão desde resenhas de livros, passando pelas estréias no cinema, no teatro, além de entrevistas e alguns contos de sua autoria.

Adotando a imagem como enunciação, ou melhor, como um acontecimento único que a cada deslocamento apresenta outras possibilidades de leitura, Valêncio Xavier nos faz pensar na escritura concebida como *ready-made*, como já afirmamos. À *la* Marcel Duchamp, Xavier ao recortar e colar repete o gesto realizado anteriormente pelo artista francês em trabalhos como L.H.O.O.Q.<sup>10</sup> e L.H.O.O.Q. barbeada<sup>11</sup>, que serão foco de nossa atenção mais adiante em “A constelação valenciana”. Por isso, é necessário tornar a ler, a rever, pois, a “narrativa” ao tornar-se *ready-made*, prótese, fragmento, escritura, reclama e exige distanciamento com relação ao objeto de estudo, atuando como agente sensibilizador, como nos leva a crer Susan Buck-Morss em *Dialética do olhar* (2002) onde traz à baila o projeto das passagens – *Passagen-werk* –, de Walter Benjamin.

No *Passagen-werk*, Benjamin se comprometeu com uma representação concreta e gráfica da verdade, em que as imagens históricas

---

<sup>9</sup> MINK, Janis. *Marcel Duchamp. A arte como contra-ataque*. Trad. Zita Morais. Lisboa, 2006, p. 63-67.

<sup>10</sup> Marcel Duchamp. “L.H.O.O.Q.” 1919 (1941) from *Box in a valise* (1941) Collection: The Norton Simon Museum, Pasadena. Museum Purchase, 1963.

<sup>11</sup> Marcel Duchamp. “L.H.O.O.Q.” (rasée). 1965. Alan Koppel Gallery.

tornavam visíveis as idéias filosóficas. Nelas, a história atravessava o coração da verdade sem proporcionar um marco totalizador. Benjamin entendeu essas idéias como “descontínuas”. Como resultado, os mesmos elementos conceituais aparecem em várias imagens, em configurações tão variadas que seu significado não pode ser fixado em abstrato. Igualmente, as imagens não podem ser enfeixadas em um retrato coerente e não-contraditório do todo. Uma construção histórica da filosofia que seja simultaneamente (dialeticamente) uma reconstrução filosófica da história, onde os elementos ideacionais de filosofia se expressem como significados cambiantes dentro de imagens históricas que, em si mesmas, são descontínuas – tal projeto não pode ser discutido em seus aspectos gerais. Ele precisa ser demonstrado.<sup>12</sup>

Do mesmo modo como Buck-Morss reconhece em Benjamin imagens que são a representação gráfica de idéias filosóficas, podemos dizer que Valêncio Xavier nos sugere um espaço do nacional heterotópico, ou seja, montado por espaços de fuga, que não coincidem com um determinado mapa<sup>13</sup>. Nesse sentido, pode ser dito que, em Valêncio, além de um mapeamento disforme, encontramos também o assentamento de um inconsciente óptico através dos fragmentos capturados ao longo dos anos.

Por isso, propõe-se a realização de uma operação crítica caracterizada pela leitura não somente de uma obra acabada, mas do repertório gráfico e polifônico que se encontra ao adentrar no “ateliê do artista”. Esse interior, onde proliferam interrogações, também é local de respostas que estimulam outras perguntas, assim como uma reflexão sobre os problemas da imagem que surgem no meio literário.

Não digamos que seja um “método”, mas a *maneira* como Valêncio Xavier lida com os materiais que acaba por apagar possíveis fronteiras de uma simples “organização”. Se há alguma coleção, é uma coleção cujo critério é a falta de critérios. Não há começo, meio e/ou fim: há apenas a possibilidade de ter algo mais a somar. De tal modo, se temos de definir o “método” valenciano de lidar com o arquivo e de apresentá-lo, podemos

---

<sup>12</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o projeto das passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002, p. 84.

<sup>13</sup> Vale lembrar de *Algaravia*, de Raúl Antelo, que evidencia essa discussão partindo do romance Jerônimo Barbalho Bezerra de Vicente P. Carvalho Guimarães. ANTELO, Raúl. *Algaravia*. Discursos de nação. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

defini-lo aproximando-o do conceito de informe elaborado pelo escritor francês Georges Bataille.

Bataille, ao definir a palavra informe como um dicionário de palavras, ao invés de um dicionário de sentidos, rearma o jogo em torno dos métodos classificatórios e apresenta a palavra *informe* não como um conceito, mas como uma sorte de verbete.

Um dicionário começaria no momento não em que se desse o sentido, mas no que se dessem as palavras. Assim, *informe* não é somente um adjetivo que tenha tal sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não possui seus direitos em nenhum sentido e faz-se apagar por todos os lados, como uma aranha ou uma minhoca. Seria necessário, com efeito, para que os homens da academia ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outro objetivo: trata-se de dar uma sobrecasaca àquilo que existe, uma sobrecasaca matemática. Ao contrário, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe* implica dizer que o universo é alguma coisa como uma aranha ou um escarro.<sup>14</sup>

Assim, diante da “forma” informe, percebemos que se há a possibilidade de um método classificatório, o único possível seria a desclassificação. Com essa afirmação podemos dizer que a obra de Valêncio Xavier torna-se visível a partir de uma força que aproxima *corpus*/corpos como nos sugere Jean-Luc Nancy em seu livro de 2006: *Corpus*.

Um corpo é uma imagem oferecida a outros corpos, todo um corpus de imagens estendido de corpo em corpo, cores, sombras locais, fragmentos, migalhas, aréolas, lúnulas, unhas, pelos, tendões, crânios, costelas, pélvis, ventres, orifícios, salivas, lágrimas, dentes, babas, fendas, blocos, línguas, suores, líquidos, veias, alegrias e tristezas, e eu, e você.<sup>15</sup>

Registre-se que esse *corpus* ao invés de estabelecer fronteiras ou cristalizar as imagens, tem por objetivo estimular outras leituras, possibilitar o movimento de uma imagem a outra que nos permite defender a tese de que a obra valenciana se dá a partir de um pensamento por imagem que é visível desde suas primeiras investigações e se estende

---

<sup>14</sup> BATAILLE, Georges. “Informe”. Premiers écrits. 1922-1940. In: *Oeuvres Complètes*, vol. I Paris: Gallimard, 1970, p. 217. [Tradução nossa]

<sup>15</sup> NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2006, p.105. [Tradução nossa]

por sua obra. E para ler a obra valenciana propomos uma leitura anacrônica que mostrará alguns contatos relevantes que estão por trás de uma literatura que aparentemente está muito próxima da autobiografia, mas que por isso mesmo, a ultrapassa.

## 1 Corpo orgânico

Para compreendermos o que vem caracterizar um corpo orgânico, vamos deter-nos, por um instante, no primeiro texto de *Image et mémoire* (1998), “Aby Warburg et la science sans nom”<sup>16</sup>, do filósofo italiano Giorgio Agamben (1942 -). Nesse texto, que faz parte de um livro dedicado à imagem e à memória, Agamben realiza um estudo sobre Aby Warburg (1866 – 1929), “historiador” que renasce na crítica contemporânea, bem como todo o seu trabalho que, pela grandiosidade, dificultou não somente o acesso, mas a apreensão. O legado deixado por Aby Warburg é uma biblioteca<sup>17</sup> que nunca teve uma forma fixa, uma disciplina que ficou conhecida como “a ciência sem nome”<sup>18</sup>, um atlas composto de quase mil fotografias que Gertrud Bing (1892 – 1964) descreve como “um atlas figurativo que ilustra a história da expressão visual na região mediterrânea”<sup>19</sup>; no entanto, Agamben acrescenta à leitura desse projeto inacabado que

é possível reconhecer seus temas preferidos [de Warburg], mas seu material ampliou-se até incluir o cartaz publicitário de uma companhia de navegação, a fotografia de uma jogadora de golfe e essa do papa e de Mussolini assinando o concordado.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> AGAMBEN, Giorgio. "Aby Warburg et la science sans nom". In: *Image et mémoire*. France: Hoëbeke, 1998. [Agradeço à Nilcéia Valdati por ter disponibilizado este e outros textos de Giorgio Agamben].

<sup>17</sup> Giorgio Agamben, nesse ensaio lembra que Warburg, em suas notas para a conferência sobre o ritual da serpente, define a biblioteca como “uma coleção de documentos que concernem à psicologia da expressão humana”. Idem, ibidem, p. 14. [Tradução nossa.]

<sup>18</sup> A “ciência sem nome” pesquisada por Warburg é, como diz uma nota de 1929, “uma iconologia do intervalo”, ou uma psicologia do “movimento pendular entre a posição de causas como imagens e sua posição como signo”. Idem, ibidem, p. 24 [Tradução nossa].

<sup>19</sup> Idem, ibidem, p. 25.

<sup>20</sup> Idem, ibidem, p.25 - 26.

Agamben vai salientar que o atlas *Mnemosyne* é mais que uma “orquestração, mais ou menos estruturada”, fazendo uso das palavras do próprio Warburg, que definiu seu atlas como “uma história de fantasmas para pessoas verdadeiramente adultas”<sup>21</sup>. Agamben detém-se na leitura do nome desse atlas – *Mnemosyne* – para demonstrar como Warburg concorda com o teatro do século XVI, em especial com o de Giulio Camilo (1480 – 1544). Ou seja, o que Agamben lê em Warburg e em Camilo é um processo de manifestação da memória por contato. O que está no teatro mnemônico e em Warburg é a presença de imagens que acabam por revelar outra face da história, ou melhor, a face que é esquecida. Nesse processo de aproximação, o que retorna dessas imagens são traços que agem como manifestação de uma memória que é ativada coletivamente. O papel dessas imagens, sublinha Agamben, é o de possibilitar a auto-educação do Ocidente, conforme podemos ler nas palavras do filósofo.

O nome *Mnemosyne* encontra aqui sua razão profunda. O atlas que tem esse título relembra, de fato, o teatro mnemotécnico, construído no século XVI por Giulio Camilo, que surpreendia seus contemporâneos como uma coisa maravilhosa, nova e inacreditável. O autor tentou apreender “a natureza de cada coisa que pode ser expressa pela palavra/fala”, de tal modo que aquele que penetrar no admirável edifício irá imediatamente poder controlar a ciência. Do mesmo modo, a *Mnemosyne* de Warburg é um atlas mnemotécnico – início da cultura ocidental, e o “bom europeu” (como ele gostava de dizer utilizando as palavras de Nietzsche) poderá, simplesmente olhando, ter consciência da natureza problemática de sua própria tradição cultural, e quem sabe passar, assim, a cuidar de uma maneira ou de outra de sua esquizofrenia e se “auto-educar”<sup>22</sup>.

Além dessa herança, Warburg deixou uma série de textos dedicados à arte do Renascimento que ocupou grande parte de seus estudos antropológicos e históricos. No

---

<sup>21</sup> Idem, *ibidem*, p. 26.

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*, p. 26 - 27.

estudo que veio ao público com o nome de *Le rituel du serpent*<sup>23</sup>, por exemplo, Warburg dedica-se à análise de elementos culturais através de símbolos e imagens diversas advindas do primitivismo. Ao contrário de “Riegl e Wölfflin, que propõem anular qualquer ligação entre história da arte e história da cultura”<sup>24</sup>, Aby Warburg, em seu trabalho, une todos os aspectos da história: arte, cultura, literatura, filosofia, superstições, trabalhos manuais, ciência, entre outros aspectos.

Como podemos perceber, o “método” warburgiano parte das referências externas à obra de arte, por exemplo, os elementos culturais, para chegar até a leitura da obra, o seu interior. É importante salientar que o que interessava a Warburg era ler as obras de arte através da história da humanidade e constituir o relato histórico através dessas imagens. Nesse sentido, para ler o “historiador” alemão, Agamben atém-se ao conceito de “memória” que perpassa toda a obra de Warburg desde a tão conhecida biblioteca – cuja proposta principal era mostrar a “memória coletiva européia”, enquanto pautada na cultura da Antiguidade pagã e formadora das idéias – até o atlas *Mnemosyne*, apresentado acima, que traz em si o nome da deusa grega da memória. No entanto, Agamben foge das definições comuns de dicionários, mas, também, não realiza a tentativa de criar uma nova definição para a palavra. Ao contrário, o que o filósofo italiano faz é buscar, investigar ao longo da história uma definição adequada para essa palavra que é tão importante para toda a obra de Aby Warburg e que requer o entendimento do “método” como “pré-requisito” para a sua leitura.

---

<sup>23</sup> WARBURG, Aby. *Le rituel du serpent*. Récit d'un voyage en pays pueblo. Traduit de l'allemand par Sibylle Muller; de l'américain par Sibylle Muller et Philip Guiton; de l'italien par Diane H. Bodart. Paris: Macula, 2003.

<sup>24</sup> Carlo Ginzburg dedica-se, no capítulo “De A. Warburg a E.H. Gombrich: Notas sobre um problema de método – 1989” de *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*, à discussão dos métodos utilizados por ambos os historiadores para a construção das suas “teorias” frente a história da arte. GINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



Nessa busca, o autor de *Profanações* (2007) encontra em Richard Semon (1859 – 1918)<sup>25</sup> a definição que nos mostra que a memória não está ligada à lembrança ou à consciência, mas, sim, a concepção da memória como força que conserva em si e transmite energia. Com isso, o corpo é esse organismo portador de memória que a manifesta ao reagir a determinado evento. Nessa reação que “se lembra” do que ocorreu anteriormente, revela-se a memória tão estudada por Semon. A memória aqui, no texto de Giorgio Agamben, é aquela que “não é uma propriedade da consciência, mas a qualidade que distingue o vital da matéria inorgânica”.

É a capacidade de reagir a um evento durante certo tempo; ou seja, é uma forma de conservação e de transmissão de energia, desconhecida do mundo físico. Cada evento age sobre a matéria viva e deixa um traço, que Semon chama *engramme*<sup>26</sup>. A energia potencial conservada no *engramme* pode reativar e descarregar/desativar em certas condições. Pode-se dizer, então, que o organismo age de certa maneira porque ele *se lembra* do evento precedente.<sup>27</sup>

Se, como lemos acima, a memória é “a qualidade que distingue o vital da matéria inorgânica” e é “a capacidade de reagir a um evento durante certo tempo”, então podemos dizer que diante da obra de um escritor como Valêncio Xavier estamos diante de um corpo/*corpus* que se constrói enquanto memória<sup>28</sup>. Essa memória está intimamente ligada a

---

<sup>25</sup> Richard Wolfgang Semon, zoologista e biólogo evolucionista que se dedicou ao estudo da memória no início do século XX. Seu livro *Mneme*, de 1921, como lemos no texto de Agamben, ultrapassou as fronteiras da biologia, servindo de base para os estudos da história da arte: “Gombrich colocou em evidência a influência que exerceu sobre ele as teorias de um aluno de Hering, Richard Semon, que ele havia comprado o livro sobre a *Mneme* em 1908”. AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p. 20. SEMON, Richard. *The Mneme*. London: George Allen & Unwin, 1921.

<sup>26</sup> *Engramme* – traço mnemônico.

<sup>27</sup> Cf. Gombrich, op. cit., p. 242. In AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p. 20-21.

<sup>28</sup> Jonathan James Long em sua leitura da obra do escritor alemão Sebald realiza, no sexto capítulo de *W. G. Sebald: image, archive, modernity*, a análise do livro *Os emigrantes* levando em conta a proximidade com os álbuns de família. Nesse sentido, pautado no texto da crítica Marianne Hirsch, “Surviving images: holocaust photographs and the work of postmemory”, fala-nos da memória formada por componentes até então não considerados relevantes ou pertencentes à memória, como a imaginação e a criatividade, por exemplo. Nesse sentido, Long usa o conceito de pós-memória de Hirsch para ler a obra de Sebald. Desse modo, Long descreve o conceito de Hirsch dizendo que a “pós-memória se distingue da memória pela distância gerada e da história pela conexão profundamente pessoal, [característica da] experiência de quem cresceu dominado pelas narrativas que precederam seu nascimento, para quem as histórias do passado são evacuadas pelos relatos das primeiras gerações formadas pelo acontecimento traumático que não pode ser compreendido nem recriado” (Hirsch 1997:22). De qualquer forma a tentativa na reconstrução, além disto, deve ser mediada não

um arquivo pessoal atravessado pelo coletivo. Como veremos na seqüência, esse corpo orgânico só é visível nas relações mnemônicas, como Agamben observou nos estudos botânicos de Semon.

Desse modo, para pensar a obra de Valêncio Xavier como corpo, um corpo que se revela *a posteriori*, é necessário perceber as várias nuances, as várias possibilidades de contato que a obra, em seus diferentes momentos, vai apresentando-nos. Para tanto, o primeiro momento é o de ater-se à leitura de partes do material esparso de Valêncio Xavier. Em seguida, nas aproximações que o livro *Minha mãe morrendo e o menino mentido* nos instiga realizar. E, num terceiro momento, esboçamos uma análise do filme *Pinturas rupestres do Paraná*. No entanto, assim que necessário, traremos à baila outros livros e materiais esparsos.

Portanto, a escolha do presente *corpus* deve-se ao fato de lermos nesses trabalhos uma possibilidade de ler o político e o estético. Com a série de desenhos, por exemplo, foi possível armar o circuito artístico em torno da arte abstrata que revela, nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, não a mudança do centro cultural de Paris para Nova Iorque, mas o desaparecimento de um centro que contribuiu com o processo de dar visibilidade à produção latino-americana.

Em *Minha mãe morrendo e o menino mentido* temos estampado o contexto sócio-político dos anos compreendidos pelo governo Getúlio Vargas, em especial, aquele que compreende o acordo entre Brasil e Estados Unidos, conhecido por “política de boa vizinhança”.

---

pela memória, mas pela imaginação e criação. O fenômeno da pós-memória está seguidamente em adiantamento em *Os Emigrantes*. Em todas as quatro histórias, o narrador procura reconstruir uma série de eventos que ocorreram antes do seu nascimento. A relação do narrador com seus temas está caracterizada por um tipo de afetiva proximidade e investimento que a história como disciplina tenta evitar, anular ou marginalizar, então estes eventos não são acessíveis através de uma pesquisa meramente histórica nem uma lembrança pessoal. (...) A moldura narrativa em *Os Emigrantes* conta a história das viagens e investigações do narrador, e tematiza a transmissão de conhecimento – de várias maneiras – de uma pessoa para outra”. LONG, Jonathan James. *W. G. Sebald: image, archive, modernity*. New York: Columbia University Press, 2007, p. 117–18. [Tradução nossa]

Já o filme *Pinturas rupestres do Paraná* vai apresentar questões contemporâneas referentes, por um lado, à ecologia e, por outro, a arte moderna. Nesse sentido, é um filme que, ao falar de arte e de ecologia, põe em evidência a agonia da imagem e da vida nos tempos caóticos da pós-ditadura.

## 1.2 Valências

Jean-Luc Nancy, ao definir o que vem a ser um retrato, diz que “a ‘autonomia’ do retrato não o subtrai de toda relação de cena ou de representação”. Ou seja, o retrato não é a representação do sujeito, mas a maneira como ele relaciona-se com o contexto que o circunda. Do mesmo modo, ele diz que a exposição não é somente ter um lugar, mas, é a ativação dos contatos.

A “interioridade”, como se disse, tem lugar *no espaço mesmo* da “exterioridade”, e em nenhuma outra parte. A exposição é esse *colocar no espaço* e esse *ter lugar* nem “interior” nem “exterior”, senão *em abordagem* ou *em relação*. Se poderia dizer o retrato *pinta a exposição*. É dizer que a *põe em obra*.

Mas a “obra”, aqui, não é a coisa ou o objeto “quadro”. A obra é o quadro *enquanto relação*.

Neste sentido, *o sujeito é a obra do retrato*, e é nesta obra onde ele se encontra e se perde<sup>29</sup>.

Partindo da certeza de que a exposição advém dos contatos estabelecidos, apresentamos a trajetória, por sinal, singular de Valêncio Xavier a partir de uma leitura da véspera, como diria Jorge Luis Borges. Essa leitura contempla um material pouco conhecido de Valêncio Xavier e tem por objetivo apresentar alguns detalhes da produção valenciana que, geralmente, passam despercebidos. Referimo-nos a uma série de desenhos realizados por Xavier nos anos de 1958 e 1960 e a algumas fotografias que registram o contato com a arte abstrata do final da década de 1950.

---

<sup>29</sup> NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Trad. I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 33 – 34. [Tradução nossa]

Num dos momentos dedicados à pesquisa de campo no acervo do escritor de *O mez da gripe*, em sua residência em Curitiba, deparamos com uma série de desenhos entre outros materiais esparsos. Esses desenhos, guardados numa pasta amarela, foram realizados nos anos de 1958 e de 1960, conforme já foi mencionado. Os desenhos não possuem uma organização realizada por Valêncio Xavier ou outro pesquisador. Percebemos, ao manusear essa produção gráfica, que há uma quebra temporal, um vazio, ou melhor, um corte abrupto na produção datada do ano de 1958 que, de repente, passa a apresentar desenhos com a datação do ano de 1960.

Os desenhos de 1958 constituem duas séries: natureza morta<sup>30</sup> e outra em que o destaque é para a paisagem. Dessa série de trinta e cinco desenhos, Valêncio acabou por assinar apenas três deles, que serviram como parâmetro para a datação de outros trinta e dois sem data ou assinatura. Conforme Valêncio Xavier revelou em conversas em 18 de julho de 2004, e, como podemos constatar com os desenhos do ano de 1958, o escritor de *O mez da gripe* (1998) freqüentava aulas na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Além do mais, é legítimo afirmar que freqüentava, também, o circuito artístico curitibano, assim como, o paulista, sendo que data dessa época a amizade com o artista Carlos Scliar<sup>31</sup>, que, segundo Valêncio, o estimulou a conhecer a capital francesa conforme revela em conversas realizadas em 18 de julho de 2004.

---

<sup>30</sup> “A proximidade com a década de 60 no meio artístico paranaense, portanto, estava marcada por discussões artísticas bastante precárias, ainda calcadas em dicotomias obtusas, sobretudo se insistirmos em compará-las linear e ingenuamente com cenários históricos concomitantes como os que permitiram formulações mais refinadas e penetrantes da condição de um ‘Plano piloto para a poesia concreta’, de 1958 ou de uma ‘Teoria do não-objeto’, de 1959. Dessa forma, quando dobramos a década na história da arte paranaense ainda a encontramos chamuscada pelas labaredas de um duelo arquetípico tão conhecido quanto necessário, entre ‘antigos’ e ‘modernos’.” Arthur Freitas. Disponível em: [www.uepg.br/rhr/v8n2/823ArthurFreitas.pdf](http://www.uepg.br/rhr/v8n2/823ArthurFreitas.pdf) >. Acesso em: 20 novembro 2006.

<sup>31</sup> Carlos Scliar, artista plástico gaúcho, conhecido por sua dedicação às artes gráficas, tendo sido um dos fundadores do Clube da Gravura de Porto Alegre em 1950. Scliar, em 1944/1945, vai para a Itália quando convocado pela FEB para participar da Segunda Guerra Mundial. De 1947 a 1950, vive em Paris, onde cursa gravura com Galanis na École des Beaux-Arts e realiza viagens pela Itália, Inglaterra, Iugoslávia, Tchecoslováquia, Polônia e Portugal. Realiza ilustrações para a revista *Cahiers d'Art* e *Les Lettres Françaises*. Em 1956, passa a morar no Rio de Janeiro, realiza uma retrospectiva na Biblioteca Nacional e, entre 1958-60, trabalha como diretor da revista *Senhor*. Não por acaso Valêncio Xavier, em 1963, publica seu primeiro conto “Acidentes de trabalho” nessa revista.

Já os desenhos produzidos a partir do ano de 1960 possuem um caráter mais heteróclito. Por um lado, temos desenhos que nos remetem à ilustração, à propaganda, enquanto outros revelam um estudo mais focado numa poética construtiva, apresentando formas geométricas, linhas, pontos numa construção em que convivem traços modernos com margem para o orgânico. Ainda, há desenhos em que encontramos vestígios de textos e, nesse sentido, ampliam o repertório de referências. Portanto, para abordarmos tal produção, realizaremos algumas aproximações em que evidenciamos uma obra que se apresenta num constante processo de transformação.

Como salientamos anteriormente, há um corte temporal evidente na produção gráfica valenciana, o que chamou a nossa atenção com relação a outros materiais que foram guardados pelo jovem Valêncio como recordações de uma viagem realizada em 1959 à capital francesa. Dentre os materiais, um caderno de anotações e seis fotografias<sup>32</sup> que encontram-se no acervo do escritor nos ajudam a re-configurar o espaço percorrido pelo jovem fotógrafo. Detemos-nos, portanto, em algumas fotografias realizadas por Valêncio Xavier em 1959 em Paris que registram, como observaremos, obras de artistas abstratos. Essas fotografias nos servem de guia e ajudam a preencher o vazio temporal existente na série de cento e setenta e cinco desenhos que faz parte do anexo digital desta Tese.

Por outro lado, com essas fotografias, a viagem realizada por Valêncio Xavier a Paris no ano de 1959 passa a ganhar mais força, pois nos ajuda visualizar partes do aprendizado do artista, pautada numa base abstrata e dadaísta. Assim, as fotografias registram não somente trabalhos de artistas com pesquisas voltadas para a arte abstrata, mas também a passagem do jovem Valêncio pelo atelier do artista Jean Arp e, conseqüentemente, sua passagem pela galeria de arte abstrata Denise René. Tais

---

<sup>32</sup> As fotografias que apresentamos realizadas por Valêncio Xavier foram gentilmente digitalizadas e enviadas pela filha do escritor, Ana Cristina Xavier Nicullicheff.

fotografias, em preto e branco, compreendem os trabalhos de Jean Arp (1886 – 1966), Auguste Herbin (1882 – 1960), Victor Vasarely (1906 – 1997), Jean Deyrolle (1911 – 1967), Jean Tinguely (1915 – 1991), e ajudam a desenhar a trajetória de Valêncio Xavier e sua provável passagem pela galeria Denise René como fotógrafo e como apreciador de arte. Conforme podemos conferir nos catálogos do acervo da galeria esses artistas faziam parte de um “elenco” que atuava não somente no circuito artístico parisiense, mas, mantinham contatos externos em muitas das ocasiões através de exposições organizadas por Denise Bleibtreu<sup>33</sup>.



**Ilustração 1– Valêncio Xavier. Fotografia em preto e branco. “Jean Arp”. Acervo do escritor. (Circa 1959).<sup>34</sup>**

<sup>33</sup> FAUCHEREAU, Serge. *L'art abstrait et la galerie Denise René*. Au Centro atlântico de arte moderno Grande Canarie, du 18 septembre au 18 novembre 2001. Paris: Cercle d'Art, 2001.

JEAN DEYROLLE. Catalogue. Galerie Denise René. Paris: mars, 1966.

RENÉ, Denise. *Mes années 50*. Paris: Galerie Denise René, 1988.

AMELINE, Jean-Paul. WIESINGER, Véronique (Org.). *Denise René. L'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978*. Exposition présentée au Centre Pompidou. Galerie du musée. Galerie d'art graphique. 4 avril – 4 juin 2001. A esse material tivemos acesso no acervo da galeria Denise René em Paris durante a pesquisa de campo que fez parte do estágio de doutorado sanduíche realizado no período de fevereiro a novembro de 2008.

<sup>34</sup> Jean Arp, pintor alemão, naturalizado francês, um dos fundadores do dadaísmo quando da reunião realizada em 1916 no Cabaret Voltaire, em Zurique. Em 1948, Arp passou a ser representado pela galeria Denise René, onde realizou várias exposições, dentre elas destacamos a exposição individual realizada no



**Ilustração 2 - Valêncio Xavier. Fotografia em preto e branco. “Auguste Herbin” Acervo do escritor. (Circa 1959).<sup>35</sup>**



**Ilustração 3 - Valêncio Xavier. Fotografia em preto e branco. “Victor Vasarely”. Acervo do escritor. (Circa 1959).<sup>36</sup>**

---

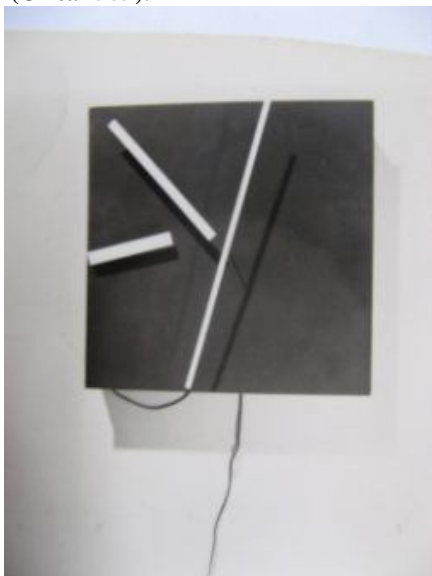
ano de 1959 em que apresentou tapeçarias, relevos e esculturas, além de um catálogo com imagens da exposição somadas a poemas do artista.

<sup>35</sup> O pintor francês Auguste Herbin começou a expor na galeria Denise René no ano de 1946 onde manteve um trabalho intenso durante os anos que seguiram. Em 1959 participou da segunda Documenta de Kassel, da qual participaram, entre muitos outros artistas, Vasarely, Jean Arp, Max Bill, Le Corbusier, Fayga Ostrower e Lucio Fontana. Em 1979 teve uma grande exposição no museu Guggenheim em Nova Iorque.

<sup>36</sup> O artista húngaro Victor Vasarely iniciou sua carreira como designer gráfico e, logo após sua chegada em Paris nos anos de 1930, passa a dedicar-se à arte abstrata. Foi depois de instalar sua família em Paris que conheceu Denise René no café Flore. Nessa época, a *marchande* exercia a profissão de modista, e alguns anos depois a parceria de Vasarely com Denise se efetuará com a exposição que iniciou em 10 de novembro



**Ilustração 4 - Valêncio Xavier. Fotografia em preto e branco. “Jean Deyrolle”. Acervo do escritor. (Circa 1959).<sup>37</sup>**



**Ilustração 5 - Valêncio Xavier. Fotografia em preto e branco. “Jean Tinguely”. Acervo do escritor. (Circa 1959).<sup>38</sup>**

---

ao dia 20 de dezembro de 1944, por ocasião da inauguração da galeria Denise René. Vasarely ficou conhecido como o “pai” da *optical art*, isso a partir dos anos de 1950 em que sua trajetória é marcada pelo fato de introduzir em sua produção artística a simulação do movimento. Com a sugestão do movimento, o artista passa a elaborar também uma nova relação com o espectador que deixa de ser um observador passivo.

<sup>37</sup> O pintor francês Jean Deyrolle fez parte da exposição *Peintures abstraites*, de 21 de maio a 11 de junho de 1946, organizada pela *marchande* Denise Bleibtreu que reuniu também Duthoo, Poliakoff, Pouyet, Marie Raymond e Alfred Reth. Deyrolle teve cinco exposições individuais na galeria Denise René nos anos de 1950, e foi também essa mesma galeria a responsável pela primeira exposição retrospectiva do pintor em 1966. Ambos os quadros estão no catálogo da exposição individual do artista realizada na galeria Denise René no ano de 1966. JEAN DEYROLLE. Catalogue. Galerie Denise René. Paris: mars, 1966.

<sup>38</sup> Escultor e pintor suíço Jean Tinguely fez parte da tão celebrada exposição *Le mouvement* realizada em 1955 na galeria Denise René, da qual fizeram parte os artistas seguintes: Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto e Vasarely. Em 1959, teve uma exposição individual na galeria Denise René e outra exposição chamada *Méta – matics* na galeria Iris Clert em Paris. Em 1960, realizou, no Museu de Arte



Em conversas com Valêncio Xavier, em 18 de julho de 2004, ele revelou-nos que tais fotografias foram feitas paralelamente ao trabalho prestado ao artista Jean Arp, para quem Valêncio trabalhou como arte-finalista e fotógrafo. Esse dado biográfico relacionado à viagem de Valêncio Xavier revela que, na Paris da virada da década de 1950 para 1960, o jovem Xavier teve o privilégio de encontrar o pintor cubano Wifredo Lam (1902 – 1982) que iria apresentá-lo ao artista Jean Arp.

Conforme depoimento de Valêncio Xavier, ele estava em Paris, no início de 1959, num café, um garçom recusa-se a servir-lhe conhaque e água. No entanto, é justamente esse detalhe, ou melhor, esse costume, esse gesto, que o aproxima de outro, também, sul-americano. Estamos falando do artista plástico cubano Wifredo Lam que no café, o famoso café Cujas<sup>39</sup>, localizado na rua de mesmo nome, ao ver um jovem tomar um gole de conhaque, seguido de outro de água, chega à conclusão de estar diante de um “vizinho” que acabava de chegar à capital francesa. O café localizado no boulevard Saint-Michel, no coração do Quartier Latin, ao lado da Sorbonne e de várias livrarias, já era ponto de encontro de estudantes e artistas e, conseqüentemente, de estrangeiros. Essa estada no Hotel Cujas coloca Valêncio próximo tanto da vida estudantil, quanto da vida cultural parisiense. Desse encontro Valêncio saiu como ajudante de Wifredo Lam e passou a realizar serviços de *silk screen* para o pintor cubano. Foi Lam, como já observamos, quem apresentou Valêncio ao artista Jean Arp.

Foi Arp, por sua vez, quem indicou Valêncio à *marchande* Denise Bleibtreu. Naquele ano de 1959, além de Jean Arp, expuseram na galeria Denise René os seguintes

---

Moderna de Nova Iorque, o trabalho *Homage a New York*, uma performance em que o artista destruiu parte da escultura – máquina no jardim do museu. Nesse mesmo ano de 1960, integrou o grupo *Nouveaux réalistes* fundado em Paris pelo crítico Pierre Restany e o pintor Yves Klein, do qual participaram também: Arman, Francis Dufrêne, Raymond Hains, Jacques de Villeglé, Martial Raysse e Daniel Spoerri.

<sup>39</sup> Disponível em: <<http://www.cujas-pantheon-paris-hotel.com/english-pages/situation.html>>. Acesso em 24 novembro 2006.

artistas, conforme consta na documentação e nos catálogos existentes no acervo da galeria: em fevereiro, Bakic, Picelj, Srnec (a vanguarda abstrata iugoslava); em abril, Jean Arp; em junho e julho, Michel Seuphor com sua série de desenhos; em novembro e dezembro, Victor Vasarely, com seus “Tableaux cinétiques”. Nesse mesmo ano, ocorreu uma exposição da galeria no Museum de Leverkusen, na Alemanha e no Gemeentemuseum de Arnheim, na Holanda.

No entanto, ao contrário de Arp, Lam não fez parte do grupo de artistas representados pela galeria Denise René, conforme assevera a conversa sobre a América Latina entre a *marchande* e o crítico Serge Fauchereau. Denise René, quando questionada sobre a inexistência de cubanos e mexicanos no repertório de artistas latinos americanos, dá a seguinte resposta:

Parece-me que esses países já possuem uma tradição antiga de impedir os jovens de ir diretamente para uma arte totalmente nova, provavelmente sob o efeito do peso do muralismo mexicano. Do mesmo modo, sob o impulso de Tamayo, Lam e Matta, se voltam para o surrealismo. [...] <sup>40</sup>

O surrealismo existente na poética de Lam é o resultado de seu interesse pela arte africana que também atraiu o interesse dos cubistas e dos surrealistas em torno de André Breton, de quem Lam tornou-se amigo. Sublinhamos que por ocasião da exposição de Lam na galeria Pierre Matisse, em Nova York (novembro de 1942) e no Centro de Arte de Port-Au-Prince no Haiti (janeiro – fevereiro de 1946) Breton escreveu textos que acompanharam as exposições, conforme lemos em “Sincretismo y sintaxe en la obra de Wifredo Lam”, do crítico Lawery S. Sims.

Ao regressar a Cuba aos trinta e nove anos de idade e com habilidades e idéias artísticas bastante distintas das do estudante que havia partido em

---

<sup>40</sup> Conversa de Serge Fauchereau com Denise René. Catalogue Art construit, art cinétique d’Amérique Latine, Paris, mars-mai, 1999. In : FAUCHEREAU, Serge. *L’art abstrait et la galerie Denise René*. Au Centro atlântico de arte moderno Grande Canarie, du 18 septembre au 18 novembre 2001. Paris: Cercle d’Art, 2001, p. 395. [Tradução nossa]

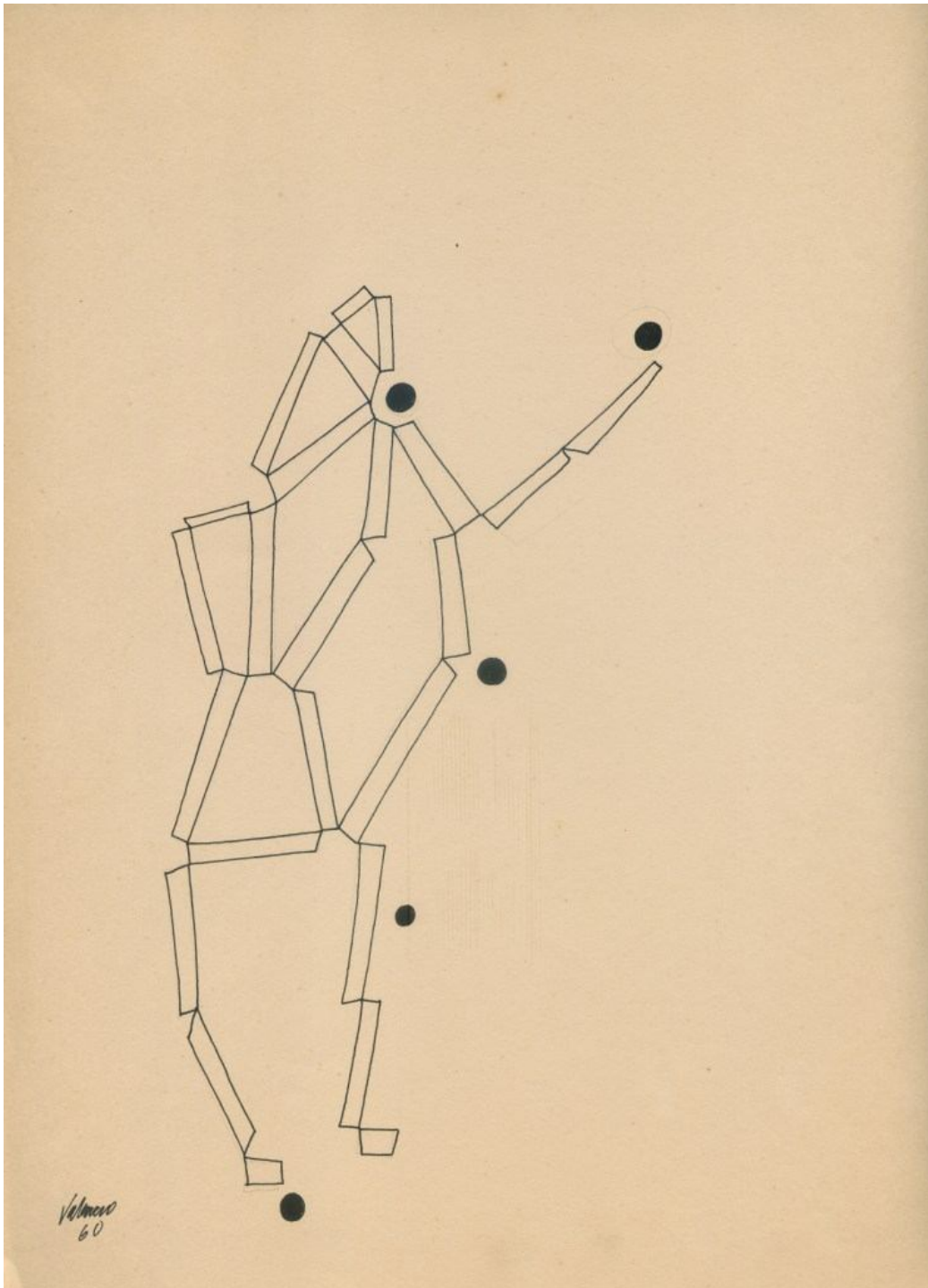
1923 iniciou o período mais inovador de sua carreira. Lam assinalaria mais tarde que à princípio sentiu-se estrangeiro depois de tantos anos no exterior, e durante sua permanência em Cuba manteve contato com colegas europeus. Em 1941 casou-se com Hela Holzer, química alemã que havia acompanhado-o desde Marselha (divorciaram-se em 1950). Manteve contato epistolar com Breton, que escreveu textos para as exposições de Lam na galeria Pierre Matisse de Nova Iorque (novembro de 1942) e no Centro de Arte de Port-au-Prince no Haiti (janeiro-fevereiro de 1946) que visitaram juntos.<sup>41</sup>

Portanto, observamos na série de desenhos de Valêncio Xavier que datam do ano posterior à estada de em Paris, o reflexo tanto da convivência com os artistas Jean Arp, quanto de Wifredo Lam, assim como revelam, também, que das exposições assistidas na galeria Denise René, ele captou algo que estava presente, também, em Lam e Arp: o espírito construtivo. Salientamos que alguns desenhos incorporam elementos geométricos do abstracionismo: linhas pontos, retângulos.



**Ilustração 6 - Valêncio Xavier. S/t. S/d (circa 1960).  
Desenho - nanquim sobre papel vergé 75 g/m<sup>2</sup>; 23, 6 x 32, 6 cm.**

<sup>41</sup> FLETCHER, Valerie. *Crosscurrents of modernism. Four latin American pioneers: Diego Rivera, Joaquin Torres-García, Wifredo Lam, Matta. Valerie Fletcher with essays by Olivier Debroise...[ et al.] English and Spanish. Catalog of an exhibition organized by the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, June 11 to sept 7, 1992, p. 172. [Tradução nossa]*



**Ilustração 7 - Valêncio Xavier. S/t. 1960. Desenho - nanquim sobre papel canson 120 g/m2; 30 x 22,3 cm.**

O resultado da investigação valenciana, como vemos tanto nesses desenhos, quanto em *Minha mãe morrendo e o menino mentido* ou mesmo em *Pinturas rupestres do Paraná*, é uma incorporação antropofágica, que aproxima Xavier de Oswald, Duchamp, Arp e Lam. Essas fotografias ajudam a responder nossa pergunta inicial: o que Valêncio Xavier teria ido buscar na Paris do pós-guerra?

Segundo familiares e amigos, Valêncio teria ido buscar uma herança deixada pelo pai<sup>42</sup>. Já Valêncio Xavier, em 1997, ao realizar a resenha “Paris é mais que uma festa” (1996), sobre o livro *Escritores americanos em Paris. 1944-1960*, relata algumas das razões que levaram os escritores americanos a migrarem para Paris. Além da lista de escritores, Valêncio cita alguns exemplos, conforme podemos confirmar no fragmento abaixo, e acrescenta que o fato de a moeda americana (dólar) e a francesa (franco) terem, na época, valores equivalentes tornava a circulação de jovens artistas mais fácil.

Gertrude Stein explica: “Não se trata tanto do que Paris dá a você, mas do que Paris não tira.” Os motivos para abandonar Nova York por Paris foram os mais variados, o poeta John Ashbery diz: “Eu queria sobretudo sair de Nova York, estava num emprego que não me levava a lugar nenhum. A Guerra da Coréia tinha acabado, estávamos no auge do macarthismo e, embora eu não ligasse muito para política, o período me pareceu um tanto desanimador. E, é claro, eu queria ir para a França.”<sup>43</sup>

Mais que simplesmente enumerar motivos, Valêncio faz questão de recheiar a lista com referências que mostram ao leitor que a Paris do pós-guerra atraía, não somente pelos clichês de capital cultural, mas porque passava a oferecer algo além dos elementos culturais já tão conhecidos. Como mais tarde Enrique Vila-Matas ficcionalizará em *Paris*

---

<sup>42</sup> Filho de pai russo, daí o Niculitcheff, com mãe brasileira. O pai era engenheiro de estrada de ferro e participou da guerra de 1914 e da Revolução Comunista na Rússia. Como oficial do exército Branco da Rússia Comunista foi testemunha de muita violência. Conta Gregori Xavier Niculitcheff que “[p]arte do exército Branco foi encurralado na península da Criméia onde estava meu pai, ferido; esses soldados foram retirados pela Cruz Vermelha para a Turquia e de lá foram distribuídos para o mundo. Meu pai acabou desembarcado em Santos creio que com apenas alguns dólares ...” [Mensagens trocadas por e-mail em 24 de setembro de 2007].

<sup>43</sup> XAVIER, Valêncio. “Paris é mais que uma festa”. *Gazeta do Povo*. Caderno G, 24 de março de 1997. In: BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Florianópolis: UFSC, 2005. Dissertação. Anexo digital.

*não se acaba nunca* (2003), também para Valêncio Xavier, Paris, que se tornara o centro do existencialismo e do *nouveau roman*, tornava-se, ao mesmo tempo, a capital que oferecia tolerância às minorias.

A influência de Allain Robbe-Grillet e do construtivismo surrealista de Raymond Roussel (*Impressions d'Afrique*) estão presentes no experimentalismo da poesia de John Ashbery e da prosa de Harry Mathews, que observa outra influência maior: “Os franceses são tão conscientes de seu idioma, tão cômicos do papel que desempenha como o elemento individual talvez mais determinante do comportamento, do pensamento e de todo o resto, isso é benéfico: aumenta o senso de responsabilidade no uso do próprio idioma e leva a um reconhecimento que os americanos podem ter com seu idioma.” De uma maneira geral, as influências de Mallarmé a Robbe-Grillet, de Roussel e os surrealistas a Céline, Sartre e Camus, marcaram a nova literatura americana dos jovens escritores “parisienses”. Naquele tempo não era Nova York e sim Paris a capital mundial das artes.<sup>44</sup>

Valêncio lembra dois exemplos que foram de extrema importância para a acolhida desses estrangeiros na capital francesa: tolerância ao racismo e ao homossexualismo. Desse modo, outra lista é apresentada com escritores como “Richard Wright, James Baldwin e Chester Himes [que] buscavam uma tolerância racial que não encontravam em seu país. Wright afirma: ‘É tamanha a ausência de ódio racial que parece um pouco irreal.’” Do mesmo modo, Paris acolhia os escritores da conhecida geração *beat* como “os poetas Lawrence Ferlinghetti, Bryon Gysin, Gregory Corso, Allen Ginsberg, Peter Orlovski e o escritor William S. Burroughs”, por sua tolerância ao homossexualismo como enfatiza Valêncio na mesma resenha. Além disso, acrescentamos que, na Paris de 1959, viviam os intelectuais estruturalistas, desde Michel Foucault, Jacques Lacan, Roland Barthes até Claude Lévi-Strauss.

É interessante observar que há mais coisas acontecendo na Paris do final dos anos de 1950 do que podemos ler na resenha de Valêncio Xavier. Ou seja, após a Primeira Guerra Mundial, Paris vai, pouco a pouco, deixando de ser a capital artística e cultural.

---

<sup>44</sup> Idem.

Isso acarretou, por outro lado, uma maior aceitação da arte latino-americana no mercado internacional. Lembremos que foi na década de 1950 que acordos entre Brasil e Estados Unidos foram realizados, o que resultou em vários projetos culturais que envolviam toda a América Latina, como observaremos no segundo capítulo.

Portanto, podemos dizer que para a poética de Valêncio Xavier a passagem por Paris foi fundamental. Como observamos, Valêncio levou para sua obra, do seu legado de fotógrafo, o olhar atento. Essa atenção é revelada tanto em seus desenhos do ano de 1960, quanto em sua escritura posterior, em que a obra mostra-se a partir de suas possibilidades de contanto, ou seja, ela é dada no processo de leitura. Assim, o artista Valêncio mescla a vanguarda abstrata e a concreta, ao mesmo tempo em que destaca a presença de outra vertente que fez da incorporação, do jogo, uma prática criativa, como nos trabalhos de Jean Arp, que incorporou tanto a vertente abstrata, quanto à dadaísta.

Se por um lado, convivem poéticas distintas na Paris da virada da década de 1950 para 1960, vemos que, na galeria Denise René<sup>45</sup>, o destaque é para a arte pautada não somente no construtivismo, mas principalmente no abstracionismo advindo das pesquisas dos artistas holandeses Piet Mondrian e Theo van Doesburg<sup>46</sup>. Esse fato nos faz abrir um

---

<sup>45</sup> A galeria Denise René foi inaugurada no fervor do ano de 1944 que trazia em si a incerteza dos tempos que sucederiam a Segunda Guerra Mundial. A ex-modista Denise Bleibtreu contou com a ajuda do artista Victor Vasarely<sup>45</sup>. Este artista foi um dos idealizadores da transformação do atelier de costura em galeria. Nesse mesmo ano, na Argentina, a discussão em torno da arte abstrata iniciava, alavancada pela revista *Arturo* – deste número da revista *Arturo* participaram: Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Tomas Maldonado, Lidy Prati, Rod Rothfuss entre outros. A partir dessa publicação dedicada à arte abstrata, em 1945, surgiram dois grupos cujos nomes são bastante parecidos: “Movimiento de Arte Concreto Invención” e “Asociación Arte Concreto Invención”. Ambos os grupos inspirados nos trabalhos de Max Bill, da qual circulou apenas um único número, como ocorrera com a *Arte concreta* de Theo van Doesburg.

<sup>46</sup> A galeria batizada “Denise René” tornou-se famosa por especializar-se em arte abstrata num momento em que Piet Mondrian, por exemplo, sequer havia sido exposto nos museus de Paris. Durante toda sua trajetória, teve vários endereços: Galerie Denise René (124, rue La Boétie, Paris) entre 1944 et 1976. Galerie Denise René Rive Gauche (196, boulevard Saint-Germain, Paris) à partir de 1966. Galerie Denise René Beaubourg (113, rue Saint-Martin, Paris) à partir de 1977. Galerie Denise René – Hans Mayer (415 Krefeld Ostwall 123, Kreteld) entre 1967 et 1970. Galerie Denise René – Hans Mayer, Kunstmarkt für Grafik und Objekte (Mutilenstrasse 1, Dusseeldorf puis Kö-Center, Simon-Passage, Düsseldorf, entre 1969 et 1975. Galerie Denise René – Hans Mayer (Grabbeplatz 2, Düsseldorf) à partir de 1971. Galerie Denise René (6 west 57<sup>th</sup> street, New York) entre 1971 e 1978. Rive Gauche 196, bd Saint-Germain, Paris 7 e outro Espace Marais 22, rue Charlot, Paris 3. DENISE RENE. *L'intrépide*. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978, p. 19. [Tradução nossa]. E, ainda hoje, mantém sede na capital francesa, onde possui dois endereços. Esses deslocamentos revelam um processo bastante interessante que é a mudança de centro, ou seja: até a Segunda

parêntese e voltarmos às primeiras décadas do século XX para compreendermos como estão relacionados tanto os movimentos, quanto os artistas. Para demonstrarmos como isto ocorre retrocedemos até o ano de 1917, visto que os contatos entre Europa e América Latina ficam mais claros no final da década de 1950, em que verificamos que os latino-americanos fazem-se presentes na galeria Denise René a partir do ano de 1947. Dentre os artistas, encontramos os seguintes latino-americanos nas décadas de 1940 e 1950: Cícero Dias, Soto, Cruz-Diéz, Martha Boto, Vardanega, Torres-Garcia, Le Parc. No entanto, na exposição que marcou a história da galeria, apenas um latino-americano estava presente: Soto. Conforme diz a ata da exposição *Le mouvement (O movimento)*, por ocasião de sua terceira montagem:

No próximo 25 de abril será aberta a reconstituição do “Movimento”, exposição que tomei a iniciativa de organizar em abril de 1955. Ela será a reconstituição mais fiel possível da exposição histórica, apresentada na rua La Boétie, naquela em que reuni artistas cinéticos, cuja maior parte – então jovens – eram desconhecidos: Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely, Vasarely.

Esse confronto foi a origem da cristalização de pesquisas diferentes mais de mesmo foco, em uma nova tendência: o Movimento nasceu, o que é uma realidade da arte contemporânea em nossos dias. [...]

Eu tenho a apresentar ao público americano de Nova Iorque em 1975, essa percuciente mensagem da arte européia e da criação verdadeira que é o Movimento. Nessa ocasião, publiquei, com intenção didática, um catálogo que encerra textos dos artistas participantes, textos de escritores relacionados a essa arte experimental e ao “Manifesto Amarelo”, de 1955, que exprimia o sentido do movimento coletivo sob a caneta de Roger Bordier, Pontus Hulten et Vasarely.<sup>47</sup>

---

Guerra Mundial, Paris é considerada o centro cultural de referência artística. No entanto, nota-se que, nos anos que se seguiram à guerra, há um deslocamento rumo à Nova Iorque, o que de antemão salienta que o centro deixa de ser a Europa. É nesse contexto marcado pela mudança de mercado que a galeria Denise René atuou investindo em jovens artistas provenientes de outros países estabelecendo trocas e um trânsito comum entre Paris e a América Latina, por exemplo. Num dos catálogos da galeria, pode ser lido que além de realizar a primeira exposição na França de Max Ernst, em junho de 1945, e de Piet Mondrian, em março de 1957, a galeria introduziu no circuito artístico parisiense artistas sul-americanos. “Após a Escandinávia e a Alemanha, o tecido (le réseau) mergulha suas ramificações em direção à América Latina. É assim que se renova a Internacional abstrata, atraindo a ela os jovens artistas postos em contato com o grupo Denise René. Após a exposição dos artistas argentinos do grupo Madi, em fevereiro de 1958, a turnê da exposição Vasarely na América Latina em agosto-setembro e sua estada em Buenos Aires terminam em 1959, fazendo os argentinos Julio Le Parc e Horacio Garcia Rossi decidirem viajar a Paris”. *Denise René. L'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978.* Exposition présentée au Centre Pompidou. Galerie du musée. Galerie d'art graphique. 4 avril – 4 juin 2001, p.37. [Tradução nossa]

<sup>47</sup> Ata redigida por Denise René em abril de 1978. Faz parte do arquivo da galeria Denise René em Paris, ao qual tivemos acesso em julho de 2008.



Essas são algumas das linhas da ata que registram, com certo distanciamento, aquela exposição que tinha por objetivo apresentar as várias facetas do movimento e que virou um dos marcos da arte abstrata, em 1955.<sup>48</sup>

Como sabemos, na América Latina, grupos formaram-se com o objetivo de defender uma arte não-figurativa. As pesquisas desses grupos, além de deixarem explícita a consolidação de uma tradição pautada na pintura, passaram a questionar todas as formas ligadas à plástica. Nesses questionamentos, estão também aqueles aspectos relacionados à estrutura e à moldura. Em suma, era a constatação da necessidade de outro espaço para o desenvolvimento de um pensamento que se estruturava a partir de uma tradição construtivista, destacando uma galeria na capital francesa: Denise René.

Trazemos essa discussão para ilustrar que a poética de Valêncio Xavier é pautada numa tradição abstrata que não teve um único centro e que se intensifica no Brasil dos anos de 1940 e 1950 nos fazendo pensar nesse período pós-Segunda Guerra em que, novos projetos arquitetônicos e artístico-culturais são colocados em prática. Detenhamo-nos um pouco mais nesse momento que marcou a história e retorna nas investigações de Valêncio Xavier.

No Brasil, data desse período a construção dos primeiros museus dedicados à arte moderna, que, por sinal, estavam voltados para a arte abstrata e concreta, o que nos leva até uma das figuras que participou ativamente no circuito artístico tanto latino-americano,

---

<sup>48</sup> A versão de 1955, além de apresentar jovens artistas, aproximou pesquisas diferentes, o que fez com que muitos rumores se dessem em torno da exposição, e, também, da própria galeria. A exposição *O movimento* teve mais duas versões, uma em 1964 e outra em abril de 1978. Assim, temos o registro e a confirmação de um acontecimento que marcou a história da galeria. É importante salientar que, na segunda edição da exposição *Le mouvement* (1964), a exibição contou com cinquenta artistas dentre eles a brasileira Lígia Clark, o que marca sua primeira e única passagem pela galeria. Se, por um lado, hoje, vemos que essa exposição concentrou alguns dos artistas que se tornaram ícones da arte do século XX, por outro lado, é importante salientar que, na época, tais artistas não eram conhecidos. Tal fato nos demonstra o papel importante que a galeria exerceu ao conseguir reunir e apresentar jovens artistas e tentar criar um mercado onde a tendência era o contrário o desaparecimento, visto que o centro estava se deslocando para os Estados Unidos.

européu. Estamos nos referindo ao crítico Léon Degand<sup>49</sup> que foi diretor técnico do Museu de Arte de São Paulo – MAM-SP até meados de 1949 e curador da exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*<sup>50</sup>, ocorrida em São Paulo, no ano de 1950, um dos marcos da arte abstrata no Brasil. Anteriormente, em 1948, Degand havia feito uma conferência na galeria Denise René e acabou por fazer observações na revista *Aujourd'hui. Art et architecture* (no n. 2 de maio-junho de 1955), com o artigo “Le mouvement, nouvelle conception de la plastique”, por ocasião da exposição dedicada ao movimento.

O movimento, que acolhemos, não é uma novidade em qualquer sentido que lhe dão um pouco generosamente seus atuais incentivadores. E não é uma nova concepção plástica [...]. Para ser uma nova concepção plástica, o movimento deveria constituir-se de uma linguagem e da lógica da abstração, longe de substituir-lhes por qualquer que seja. E mesmo, todo movimento que se possa pretender não faz avançar essa abstração de um só passo.<sup>51</sup>

Mesmo com críticas pouco favoráveis a essa exposição que circularam pelas revistas de arte, muitas obras foram compradas pelo colecionador e arquiteto venezuelano Carlos Raúl Villanueva, autor da cidade universitária de Caracas. Em conversa com o

---

<sup>49</sup> Léon Degand nesse mesmo ano 1949 fez a curadoria da exposição que inaugurou oficialmente o museu que vinha funcionando desde 1948. Por ocasião da exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, Léon Degand reuniu na capital paulista Jean Arp, Cícero Dias, Sanson Flexor, Alexander Calder, Fernand Léger, Francis Picabia, Victor Vasarely, Robert Delaunay, Wassily Kandinsky, Joan Miró entre outros. Por sua parte, Odile Degand em entrevista a Jean-Paul Ameline e Véronique Wiesinger em 22 e 23 de abril de 2000 lembra que enquanto estava em São Paulo, Léon Degand não tinha vínculos com as galerias francesas e sim com os artistas.

“Não é nas galerias que Degand vai escolher os quadros para São Paulo: é através dos artistas – às vezes, de acordo com as galerias. Eu acompanhei-o algumas vezes à casa de Villon, de Hartung, de Vasarely. Pelo irmão de Magnelli, Aldo, que vivia no Brasil, que Degand foi posto em contato com Matarazzo, um grande industrial que ajudava financeiramente a criação desse museu. Degand encontrou as piores dificuldades para a instalação desse museu. Cícero Dias, que vejo frequentemente, deu-nos suporte na época. Degand perdeu parte de sua saúde nessa história”. *Denise René. L'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978*. Exposition présentée au Centre Pompidou. Galerie du musée. Galerie d'art graphique. 4 avril – 4 juin 2001, p. 61. [Tradução nossa]

<sup>50</sup> Essa exposição teve a participação de dois grupos: um em São Paulo, chamado “arte concreta”: Flexor, Carvão, Cícero Dias, Ivan Serpa, Fiaminghi e Lima. Lembremos que em 1960 ocorreu uma retrospectiva do grupo “arte concreta” correspondente aos anos de 1951 a 1959, no Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro. Waldemar Cordeiro assinou o prefácio da exposição. Outro grupo formou-se no Rio de Janeiro, “neoconcreto” – o grupo “neoconcreto” era contra ao modelo de arte abstrata geométrica do grupo de São Paulo; reivindicavam uma arte menos racionalista. O primeiro manifesto do grupo foi assinado em março de 1959 por: Lygia Clark, Lígia Pape, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. Michel Ragon e Michel Seuphor escrevem sobre a arte abstrata na América Latinal no livro *L'art abstrat*, de 1974. RAGON, Michel; SEUPHOR, Michel. *L'art abstrait*. Paris: Maeght Editeur, 1974.

<sup>51</sup> Idem, p.33. [Tradução nossa]

crítico Serge Fauchereau, Denise Bleibtreu admite que a galeria beneficiou-se, “[...] desde 1954, do interesse ativo do agregado cultural da Venezuela e de Sofia Imber, assim como do entusiasmo do arquiteto Carlos Raúl Villanueva diante do espírito criativo dos artistas da galeria”<sup>52</sup>.

Como observamos, vários grupos concentraram-se em torno de pesquisas que devolvessem a arte ao convívio comum, o que significava, também, aliar-se a investidores privados. Destacamos o grupo Madí, cuja primeira exposição agrupou os artistas Ramón Melgar, Juan Carlos Paz, Rhod Rothfuss, Estéban Eitler, Gyula Kosice, Valdo Wellington e Arden Quin, e que teve como espaço para seus trabalhos a casa do psicanalista Pichon Rivière. Em 8 de outubro, lia-se no convite: “Teoria concreto-elementar, resoluções, música, pintura, escultura e poemas”<sup>53</sup>.

Além do uso de espaços privados ao invés de instituições públicas, Dawn Ades, no livro *Arte na América Latina* (1997), enfatiza o questionamento dessas pesquisas que punham abaixo a hierarquia entre os espaços: tanto o espaço da pintura que evidencia a quebra da moldura, quanto com relação ao espaço público e privado.

Apesar de que Rothfuss provavelmente não tivesse conhecido o cubismo de Gleizes e Metzinger, para quem uma pintura ‘traz consigo sua *raison d’être*’, ele chegou a conclusão parecida, mas com resultados mais radicais, ao argumentar que formas geométricas, como círculos, elipses ou polígonos, quando postas numa moldura oblonga, ‘dominam a composição’ e, por implicarem, por permanecerem elementos distintos, estão em conflito com a forma básica do quadro, impedindo-o de transformar-se em um todo: ‘Uma pintura com moldura regular sugere uma continuidade do tema que desaparece só quando a moldura for rigorosamente estruturada de acordo com a composição pictórica. Isso significa que as bordas da tela tem um papel importante na obra de arte. Um papel que elas precisam sempre ter. Um quadro deveria começar com ele e terminar nele. Sem continuidade.’

Essas idéias de Rothfuss também estavam na cabeça dos artistas que iriam formar o movimento de Arte Concreto-Invenición, no ano seguinte, em 1945, e também BA dos fotógrafos que fizeram duas exposições

---

<sup>52</sup> In: FAUCHEREAU, Serge. *abstrait et la galerie Denise René*. Au Centro atlántico de arte moderno Grande Canarie, du 18 septembre au 18 novembre 2001. Paris: Cercle d’Art, 2001, p. 7. [Tradução nossa].

<sup>53</sup> ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. A era moderna, 1820 – 1980. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 243.

nesse mesmo ano em casas particulares – eles viram ser impossível conseguir espaço nas galerias e, segundo se diz, lançaram mão até da rua para pendurar suas obras –, cujas paredes se cobriram de telas de formatos irregulares, pois que as bordas eram determinadas pelas linhas da composição.<sup>54</sup>

O que queremos sublinhar é a necessidade dessa passagem do interior para o exterior, da gruta/museu para a cidade, dada pelo desenho, pela queima, pela abertura, pela destruição. Um exemplo da arquitetura moderna em Curitiba é o trabalho do arquiteto paranaense João Batista Vilanova Artigas (1915 – 1985)<sup>55</sup>, responsável pelos seguintes projetos no Paraná: a casa da Rua da Paz, projetada para o médico João Luiz Bettega, e o Hospital São Lucas, em Curitiba; a antiga estação rodoviária da cidade de Londrina, hoje transformada em museu de arte, a Casa da Criança e o Cine Ouro Verde, em Londrina. Destacamos a casa da Rua da Paz, um projeto em que estão aliados o lado estético e o político, construída entre 1953 e 1957. À *la* Le Corbusier, Vilanova Artigas projetou esta casa a partir de critérios pautados no movimento moderno: linhas retas, fachadas sem ostentação como se não houvesse fachada. Retira a hierarquia construindo a dependência de empregada com o mesmo tratamento dado à dependência dos patrões; ou seja, independente e com vista para o jardim interno, mas integrada à casa.

Os desenhos de Valêncio Xavier, apresentados anteriormente, guardam em si o espírito das lutas travadas com investigações em torno da desierarquização das formas. A casa de Vilanova Artigas é um exemplo que reflete uma sociedade em transformação, ao mesmo tempo em que as hierarquias vêm abaixo. Esse processo tomou conta de todo o circuito artístico, conforme observa Dawn Ades em seu livro dedicado à arte abstrata na América Latina:

---

<sup>54</sup> Idem, *ibidem*, p. 242.

<sup>55</sup> JUCÁ, Christina Bezerra de Mello. *João Batista Vilanova Artigas, arquiteto: a gênese de uma obra (1934-1941)*. Brasília, 2006. Dissertação.

A invenção não tinha limites: em algumas obras, a própria moldura transformava-se em composição, ao mesmo tempo em que a idéia de movimento se fazia presente de diversas maneiras. As peças para serem fixadas em parede eram de madeira ou de metal e tinham partes móveis, já as construções apoiadas sobre o chão podiam ser desmontadas e refeitas, ou movidas de modo a oferecer diferentes configurações, como os *Royi* de Kosice.<sup>56</sup>

Como vemos, a discussão da arte abstrata centrada em pesquisas plásticas em torno do movimento e do espaço desdobraram-se envolvendo tanto o urbanismo, quanto a arquitetura. Tal fato não passou despercebido por Valêncio Xavier conforme visualizamos, num filme de apenas um minuto chamado *Minuto de arte paranaense* (1994), onde encontramos uma Curitiba construída de vestígio que revelam imagens produzidas pelos artistas da cidade desde os tempos remotos. Nesse pequeno filme também encontramos o registro das primeiras construções de estradas e edificações, ou seja, a destruição da natureza para o surgimento da cidade.



**Ilustração 8 – Valêncio Xavier. *Minuto de arte paranaense*, 1994.**

---

<sup>56</sup> Idem, *ibidem*, p. 243.

Sublinhamos que a relação da arte moderna com a arquitetura não passou despercebida pelo arquiteto venezuelano Carlos Raúl Villanueva (1900 – 1975), nem pelo crítico e ensaísta espanhol Guillermo de Torre (1900 – 1971). Conhecido por seu manifesto *Vertical*, de 1920, além da sua pioneira *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), oferece-nos alguns dados interessantes para refletirmos sobre a expansão do espírito construtivo pela América Latina, notadamente no tripé Brasil-Argentina-Venezuela, que é, não por acaso, o circuito do abstracionismo que está implícito não somente na série de desenhos, mas em grande parte da obra valenciana incluindo algumas passagens do filme *Pinturas rupestres do Paraná*.

Após ter publicado um livro sobre Torres Garcia pelo Instituto de Arte Moderna de Buenos Aires, que seria o germe do museu homônimo, em 1948 (livro, por sinal, traduzido em São Paulo em 1959), Torre percorre, em 1956, várias capitais da região, constatando, em Caracas, algo que, em escala menor, também verificara em Curitiba: a modernização a partir do urbanismo. Não nos esqueçamos que, já na década de 1940, o urbanista e arquiteto francês Alfredo Agache, fundador da Sociedade Francesa de Urbanismo, elaborara para Curitiba um plano diretor que traçava a abertura de grandes avenidas, como a Visconde de Guarapuava, a Marechal Floriano Peixoto e a Sete de Setembro. O plano previa, ainda, um Centro Cívico, iniciado em 1952 e o Mercado Municipal. Apenas três anos depois, em 1955, já surgia um plano de transporte coletivo integrado, traço que caracterizaria a cidade dentre outras capitais brasileiras. Quanto à universidade, relembremos que a do Paraná foi a primeira universidade brasileira (1912), federalizada sob o reitorado de Sulpício de Lacerda, quando se constroem o Hospital de Clínicas, em 1953, o Complexo da Reitoria, em 1958, e o Centro Politécnico, em 1961. Nessa mesma época, em 1959, ano em que Valêncio Xavier está em Paris, funda-se também uma

universidade de cunho mais tradicional: a PUC do Paraná. Mas seja como for, Curitiba, é incontestável, estava atravessando poderoso processo de transformações urbanas.

Da mesma forma, em Caracas, vivia-se a entrada do abstracionismo e do modernismo de após-guerra, não só em termos urbanísticos, mas nas principais instituições culturais da cidade, o teatro Teresa Carreño, enfeitado por esculturas cinéticas de Soto, o Museu, regido por Sofia Imbert e, acima de tudo, o próprio campus. Guillermo de Torre nos oferece dele um testemunho eloqüente.

Se a riquíssima tradição, se os antecedentes vivos da arte mexicana permitiram, de modo natural, infundir um sabor autóctone à contemporaneidade internacional arquitetônica de sua Cidade Universitária, ao sul da costa de Paria, sem uma fonte remota onde acudir, a situação era postulada de modo diferente. Daí que na construção da Cidade Universitária de Caracas tenha predominado de forma absoluta um estilo rigorosamente de nosso tempo. Surge não já como a tentativa mais audaciosa, mas como o triunfo definitivo da arquitetura funcional e a apoteose da plástica abstrata. Mas, por cima desses êxitos, sua novidade está na forma harmônica como leva a cabo a soma de três artes visuais, a integração da arquitetura com a pintura e com a escultura. Sua meta: alcançar uma efetiva síntese artística. “Limitar-se – explica seu arquiteto, Carlos Raul Villanueva – a uma mera decoração parietal ou a colocar em certos lugares aparentemente adequados quadros e esculturas, não teria mais valor, no máximo, do que possa ter, em termos de união das artes, uma coleção de museu”.

Inaugurada, com seus primeiros edifícios, há pouco mais de três anos, [isto é, 1953, mas os primeiros projetos remontam a 1943] a Cidade Universitária de Caracas conta com uma centena que se estendem ao longo de mais de duzentos hectares, após uma zona arborizada e dando vista às montanhas azuis de Ávila. A distribuição dos edifícios e faculdades é, de certo modo, orquestral, e o artista arquiteto assinala suas diversas partes como movimentos musicais, combinando também a brancura do concreto armado com os muros coloridos, e os espaços livres com as esculturas disseminadas em pátios e galerias.

O arquiteto exigiu a colaboração de vários artistas venezuelanos e europeus, não sem sucesso, mas submetida à estrutura e ritmo do conjunto. Ante uma parede com cerâmicas de Vassarely alça-se uma escultura de Pevsner; outro grande mural de Mateo Manaure ressalta em primeiro plano uma estátua de Arp; um tríptico mural, em cerâmica, de Pascual Navarro, à base de puras formas e cores geométricas, estende-se ao longo de uma galeria interior; sobre um mural, também de cerâmica, de Léger, alça seus ritmos uma figura de Henri Laurens; e em distintos lugares repartem-se outras esculturas de Baltasar Lobo, Francisco Narváez, murais de Pascual Navarro, Osvaldo Vigas e duas pinturas – por exceção, representativas – do deliciosamente poético Héctor Poleo e de Pedro León Castro. Mas o ponto de máxima atração e beleza, além de um grande vitral de Léger na biblioteca, é dado pela

Aula Magna, por sua grandiosa eurritmia, coroada no teto com grandes móveis de Calder que equilibram linhas e luzes.<sup>57</sup>

É, portanto, o contato entre o arquiteto venezuelano e a galeria Denise René que determina a poderosa expansão do abstracionismo em Caracas como é também registrada no texto de Jean-Paul Ameline a respeito da exposição *O movimento* (1955).

Contudo, a diversidade das reações e o interesse dos colecionadores [...] mostram que a exposição é menos anedótica do que parece ser à primeira vista, sem dúvida porque a abstração chegou a uma esquina e que, certamente, após ter estigmatizado a esclerose da abstração fria vinham doravante dotar da capacidade de abstração quente a garantir a substituição.

Por sua parte, no decorrer do ano de 1954, Vasarely tinha examinado, por várias vezes, que a arte abstrata devia dali em diante ultrapassar a forma-quadro:

“Vasarely não concebe imobilizar-se no estado do quadro-objeto em composição pura que lhe parece como ‘o último elo da família quadro’, tendo ainda por sua beleza radiosa um fim em si mesmo [...], mas que já é mais que um quadro” (Roger van Gindertael, “Vasarely manifeste les exigences et les vertus de la peinture abstraite”, Les Beaux-Arts, Bruxelles, janvier 1954).

E pôde, ao mesmo tempo, verificar suas intuições visitando os salões parisienses e as galerias de vanguarda ou, separadamente, Agam, Bury, Soto e Tinguely tinham apresentado obras “cinéticas”.

Ele próprio tinha já experimentado diferentes técnicas suscetíveis de permitir-lhe sair dessa forma-quadro: os “fotografismos” de 1951, ampliações em grande escala de detalhes de suas pinturas e as “obras cinéticas profundas” realizadas sobre placas de vidro em 1954, dando por sua superposição a sensação ao espectador do movimento permanente da composição.

Enfim, como dirá a própria Denise René mais tarde, “a idéia estava no ar”.<sup>58</sup>

Em Valêncio Xavier o espaço direcionado à cidade é tema do livro *O menino mentido – topologia por ele habitada*. No caso desse último livro, é a cidade de São Paulo que está em evidência, como observamos no capítulo em que discutimos a coletânea *Minha mãe morrendo e o menino mentido*.

<sup>57</sup> Cf. TORRE, Guillermo de . “Tres ciudades universitarias”. In: *Escalas en la América Hispánica*. Buenos Aires, Perrot, 1961, p.41-3. [Tradução nossa]

<sup>58</sup> Idem, p.33. [Tradução nossa]



Salientamos que o estudo do espaço na obra valenciana revela o processo de modernização em que o grande foco é direcionado para a cidade que se moderniza. Essa modernização na obra de Valêncio Xavier é visível no livro sobre a relação do menino com o meio em que vive (a cidade de São Paulo) e no filme *Pinturas rupestres do Paraná*.

Tal preocupação com o espaço que está em Valêncio Xavier aproxima-o, portanto, de artistas construtivistas e, ao mesmo tempo, de outros dadaístas (Picabia, Arp, Schwiters, Moholy-Nagy). A busca por aliar a arte à vida, em todos os seus aspectos, fazia parte das pesquisas desses artistas que vinham de um pensamento construtivo – uma produção expressiva em todos os setores que envolviam a literatura, a plástica, o *design*, a arquitetura.

Voltemos, pois, ao ano de 1917 em que foi fundada a revista *De Stijl (O estilo)*<sup>59</sup> na cidade de Leiden, cujo primeiro manifesto data de 1918<sup>60</sup>, mesmo ano do caderno coletivo de Oswald de Andrade<sup>61</sup>, o segundo de 1920<sup>62</sup> e o terceiro manifesto<sup>63</sup>, de 1921.

---

<sup>59</sup> Durante o estágio sanduíche realizado na Universidade de Leiden, Holanda, tivemos acesso à revista *De Stijl*, o que foi de extrema importância, pois, a partir dos textos publicados em inglês e francês, tivemos a oportunidade de aprofundar a pesquisa sobre vanguardas internacionais, em especial, sobre a obra de Piet Mondrian e Theo van Doesburg, autores fundamentais para a compreensão dos conceitos de montagem e abstração.

<sup>60</sup> Assinado por Theo van Doesburg, Robt. Van't Hoff, Vilmos Huszar, Antony Kok, Piet Mondrian, G. Vantongerloo, Jan Wils. DE STIJL. 2e jaargang. November. Negentienhonderdachtien. Nummer 1, 1918, p. 3. In: DE STIJL. 1917-1932. Edited by Ad Peterson. Consists of three parts: a complete reprint of volume I-III (1917-1920); of volume IV-VII and the remaining numbers (1921-1932), an historical introduction; a translation of all the dutch texts; notes and indexes. Amsterdam, Den Haag: Athenaeum, Bert Bakker, Polak & Van Gennep, 1968, p. 237.

<sup>61</sup> ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992.

<sup>62</sup> Theo van Doesburg, Piet Mondrian e Antony Kok assinam o segundo manifesto que está publicado na revista *O estilo* n. 6. DE STIJL. 3e jaargang. April. Negentienhonderdwintig. Nummer 6, 1920, p.49. In: DE STIJL. 1917-1932. Edited by Ad Peterson. Consists of three parts: a complete reprint of volume I-III (1917-1920); of volume IV-VII and the remaining numbers (1921-1932), an historical introduction; a translation of all the dutch texts; notes and indexes. Amsterdam, Den Haag: Athenaeum, Bert Bakker, Polak & Van Gennep, 1968.

<sup>63</sup> In: DE STIJL. 1917-1932. Edited by Ad Peterson. Consists of three parts: a complete reprint of volume I-III (1917-1920); of volume IV-VII and the remaining numbers (1921-1932), an historical introduction; a translation of all the dutch texts; notes and indexes. Amsterdam, Den Haag: Athenaeum, Bert Bakker, Polak & Van Gennep, 1968, p.123.

Lembremos que, em agosto de 1923, Oswald de Andrade conhece o escritor Blaise Cendrars dias após ter realizado a conferência “L’effort intellectuel du Brésil contemporain” na Sorbonne. Nesse mesmo ano, Oswald assiste, no teatro dos Champs-Élysées, ao bailado negro de Blaise Cendrars apresentado pelo Ballets Suédois.<sup>64</sup> De volta ao Brasil em 1924, Oswald de Andrade publica no *Correio da Manhã* o conhecido *Manifesto Pau-Brasil*. Nesse manifesto, Oswald faz menção ao poeta Blaise Cendrars e tece uma crítica ao retorno da *arte pura* e com isso às idéias do grupo e da revista *O estilo*.

Mas por que trago à baila Oswald de Andrade? Justamente porque tem em comum com o grupo *O estilo* o poeta Blaise Cendrars<sup>65</sup>, que mantém contato tanto com o brasileiro, quanto com o grupo holandês. E assim, vamos até a arte concreta/abstrata. No *Manifesto Pau-Brasil*, há uma possível crítica à arte pura de *O estilo*; já no *Manifesto Antropófago* de 1928, sublinho essa data, Oswald continua sua investida na marca de uma individualidade brasileira e afirma:

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.<sup>66</sup>

Em 1930, dois anos após o *Manifesto Antropófago*, Theo van Doesburg publica na França a revista *Art Concret (Arte concreta)*<sup>67</sup> da qual circulou um único número. No ano

---

<sup>64</sup> BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Editora da UNICAMP: Ex libris, Campinas, 1995.

<sup>65</sup> No décimo número do primeiro ano da revista (1917-1918) *O estilo*, Blaise Cendrars marca sua presença com a poesia *La Tête*, que acompanha a escultura *Le Gondolier*, do artista Alexandre Archipenko. No número seguinte da revista, G. Vantongerloo escreve o texto “Le gondolier d’Alex. Archipenko” em que analisa tanto a poesia de Cendrars, quanto a escultura finalizando com o poema *La force* (“*La tête*”), resultado de sua leitura de ambos os artistas colocando em evidência a força através da repetição. Esse texto do escultor G. Vantongerloo fica entre os textos que ele chamou de “Réflexions” no nono número do primeiro ano e “Réflexions II” no segundo número do segundo ano da revista *O estilo*, em que, a partir da análise de elementos de composição, pontos e linhas retas, enfatiza a força que advém da ação, do movimento.

DE STIJL. 1917-1932. Edited by Ad Peterson. Consists of three parts: a complete reprint of volume I-III (1917-1920); of volume IV-VII and the remaining numbers (1921-1932), an historical introduction; a translation of all the dutch texts; notes and indexes. Amsterdam, Den Haag: Athenaeum, Bert Bakker, Polak & Van Gennep, 1968, p. 149, p. 180, p. 201 e p. 261.

<sup>66</sup> ANDRADE, Oswald. “Manifesto antropófago”. Piratininga, Ano 374 da “Deglutição do Bispo Sardinha” (Revista de Antropofagia, Ano 1, N. 1, maio de 1928).

anterior 1929, Torres-García havia conhecido o artista e crítico Michel Seuphor<sup>68</sup> que tinha em comum, além do interesse pela literatura e pelas artes visuais, uma peculiar atração pelo grupo e revista *O estilo*. Sublinha-se que Torres-García e o líder do *O estilo*, Theo van Doesburg, foram amigos e mantiveram uma longa correspondência. Juntos, Joaquín Torres-García e Michel Seuphor criaram, em 1930, a revista *Cercle et Carré (Círculo e Quadrado)* em Paris. Com essas informações temos o circuito artístico parisiense estruturado sob a base abstrata advinda das pesquisas de Piet Mondrian e do grupo *O estilo*. Note-se que quanto mais Torres-García envolve-se com os artistas e críticos, mais singular torna-se a sua produção artística e mais definidas as suas preocupações estéticas. O que nos revela através de sua escritura é que, mais que reproduzir um modelo, ele estava interessado em compreendê-lo. Assim, Torres-García passa a defender além de uma arte universal, também as marcas do individualismo que podem ser lidas nos trabalhos que lembram brinquedos infantis, onde o espectador é convidado a interagir, a manipular as peças. Ou seja, ao assumir o lado lúdico da obra de arte, marca não somente uma posição divergente com relação à do grupo holandês, mas aproxima-se da estética e de artistas que cultivavam certo interesse pelo dadaísmo, como por exemplo, Jean Arp, que transitava tanto entre os abstracionistas<sup>69</sup>, quanto pela poesia e estética dadaísta. Como sabemos, ao voltar para o Uruguai, Torres-García passa a divulgar as idéias de Mondrian e do grupo *O estilo*, tornando-se referência para o grupo de arte argentino MADI.

---

<sup>67</sup> Tivemos acesso à revista *Art concret*, na biblioteca do RijksMuseum, em Amsterdam.

<sup>68</sup> Pseudônimo do belga Ferdinand Berckelaers. Lembremos também que a escritora Clarice Lispector em *Água viva*, em que a personagem principal é uma pintora abstrata, abre o livro com a epígrafe seguinte epígrafe que é assinada por Michel Seuphor: “Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência”. LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

<sup>69</sup> No número 87-88 da revista *O estilo*, que foi dedicada à reforma realizada pelo artista, poeta e arquiteto holandês Theo van Doesburg do café Aubette em Estrasburgo registra a parceria com Jean Arp e sua esposa Sophie Taeuber-Arp. DE STIJL. 1917-1932. Edited by Ad Peterson. Consists of three parts: a complete reprint of volume I-III (1917-1920); of volume IV-VII and the remaining numbers (1921-1932), an historical introduction; a translation of all the dutch texts; notes and indexes. Amsterdam, Den Haag: Athenaeum, Bert Bakker, Polak & Van Gennep, 1968, p. 609-642.

Tudo isso nos leva a refletir que se por um lado, no início do século XX, há uma vanguarda européia preocupada com a necessidade de marcar fronteiras com relação às investigações em torno do concreto e do subjetivo, a vanguarda brasileira, por outro lado, faz outro movimento, não contrário, mas de consciência crítica respondendo com a antropofagia.

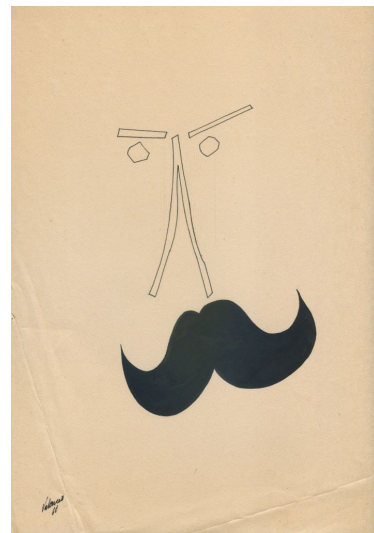
Diante disso, podemos dizer que Valêncio Xavier realiza uma escritura que traz à tona questões que marcam a modernidade como possibilidade de trocas, de contatos, tal como já faziam Duchamp, Oswald, Arp, Torres-García. Valêncio apresenta, assim, uma arte que nasce de um esforço de rearmar séries (fotografias, desenhos, filmes, escritura). E, nesse movimento, ajuda-nos a afirmar que a lacuna existente no registro internacional, com relação à arte concreta brasileira dos anos 50 e 60, dá-se pelo fato de a galeria Denise René, especialista em arte abstrata, ter optado por artistas cujas referências estavam tanto no trabalho de Theo van Doesburg, quanto de Piet Mondrian. Desse modo, compreende-se por que a artista brasileira Lygia Clark fez apenas uma rápida passagem pela galeria Denise René, enquanto Hélio Oiticica, outro importante artista daquele período, sequer participou de alguma coletiva. Assim, entendemos que quando Valêncio retoma em sua poética questões que envolvem a arte concreta e abstrata, como observaremos mais adiante na leitura do filme *Pinturas rupestres do Paraná*, na verdade, está tentando mostrar como a arte, ao separar-se do corpo, tal como, requisitada pelos descendentes do *O estilo*, passa a registrar nem tanto a ausência do orgânico, mas a suspensão dos contatos em prol da legitimação de uma arte universal ou, como diria o crítico Raúl Antelo, monocéfala.

Com uma sorte de autobiografia, Valêncio rearma a questão em torno de uma modernidade catastrófica, trazendo a público o corpo individual e coletivo que nos são apresentados em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, à la Oswald de Andrade. Ou seja, podemos dizer que *Minha mãe morrendo e o menino mentido* é outra versão do

*Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927). E assim, Valêncio, como Oswald, volta à infância, mistura os tempos do homem com o do menino, faz uso das imagens, das lembranças de um menino que já não está, ou seja, o menino “mentido”. Ambos os escritores mostram um corpo fragmentando que só se concretiza em sua montagem e num “eu” que é o outro, que está com o outro. E assim, com o uso de imagens de publicidade e de livros de ilustrações científicas, Valêncio apresenta numa montagem “cinematográfica” a agonia do corpo que é o da mãe, mas é também o da modernidade. Um corpo que fala do presente num gerúndio que abarca todos os tempos, todas as problemáticas que atravessam tanto o corpo erotizado, quanto o atravessado pela dor ou pelas pulsões, como diria Georges Bataille em *Minha mãe* (1985). Esse mesmo corpo agonizante é apresentado a nós pelo arquiteto Flávio de Carvalho na série *Minha mãe morrendo* que Valêncio, *à la* Duchamp, apropria-se tanto do nome da série, quanto de um dos desenhos que registra a impossibilidade da apreensão desse instante entre a agonia e a morte.

Em suma, o multifacetado Valêncio Xavier mescla em sua escritura, de um lado, as idéias advindas do grupo e da revista *O estilo*, que insiste na idéia de arte como forma, mas, paralelamente, ensaia a apropriação antropofágica da tradição Oswald de Andrade-Flávio de Carvalho, que lhe faz considerar, pelo contrário, a arte como força.

### 1.3 A constelação valenciana



**Ilustração 9 – Valêncio Xavier.**  
**S/t. 1960. Desenho - nanquim sobre**  
**papel vergé 120 g/m<sup>2</sup>; 30 x 22, 3 cm.**

O desenho acima, de 1960, faz parte da série que encontramos entre o material esparso do escritor Valêncio Xavier. A forma “bigode” está presente em vários desenhos dessa mesma série. E se observarmos ao longo da obra valenciana, é comum encontrarmos essa forma, essa imagem. Partindo dessa constatação, podemos dizer que há a necessidade de uma construção do sentido para que essa forma ganhe visibilidade.

Nesse sentido, nossa leitura parte do que há de mais invisível nesses desenhos: o fato de serem vestígios de imagens e, desse modo, não importa para nós perseguir um modelo, mas perceber as possibilidades de deslocamento que estão implícitas na palavra *imagem*. Das várias definições da palavra “imagem” que encontramos no *Vocabulaire européen des philosophies (Vocabulário europeu de filósofos)* (2004), escolhemos duas que vão ser de extrema importância para nossa discussão. Uma delas vincula a palavra francesa *image* a *imago* que do latim remete à máscara mortuária, simulacro, figura, forma, entre outras acepções. Já a definição da mesma palavra em grego nos aproxima da palavra fantasma, aparição.

Imagem. A palavra *imagem* é um decalque do latim *Imago*, designando propriamente uma imitação material, em particular as máscaras mortuárias, reinvestidas pela psicanálise [...].

O grego nomeia a imagem privilegiando um de seus traços definidores ou funcionais: *eikôn* [...], “a semelhança”, *phantasma* [...], “a aparição na luz” [...], *tupos* [...] “a marca, a cunhagem”, etc.

Numerosos outros termos latinos além de *imago* podem ser tomados por imagem (*simulacrum, figura, forma effigies, pictura, species*).<sup>70</sup>

Partindo das definições de imagem encontradas, podemos dizer que esses desenhos apresentam-se como máscaras mortuárias. Lembramos ainda que com relação à máscara mortuária Jean-Luc Nancy em *O olhar do retrato* nos diz que o papel principal da máscara mortuária é representar o morto em si, enquanto que no retrato o que está em evidência é a morte.

O retrato apresenta a morte (imortal) em (uma) pessoa. [...] A máscara tira a digital do morto (a obra selada da morte), o retrato põe a própria morte em funcionamento: a morte operando em plena vida, em plena figura e em pleno olhar.<sup>71</sup>

Nesse sentido, tanto a máscara mortuária, quanto o retrato apresentam-se no simples fato de não estarem ocupando um espaço. O que é evidente nesse vazio é o espaço em suspensão; ou o espaço entre as coisas, como observou Jean-Luc Godard em *Introdução a uma verdadeira história do cinema* (1989) ao comentar o filme *Pierrot le fou* (*O demônio das onze horas*) (1965).

Encontrei um livro do Elie Faure, que eu já conheci, que falava de Velásquez e que dizia que no começo, no final de sua carreira – que era para mim o começo da minha, mas eu não sabia-, no final de sua carreira, Velásquez pintava as coisas que estão entre as coisas, e dou-me conta de que... pouco a pouco... o cinema é o que está entre as coisas, não são as

---

<sup>70</sup> CASSIN, Barbara. (direction) *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Éditions du seuil/ Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 582. [Tradução nossa]

<sup>71</sup> NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Trad. I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 54. [Tradução nossa]

coisas, é o que está entre uma e outra pessoa, entre você e eu, e depois, na tela, está entre as coisas.<sup>72</sup>

Desse modo, o fato de a palavra “imagem” estar vinculada à máscara é o que nos conduzirá a vários outros momentos da obra valenciana, em que tal detalhe retorna como, por exemplo, em *O mez da gripe e outros livros*. Frente aos desenhos de Valêncio Xavier, estamos diante dessa máscara mortuária que expõe o que não pode ser visto em sua superfície, mas que pela repetição, nos faz tomar distanciamento, perceber que essa forma, essa imagem somente se apresenta enquanto registro de um sujeito ausente, ou seja, de seu fantasma.

Foi tentando preencher esse vazio que trouxemos à tona Duchamp e Arp. Desse modo, como veremos na leitura de *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, assim como, em *Pinturas rupestres do Paraná*, Valêncio fez da antropofagia seu “método”, e assim, à la Oswald de Andrade incorpora tanto o *ready made*, quanto da relação texto e imagem presente na poética de Duchamp e Arp. Como exemplos temos alguns desenhos de 1960 em que a imagem é formada tanto com traços gráficos, quanto com a própria escrita; do mesmo modo em *O mez da gripe*, um dos livros mais celebrados de Valêncio Xavier, as imagens e os textos são recortados e colados, ou seja, são retirados de revistas e jornais e inseridos num outro “contexto”, dando-nos a possibilidade de realizarmos outra leitura a partir dessa nova montagem.

Nessa novela em que são narrados vários acontecimentos cujo fio condutor é a gripe espanhola de 1918, Valêncio Xavier coloca, logo na capa/primeira página<sup>73</sup> dessa simples brochura, a imagem de um homem com longos bigodes. Esse homem que não possui nome a princípio incorpora os ares de um burguês, mas vai sofrendo metamorfoses

---

<sup>72</sup> GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Notas Miguel Marias, selecionadas e traduzidas por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 135.

<sup>73</sup> A primeira edição dessa novela realizada pela Fundação Cultural de Curitiba possuía o formato brochura contendo a imagem em branco e preto do burguês de bigodes penteados, rodeado por uma nuvem de caveiras, ocupando toda a capa. Não há margem ou qualquer espécie de moldura, como encontramos na edição de 1998. *O Mez da Gripe*. Novella. Fundação Cultural de Curitiba, 1981.



através de suas ações e da maneira como transita pela cidade, o que acaba por afastá-lo do primeiro estereótipo, aproximando-o de outros como o do bandido ou o do inimigo.

De início, podemos afirmar que essa forma “bigode”, encontrada tanto nos desenhos esparsos, quanto nas ilustrações que percorrem *O mez da gripe*, é apresentada como uma reprodução; ou seja, o desenho feito a bico de pena pelo artista plástico Rones Dumke (1949 -) que nos apresenta a imagem do típico burguês com longos bigodes usando o modelo social pré-determinado, terno e gravata, traz consigo marcas de uma sociedade industrializada. Desse modo, podemos afirmar que o desenho do burguês, que percorre *O mez da gripe* e transforma-se em vilão, pode ser lido como a reprodução de um tipo social. Como é visível, há uma discussão em torno da reprodutibilidade técnica, como diria Walter Benjamin, pois essa imagem que Valêncio apresenta é uma reprodução tanto de um modelo social, como acabamos de destacar, quanto de uma técnica – pois o que é apresentado ao leitor já não é mais o desenho e, sim, uma cópia.

Com relação a essa discussão em torno da reprodução não podemos esquecer de um dado curioso, que já mencionamos, porém, não menos importante que traz à tona o jovem Valêncio, recém chegado a Paris. Ainda no hotel Cujas, no centro do bairro estudantil, Valêncio é reconhecido por outro latino-americano, Wifredo Lam que, na época, mantinha atelier no subúrbio da capital francesa. Nesse primeiro encontro, Valêncio recebe uma proposta de trabalho do pintor cubano que acaba por apresentar o jovem brasileiro ao já consagrado Jean Arp.

Podemos dizer que, da experiência tida nas oficinas de serigrafia de Wifredo Lam, Valêncio guardaria e incorporaria no trabalho por vir, algo que está intimamente vinculado tanto à serigrafia, quanto à arte africana, como observamos em alguns dos desenhos do ano de 1960: a máscara.

No processo de reprodução a partir da técnica da serigrafia, é necessário, antes da impressão final, preparar a tela de *nylon* com emulsão que tanto veda, quanto deixa passar a luz e a tinta. A esse processo é dado o nome de “queima” ou “gravação”. É essa a máscara vazia, resultado da queima que vai dar origem à imagem que se deseja reproduzir. Portanto, podemos dizer que as formas chapadas, que advêm da serigrafia, são o resultado de uma impressão por contato. Nisso está implicado o gesto do artista de esticar a tinta com um rodo sobre a máscara para ter a imagem. O resultado é semelhante aos desenhos que apresentamos abaixo, ilustrações 10 e 11.

Pode ser afirmado que Valêncio trata o desenho de maneira semelhante à serigrafia<sup>74</sup>, técnica, aliás, que o escritor de *O mez da gripe* desenvolveu nos ateliês de ambos os artistas: Lam e Arp. Tais desenhos revelam não somente a referência à técnica, mas, principalmente, ao que advém dela: a máscara. Podemos dizer, ainda, que a gravura, como marca exposta através das formas recortadas que observamos em vários desenhos de Valêncio Xavier, é algo que está presente numa tradição brasileira de gravadores intensificada nos anos de 1950. Dessa tradição, citamos os amigos de Valêncio Xavier, Carlos Scliar (1920-2001) e Napoleon Potyguara Lazzarotto (Poty)<sup>75</sup>, nomes que destacaram-se no cenário nacional.

Scliar foi, além de artista, um dos responsáveis, tanto pela implantação, quanto pela divulgação dos clubes de gravura<sup>76</sup>. Poty, por sua vez, além de artista, foi professor de gravura e organizou diversos cursos de gravura em Curitiba, Recife, inclusive implantando o primeiro curso do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, na década de 1950.

---

<sup>74</sup> Essa técnica é conhecida por serigrafia ou *silk screen*, cujo objetivo principal é a reprodução em série a partir de uma matriz, máscara.

<sup>75</sup> Salientamos que Valêncio Xavier em parceria com Poty realizou os livros *A propósito de Figurinhas* (1986) e *Curitiba de Nós* (1989). Valêncio além desses trabalhos realizou a biografia *Poty, Trilhos, Trilhas e Traços* (1994) e alguns vídeos registrando o processo artístico do responsável pelo Memorial da América Latina (1988), realizado em São Paulo.

<sup>76</sup> O Clube de Gravura de Porto Alegre data de 1950. Salientamos que Curitiba também tornou-se um pólo de gravadores criando, em 1951, na esteira de Porto Alegre, o Centro de Gravura do Paraná.



Ilustração 10 - Valêncio Xavier. S/t. S/d (circa 1960). Desenho - nanquim sobre papel canson 120 g/m<sup>2</sup>; 30 x 22,3 cm.



**Ilustração 11- Valêncio Xavier. S/t. 1960. Desenho - nanquim sobre papel sulfite 75 g/m2;  
21, 8 X 31 cm.**

Por outro lado, a constelação de bigodes de Valêncio Xavier apresenta, como já mencionamos, forte afinidade com o trabalho de Marcel Duchamp<sup>77</sup>, principalmente com aquele com que o artista questiona o que vem a ser uma obra de arte. Como sabemos, há uma reflexão por parte de Duchamp em torno da obra de arte como reprodução e como possibilidade de reconfiguração, releitura e, nesse trabalho, Duchamp aproxima, enfim, plástica e literatura através do uso do trocadilho “L.H.O.O.Q.”. Desse modo, Duchamp reivindica o vínculo entre plástica e literatura que se rompeu com o modernismo europeu. Contudo, observamos que as pesquisas tanto de algumas vanguardas européias, quanto dos artistas latino-americanos do início do século XX estavam focadas numa prática que reivindicava uma obra que, ao invés de ficar cristalizada numa forma, viesse a proliferar outras problemáticas, como em grande parte dos dadaístas, dos quais destacamos, além de Marcel Duchamp, Jean Arp.

Marcel Duchamp, em 1919, ao inserir bigodes na “Gioconda”, está sugerindo que seu ato só se torna possível pelo fato de tratar-se de uma reprodução. Assim, inicia uma discussão em torno da reprodução mecânica que reaparece, em 1936, com Walter Benjamin no ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”<sup>78</sup>, como já observamos. Nesse sentido, a discussão em torno da reprodução está armada: por um lado, há a preocupação com a aura da obra de arte, como em Benjamin; por outro lado, com a reprodução técnica, há a possibilidade de metamorfose, como mostrou Duchamp. Assim, entendendo a reprodução enquanto metamorfose é possível ultrapassar o espaço do quadro e da moldura, tal como fez Marcel Duchamp ao introduzir bigodes na Gioconda de Leonardo da Vinci.

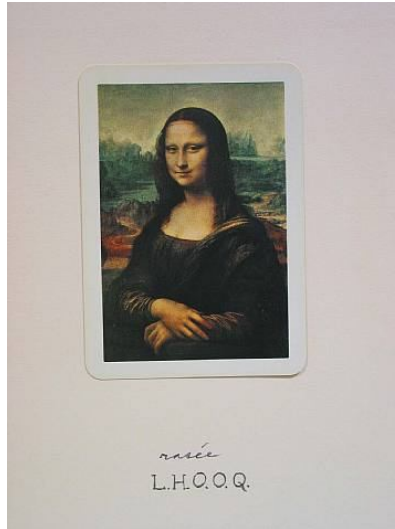
---

<sup>77</sup> ANTELO, Raúl. *María con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.

<sup>78</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. I Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas)



**Ilustração 12 – Marcel Duchamp.**  
“L.H.O.O.Q.” 1919 (1941) from *Box in a valise*  
(1941) Collection: The Norton Simon Museum,  
Pasadena. Museum Purchase, 1963.



**Ilustração 13 - Marcel Duchamp.** “L.H.O.O.Q.”  
(rasée). 1965. Alan Koppel Gallery.

Referimo-nos à série de Giocondas desenvolvidas em momentos diferentes por Duchamp, da qual destacamos as duas acima: L.H.O.O.Q. e L.H.O.O.Q. (rasée) (barbeada). Ambos os trabalhos reivindicam mais que um observador, um leitor. Pois ao inserir e retirar os bigodes da Gioconda, Duchamp mais que dizer que se trata de uma reprodução, diz que a arte depende da leitura, das relações, do contato que se dá *a posteriori*.

Valêncio, como Duchamp, detém-se nesse gesto mínimo que faz da apropriação e da interferência um “método” para pensar a arte e a cultura. Desse modo, a ênfase passa a ser aquela em que se destaca uma leitura feita por corte, tal como na poesia e no cinema. Com isso, volta à tona a problemática da montagem. Essa técnica, tão sedutora a artistas das mais variadas áreas, vem ajudar a pensar a modernidade. Desse modo, foi através da repetição e da montagem de imagens heteróclitas que Valêncio chegou até aquela que encontramos em o *Mez da gripe*. Nessa montagem, observamos a incerteza das imagens e dos tempos descontínuos que perpassam a obra de Valêncio, mas, também, de Duchamp e

de Arp. E, assim, os desenhos na forma de bigodes fazem Valêncio trazer à tona outra constelação: a de Jean Arp.

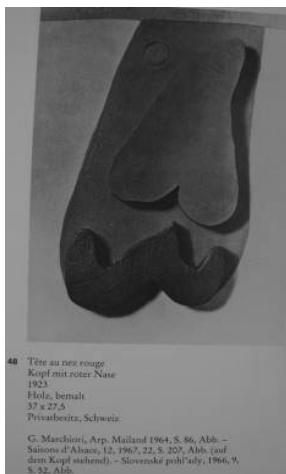
Os relevos de Arp são dos anos de 1920 e apresentam formas recortadas que também dão destaque aos bigodes, revelando-se próximos das investigações de Marcel Duchamp. Isso ocorre tanto com relação à forma (bigode), quanto pelo seu trânsito pela plástica e literatura<sup>79</sup>.

O artista e crítico Michel Seuphor apresenta, em abril de 1966, juntamente com Bernd Rau, grande parte da produção de trabalhos realizados em relevo por Jean Arp no catálogo *Die Reliefs. Oeuvre-Katalog*<sup>80</sup>. Nesse catálogo, que contém o registro de 817 relevos, chamam a atenção algumas séries de relevos realizados na década de 1920. Dentre os relevos de Jean Arp, há o registro de uma grande série em que o destaque é dado aos bigodes que acabam por formar uma constelação de fragmentos, de máscaras, como podemos constatar a partir de alguns dos títulos: “Tête au nez rouge” (1923), “Moustaches” (1925), “Moustaches” (1926), “Tetê avec moustache herissée” (1926), “Moustache sans fin” (1926), “Tetê-moustache” (1926), “Nez-moustache; Nez-bouche” (1927), “Tête; Tête d’Adam” (1927).

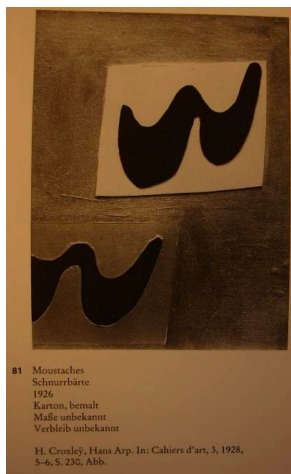
---

<sup>79</sup> Jean Arp, em 1923, publicou, na revista *Mers*, um projeto de seu amigo Kurt Schwitters, uma série que chamou *Arpaden* – uma sorte de neologismo que significa “as coisas de Arp”. Esse trabalho, constituído de sete litografias, o artista chamava de “pinturas objetos”.

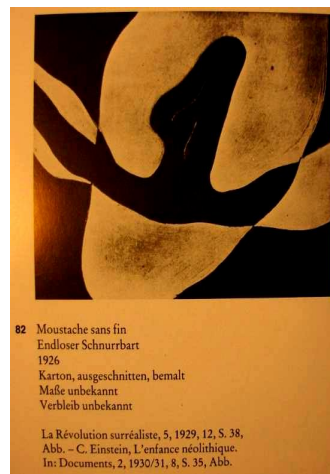
<sup>80</sup> ARP, Hans. *Die Reliefs.Oeuvre-Katalog*. Herausgegeben von Bernard Rau; Mit einer einleitung von Michel Seuphor. Stuttgart, 1981.



**Ilustração 14 - “Tête au nez rouge”.** 1923. In: [ARP, Hans. *Die Reliefs. Oeuvre-Katalog.* Herausgegeben von Bernard Rau; Mit einer einleitung von Michel Seuphor. Stuttgart, 1981, p.30.]



**Ilustração 15 - “Moustaches”.** 1926. Idem, p.45.



**Ilustração 16 - “Moustaches sans fin”.** Idem, p.46.

Em outros relevos, lemos uma reivindicação de uma obra plástica enquanto escritura como em “Objets plastiques comme écriture” (1928), “Objets placés comme écriture” (1928). Durante toda sua carreira, Jean Arp manteve uma produção tanto plástica, quanto literária. Desse modo, é importante salientar que poemas ou textos sempre faziam parte dos catálogos das exposições de Arp. Por exemplo, a exposição realizada em 1959 na galeria Denise René, que Valêncio Xavier revela ter sido o arte-finalista, possui um catálogo em que os poemas e as fotografias dos trabalhos expostos são diagramados de maneira que o diálogo entre eles resulte num outro trabalho.

O mesmo ocorre com um texto organizado em 20 fragmentos chamado “Vingt pré-textes et un envoi chuchoté pour les reliefs de Jean Arp”<sup>81</sup>, em que Michel Seuphor fala do artista através da poesia captada na reunião de 817 relevos elaborados por Arp durante toda sua trajetória artística, que tem seu fim no mesmo ano em que o material foi organizado em livro.

<sup>81</sup> ARP, Hans. *Die Reliefs. Oeuvre-Katalog.* Herausgegeben von Bernard Rau; Mit einer einleitung von Michel Seuphor. Stuttgart, 1981.



1. [...]

‘Aquele que quer derrubar uma nuvem com flechas, gastará em vão suas flechas. Entretanto, muitos escultores parecem esses estranhos caçadores. Eis como é preciso fazer: encanta-se a nuvem com uma ária de violino com um tambor ou uma ária de tambor com violino. Então, bem rápido, vê-se a nuvem descer, vê-se ela torcer-se de prazer à própria terra até que, por pura gratidão, ela petrifica-se. É assim que, num instante, o escultor pode realizar a mais bela das esculturas’.

Esse texto, através de um humor reinante, é ótimo para mostrar o caminho estético de Arp. **Ele procede por associações de formas ou de imagens e por oposições surpreendentes.** A arte de reunir associação e oposição no mesmo objeto, na mesma imagem, ou no mesmo perfil plástico que, admiravelmente ondulante, se encontrará de repente quebrado, depois esticado na reta absoluta.

Um conjunto de **poemas** intitula-se *Voilier dans la forêt* (Veleiro na floresta), um outro *Siège de l’air* (Cadeira de ar). Um **contra-senso** aparente, um simples trocadilho são os instrumentos dessa dualidade **associação-oposição**. *Weisst du schwarz du* é o título, intraduzível, de uma pequena série de poemas bem antigos, pois o Alsaciano que é escrito em duas línguas com igual aplicação a deslocar o leitor dos caminhos trilhados [...].

2.

Não é dado a todo mundo ser claro; não é dado a todo mundo ser naturalmente ambíguo. É dado somente a Arp ser claro e ambíguo ao mesmo tempo. Isso se faz, em sua obra, sem o menor problema. A procura por situações ambivalentes, **o próprio pertencimento a movimentos artísticos aparentemente divergentes – surrealismo, arte concreta** – não foi um obstáculo à unidade de sua obra.

[...]

Pode dizer o mesmo de Mondrian. Insólita e clara, a obra desses dois homens ilumina sua época. Mas não há em Arp essa distinção profunda, essa distância quase infinita entre o rigor da obra e a frágil sensibilidade do homem que eu observo em Mondrian.<sup>82</sup>[grifo nosso]

Nesses dois fragmentos que selecionamos, Michel Seuphor apresenta a obra de Arp ao falar de seus relevos. Algumas observações precisas que destacamos no texto acima bastam para que o leitor adentre o universo de Jean Arp: associação de formas ou imagens; sem-sentido aparente; o uso de duas línguas; participar de movimentos de arte aparentemente divergentes: surrealismo e arte concreta.

Assim, como esse recorte em forma de bigode perseguiu as investigações de Arp e Duchamp, observamos que, em outros momentos da escritura valenciana, esse desenho retorna, como no conto “Mistério mágico”, presente no livro *13 mistérios + O mistério da*

---

<sup>82</sup> Idem, p. XXXI.

*porta aberta*, que também está na coletânea elaborada pela Companhia das Letras. Nesse conto, o homem que porta o bigode surge na descrição minuciosa de seu traje de mágico. Essa descrição aproxima-o do personagem enigmático de *O mez da gripe*.

O Mágico domina, esbelto, rosto anguloso, bigodinho preto bem cuidado, cabelos pretos bem curtos esticados por brilhantina, formando um pequeno bico no meio da testa. Impecavelmente vestido em sua casaca preta brilhante, justa ao corpo, mais elegante que muitos dos espectadores em seus *smokings*, *summers* e uniformes de gala.<sup>83</sup>

Logo após a descrição do mágico, do palco em forma de lua, da bela assistente vestida de odalisca, coberta de jóias douradas, dos gestos ondulantes feitos pelo mágico com sua vareta que hipnotizam a platéia encaminhando rapidamente para o truque de maior suspense que consiste em inserir sete espadas numa caixa dourada cujo conteúdo é a assistente vestida de odalisca.

O suspense da narrativa é quebrado com o comentário de um personagem identificado como “Filho do Presidente” que compara o mágico desse show com o Mandrake do gibi: “O Filho do Presidente comenta com um rapaz que está ao seu lado: *já sei com quem ele se parece, com o Mandrake do gibi!*”<sup>84</sup>. Ou seja, ao comparar o mágico com o Mandrake, remete-nos ao personagem criado pelo escritor norte-americano Lee Falk (1911 – 1999) em 1934, um mágico que fazia uso da hipnose para livrar-se de bandidos.

No entanto, voltando ao conto, observamos que, após o comentário, nos é oferecida a imagem de um bigode solto, ou seja, não é nem o retrato do mágico, nem de Mandrake, mas apenas um vestígio que estabelece o contato entre ambos. Esse vestígio que pertence a ambos, mas que não é de nenhum deles. Essa forma, esse bigode que Valêncio passou a perseguir após a viagem realizada a Paris em 1959, apresentando-se tanto em seus desenhos esparsos, quanto na obra literária posterior. Tais desenhos revelam o movimento

---

<sup>83</sup> XAVIER, Valêncio. *O Mez da Gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 276.

<sup>84</sup> Idem, p. 277.

que nos permite ler neles o burguês que aparece em *O mez da gripe*, mas, também, o mágico e, por trás, toda uma constelação que acabamos de apresentar.

Podemos afirmar que está presente nessas composições estilizadas algo além das linhas estruturadas a partir de formas geométricas que mantêm relação com Duchamp e Arp. Estamos falando do aprendizado do artista a partir de uma base fundamentada na imagem e no texto. Desse modo, a forma *ready-made* que encontraremos, por exemplo, em *Minha mãe morrendo e o menino mentido* ou em *Meu sétimo dia* (1999), já está presente nesses desenhos de 1960, como conferimos na ilustração 17.



Ilustração 17 – Valêncio Xavier. S/t. S/d. (circa, 1960) Desenho – nanquim sobre papel.

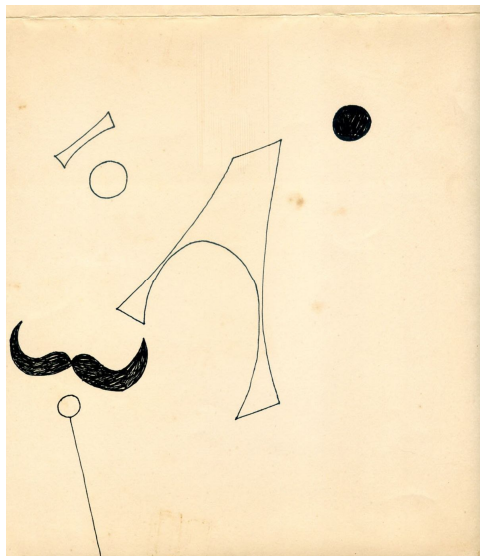
Com o *ready-made* temos as investigações de Marcel Duchamp em torno da reprodução da obra de arte, mas, principalmente, em torno da relação com a literatura. Desse modo, o desenho acima apresenta as primeiras investigações de Valêncio Xavier relacionadas à imagem e ao texto, assim como, referentes à diagramação, que serão desdobradas em livros como *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, objetos de estudo do próximo capítulo.

Essa forma instiga-nos a pensar no porquê de seu insistente retorno. O que faz desse detalhe algo tão especial? O que está nessa forma que se repete e que nos escapa?

Podemos responder rapidamente que é a falta de sentido que nos toca num primeiro momento. No entanto, com a constelação que viemos armando, observamos que o sentido dá-se na aproximação da forma bigode com outras que por sinal vão também revelar-se como máscara.



**Ilustração 18 - Valêncio Xavier. S/ t. S/d (circa 1960). Desenho - nanquim sobre papel canson 200g/m<sup>2</sup>; 22,3 X 18,3 cm.**



**Ilustração 19 - Valêncio Xavier. S/ t. S/d (circa 1960). Desenho - nanquim sobre papel canson 200g/m<sup>2</sup>; 22,3 X 18,3 cm.**

Assim, podemos dizer que os desenhos de Valêncio Xavier mostram-se nesse fato de estarem no limiar do surrealismo e da arte abstrata/ concreta, de estarem entre Duchamp, Lam e Arp. Ou seja, a força existente nesses desenhos está no fato de deixarem transparecer no presente os tempos passados.

## 2 Minha mãe morrendo e o menino mentido

*Minha mãe morrendo e o menino mentido*<sup>85</sup> são três livros publicados num único volume em 2001 pela editora Companhia das Letras que havia, anteriormente, reunido em livro *O mez da gripe e outros livros*<sup>86</sup>, juntamente com outros pequenos livros publicados esparsamente em revistas e jornais. Em linhas gerais, pode-se dizer que estamos diante de uma sorte de biografia e, ao mesmo tempo, de uma autobiografia. No primeiro livro, *Minha mãe morrendo*, temos a biografia da mãe enquanto que, no segundo, *O menino mentido*, vem à tona a infância do narrador personagem, o que implica uma sorte de autobiografia<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

<sup>86</sup> XAVIER, Valêncio. *O Mez da Gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Fazem parte dessa edição: *Maciste no inferno*, *O minotauro*, *O mistério da protiruta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi*, *13 mistérios + O mistério da porta aberta* (são contos publicados anteriormente na revista *Quem*: “Um mistério no trem-fantasma”, n. 94 agosto de 1983; “O mistério da porta aberta”, n. 113, agosto de 1984; “Mercúrio mistério”, n. 116, outubro de 1984; “Mistério Sapho – O amor entre as mulheres”, n. 118, novembro de 1984; “Mistério mágico”, n. 152, junho de 1986; “O misterioso homem-macaco – Como tudo começou”, n. 154, julho de 1986; “O mistério da Sonâmbula”, n. 160, agosto de 1986. “Mistério do menino morto”, 18 de julho de 1985 no jornal *Estado do Paraná*; “Os fantasmas do fundo de quintal – Um mistério”, 22 de julho de 1990 no jornal *Estado do Paraná*; “Mistério números” este no n. 334 da revista *Panorama*, de Curitiba, janeiro de 1984. Esse livro recebeu, em 1999, o Prêmio Jabuti de melhor produção editorial. Em 2006 Pedro Merege e Beto Carminatti realizam *Mistérios* que foi vencedor, na categoria longa-metragem, do 2º. Prêmio Estadual de Cinema e Vídeo do Paraná em 2006. Um filme baseado em alguns contos que estão na edição 1998 de *O mez da gripe*.

*Mistérios*. Curitiba. 35mm. 90'. 2006. Produção: WG7BR Co-Produção: ARTELUX Direção: Beto Carminatti e Pedro Merege Direção de Fotografia: Alziro Barbosa Produção Executiva: Gil Baroni Laura Dalcanale Monica Rischbieter Elenco Principal: Carlos Vereza Sthefany Brito Leonardo Miggiolin Jayme Periard Lala Schneider Hugo Mengarelli Samir Halabi Marino Júnior Janaína Ferreira Adriano Petermann Luthero de Almeida Janaina Spoladore Rodrigo Ferrarini Marco Zeni E Grande Elenco. Disponível em: <www.mysteryos.com / www.wg7br.com> Acesso em: junho de 2008.

<sup>87</sup> A crítica argentina Sylvia Molloy, em seu livro de 2003, chamado *Vale o escrito*, ao aproximar a prosopopéia da autobiografia, diz que: “Escrever sobre si mesmo seria essa tentativa, sempre renovada e

Ambos possuem uma diagramação semelhante, além de serem compostos por fragmentos advindos do arquivo pessoal do escritor. Fazem parte desse arquivo fotografias da família, postais de museus, ilustrações de livros de anatomia, fragmentos de músicas, entre outros elementos. Todo esse material organizado em dois livros mostra-nos a impossibilidade de construir um único corpo, pois, em sua multiplicidade, traz vestígios de muitos corpos. Isso permite, nesse momento, ler esse livro que reclama um espaço aproximando-o ora da pintura, ora do cinema moderno.

## 2.1 Pintura

A referência à pintura apresenta-se já na organização dos livros num único volume. Esse modelo faz pensar nos conhecidos dípticos que, na pintura tradicional, caracterizavam-se por serem um quadro formado por duas tábuas que se fechavam por um lado mediante o uso de dobradiças. Nesse sentido, os dípticos funcionavam como as capas de um livro. Em *Minha mãe morrendo*, como vemos, o processo é semelhante; no entanto, é o livro assumindo ares de pintura. Mais que isso: é o diálogo de Valêncio com uma tradição caracterizada pelo uso da apropriação como uma técnica a mais para fazer arte. Desse modo, podemos dizer que, em Valêncio Xavier, o formato díptico está presente não somente na maneira de reunir os livros, mas na própria montagem de cada um deles. *Minha mãe morrendo* é formado por 18 dípticos, sendo que a maioria é constituída por uma página esquerda com imagem e uma direita com texto, apresentando apenas duas exceções. A primeira exceção encontra-se na página 26 e 27, em que o díptico é formado

---

sempre fracassada, de dar voz àquilo que não fala, de trazer o que está morto à vida, dotando-o de uma máscara (textual)". MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito*. A escrita autobiográfica na América hispânica. Tradução: Antônio Carlos Santos. Prefácio: Silviano Santiago. Chapecó: Argos, 2003, p. 14. No entanto, mesmo sendo possível ler a obra valenciana como uma "autobiografia", visto que se revela como uma máscara textual, não nos deteremos na exploração desse conceito.

por uma imagem na página direita e outra na esquerda; a outra exceção está nas páginas 34 e 35. Nesse caso, o díptico é formado pela página esquerda em branco, enquanto que a direita contém uma imagem. Basta abrir o livro aleatoriamente e eis à sua frente um desses dípticos. Alguns desses “dípticos” de Xavier serão o foco da nossa análise nas páginas que seguem. Como vemos, esse livro, dedicado ao menino que morreu, faz da estabilidade, como da pintura, quanto da morte, fontes para a construção de um corpo em movimento que se forma no contato, com o outro, com o estranho que aqui é a mãe, mas é também o passado. Enquanto que a segunda parte do livro é formada por dois grandes dípticos: *Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada – uma novela em figuras* e *Menino mentido*.

## 2.2 Cinema

Em *O menino mentido*, o destaque dado é para o cinema. Nesse caso, ao invés da estabilidade da pintura que lemos em *Minha mãe morrendo*, temos a simulação do movimento em *O menino mentido*, o que, como analisaremos mais adiante, está atravessado pelas imagens cinematográficas que constroem o menino, o espaço habitado por ele e pelo imaginário de uma época que retorna em pequenos *frames*. Além dessas referências ao cinema, o leitor vai perceber que, nas páginas ímpares, há a repetição do desenho de um olho primeiro fechado, depois aberto, e, assim, sucessivamente. O movimento pode ser intensificado com a manipulação das páginas por parte do leitor. Eis o cinema.

Partindo desse diálogo da pintura com o cinema, o que nos ajuda a visualizar na obra de Valêncio Xavier a vontade de dar voz a um “morto”, ou melhor, ao “menino que morreu” a quem o livro é dedicado. No entanto, não nos deteremos na leitura que envolve os conceitos de biografia e autobiografia. Propomo-nos trazer à tona os elementos que nos



possibilitam ler essa “narrativa” em pedaços como uma alternativa para pensar esse corpo moderno totalmente fragmentado, como bem enfatizou Eliane Robert Moraes no livro *O corpo impossível* (2002). Trataremos de *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, como mais uma maneira de rearmar a leitura da modernidade a partir da consciência de um trabalho em processo e não pautado em certezas fixas. Isso significa ler além das páginas dadas pelo escritor, ler seu arquivo, ler o que nos é oferecido a partir do que circunda a obra.

Passaremos, então, à leitura do livro *Minha mãe morrendo* com o intuito de analisar como se dá a formação de um corpo que, na sua dispersão, ainda mantém seu caráter orgânico, suas pulsões. Nosso objetivo é defender que a formação de um corpo orgânico dá-se na concepção, na construção do corpo por uma memória, uma força que faz do evento comum, a morte, um acontecimento.

### **2.3 Minha mãe morrendo**

As primeiras páginas de *Minha mãe morrendo* são dedicadas à apresentação da mãe e, ao mesmo tempo, da relação entre mãe e filho. Imagens que falam por si só, que criam problemáticas, e assim, compõem outra narrativa quando em contato com o repertório dado pelo escritor, muitas vezes, ultrapassando a narrativa. No entanto, isso depende de como resolvemos ler e abordar a obra. Se concordarmos que o foco dado à narrativa pode construir outra possível história, podemos iniciar nossa leitura centrando a análise nesse narrador anacrônico que é “um”, mas que se divide no tempo do homem e no do menino. É “um”, mas faz questão de colocar os “dois” em cena. Uma primeira pessoa do singular, “eu”, que se funde, em muitos momentos, com a terceira, “ele”, estabelecendo, desse modo, o distanciamento necessário para o discernimento das imagens e das lembranças.



**Ilustração 20 - Fotografia de Júlio Corvelho. In: *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. [p.35]<sup>88</sup>**

Assim como é recorrente o “eu” em função de um “ele” – e vice-versa –, outro elemento vem à tona em *Minha mãe morrendo*: a vontade de contato, de estar com o outro. Nesse caso, a terceira pessoa passa a ser ela: a mãe. A relação eu – ele, passa a ser eu/ele – ela. Visualizamos o “eu”, Valêncio, tentando interagir com a terceira pessoa do singular, “ela”, a mãe. Tentativas sutis que revelam a impossibilidade, a distância que o narrador faz questão de salientar, como constatamos na seguinte passagem: “[...] eu/ menino/ morava com minha mãe/ que não me amava/ não me dava atenção/ calor amor/ carinho/ beijos/ só lia livros e livros/ que me mandava buscar/ na biblioteca”<sup>89</sup>. A distância entre mãe e filho, enfatizada pelo narrador, é a afetiva, diferentemente da distância que temos entre o narrador homem e o menino que é temporal. Como vemos em Valêncio, além da distância, a perda mostra-se na falta de amor declarada e reclamada pelo menino, mas também se trata de uma perda maior: perda de referentes estéticos, religiosos, entre outros, o que o aproxima da melancolia. Lemos em Valêncio a falta reclamada pelo personagem Valêncio

---

<sup>88</sup> O livro não possui os números de páginas impressos, mas optamos por atribuir para facilitar a localização das imagens.

<sup>89</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. s/p. [p. 23]. O livro não possui os números de páginas impressos, mas optamos por atribuir para facilitar a localização das imagens.

menino/homem, contrastada, paradoxalmente, com a revelação do excesso que vem à tona através do arquivo que é formado pelo acúmulo de fotografias, postais, lembranças, que o homem prefere esquecer, como nos aponta a última imagem desse livro [ilustração 17].

Por um lado, pode-se afirmar que Valêncio Xavier, nessa narrativa em “pedaços” que é *Minha mãe morrendo*, não narra somente o processo de perda da mãe, mas reconstrói o corpo materno a partir de lembranças de uma infância distante, de fotografias do arquivo pessoal de sua família e de ilustrações de fragmentos do corpo humano usadas em livros de anatomia ou de ilustração científica. Por outro lado, a partir dessas informações, podemos ler também a reconstituição do corpo social de uma época. Confissões são feitas, pouco a pouco, nesses quinze dípticos que narram a agonia da perda da mãe. Como observamos em vários estudos sobre a arte moderna<sup>90</sup>, a imagem desfocada na fotografia, assim como, a pincelada explorando todo o gesto em sua amplitude na pintura, marcam e caracterizam uma época. Em Valêncio Xavier, alguns desses elementos são representados pelo tempo, o gerúndio, que contribui para que o livro, na contemporaneidade, seja apenas mais um suporte em que possam ser arquivadas, registradas, tanto a palavra escrita, quanto as imagens.

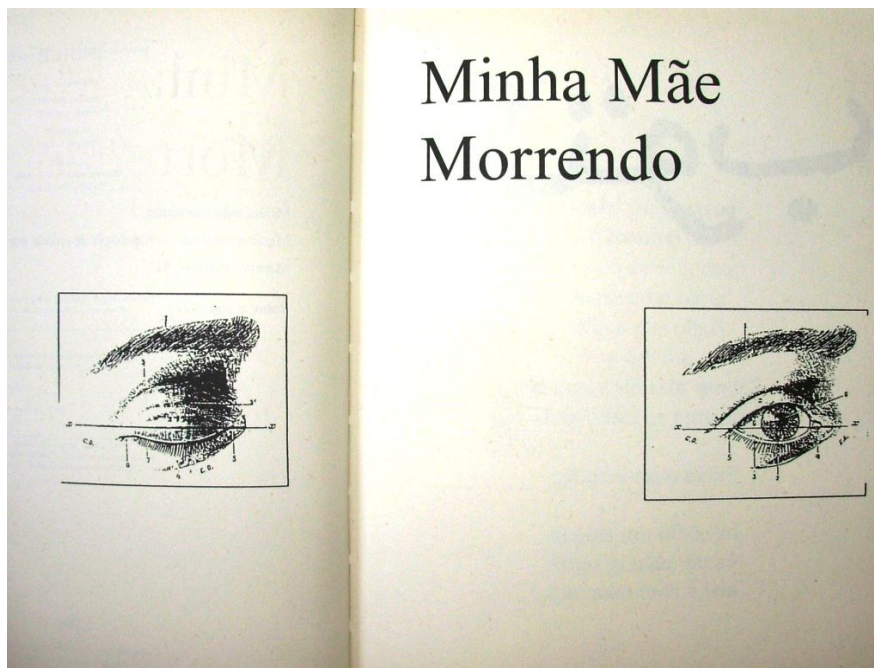
Desse modo, o fator tempo vem à tona. O tempo associado ao movimento. E, nesse momento, lembremos de Nietzsche e o tempo entendido como eterno retorno, ou seja, um tempo circular no qual está implícito tanto a destruição, quanto a criação. Nesse sentido, a ação em processo é um dos componentes importantes dessa escritura que é *Minha mãe morrendo*. Isso pelo fato de assinalar não apenas a passagem de certos acontecimentos, mas as marcas pontuais com cortes em formas de imagens e poesia. Em alguns momentos, esses fragmentos exercem o papel contrário: estendem-se e borram eliminando, assim, possíveis fronteiras entre texto e imagem, corpo e *corpus*, eu e o outro.

---

<sup>90</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.

Tal apagamento das fronteiras é evidenciado já no título desse livro em que temos uma marca temporal, o gerúndio, que nos remete diretamente a um corpo que está perdendo as pulsões vitais: minha mãe morrendo. No entanto, o que é importante observar no gerúndio que nos acompanha nessa narrativa é o movimento de uma ação que não está completa. Como pode ser observada na imagem abaixo, a frase “Minha Mãe Morrendo”, que é o título do livro aparece, novamente, no início dessa narrativa acompanhada de duas imagens: um olho fechado e outro aberto. Esses olhos lembram ilustrações de livros de anatomia porque apresentam certas indicações, números, que normalmente deveriam servir para legendar as partes assinaladas. No entanto, como constatamos esses números não indicam nada, ou seja, não ilustram. Ou melhor, se indicam, indicam o vazio. E, desse modo, esses números simplesmente estão.

Ao mesmo tempo, tal falta é intrigante, mas é justamente na presença desses números que agem como sinais que lemos a existência de uma vontade de conhecer o desconhecido, o impossível que, nesse caso, tanto pode ser a morte, quanto a mãe, esse outro, esse corpo que vai sendo construído ora tão próximo, ora tão distante.



**Ilustração 21 - *Minha mãe morrendo e o menino mentido.* [p. 6-7]**

Por outro lado, se essa imagem não tivesse tais números sugerindo alguma legenda, poderia ser lida simplesmente como estudo de olhos realizados por algum artista ou estudante. Mas é justamente a presença desses números que nos faz enquadrar essa imagem num gênero: ilustração científica. Como se sabe, tal gênero foi desenvolvido para auxiliar tanto os estudos botânicos, quanto anatômicos dando a possibilidade de detalhar partes que muitas vezes passam despercebidas até às melhores lentes. Um detalhe importante com relação às ilustrações pode ser verificado nos créditos de *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. Como observamos, os créditos são dados ao artista Sérgio Niculicheff e confirmam a interferência na imagem, possibilitando, desse modo, outras leituras. No entanto, é importante sublinhar que a imagem acima, do olho fechado e depois aberto, vai retornar no outro livro que compõe o “díptico”<sup>91</sup>: *O menino mentido*. Nesse livro há, em cada página par, a imagem alternada do olho aberto e que, depois, fechado retorna. Como pode ser facilmente observado, é, justamente, a interferência realizada pelo artista Sérgio Niculicheff nessa imagem de ilustração científica que permite o movimento de abrir e fechar os olhos. Esse movimento é visível quando folheamos o livro rapidamente, como já afirmamos anteriormente. É esse olhar que permite ver e não ver, além do constante confronto com o outro, que será um dos elos entre os dois livros.

Assim sendo, voltamos ao tempo, a esse gerúndio que ainda afirma a existência de uma vida. Mas, como observamos, a vida que se esvai é a que nos acompanha durante todo o livro; desde o título, passando pelos fragmentos de textos e imagens. Em alguns momentos os textos funcionam como *flashes* que narram uma vida em agonia. Isso é visível na passagem que segue, em que temos a constatação da existência de um tempo

---

<sup>91</sup> Em Osman Lins, encontramos também referências relacionadas à pintura em alguns momentos de sua obra. Um exemplo é seu livro *Nove novena*, em especial o fragmento chamado “Retábulo de Santa Joana Carolina”, um texto feito de doze mistérios, fragmentos, retábulos, quadros. LINS, Osman. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Loyola, 1991.

anacrônico que auxilia a visualizar momentos de um passado em que é revelada a busca por respostas.

o tempo passou  
sem respostas  
o tempo não passa  
quando vi o filme  
Minha Vida de Cachorro<sup>92</sup>  
o menino era que nem eu  
a mãe dele igual a minha  
doente do pulmão  
presa na cama  
passava os dias lendo livros  
que ele ia buscar para ela  
tratava mal o filho  
coisa da doença  
(...)<sup>93</sup>

Essa passagem, um dos registros da doença da mãe, traz em si um sentimento estranho em que apresenta a doença como uma possível desculpa para os maus tratos, a falta de carinho. Um sentimento semelhante com relação à vida, ao passado, pode ser lido em algumas narrativas que foram realizadas pós Segunda Guerra Mundial.

Em certo sentido, podemos afirmar que Valêncio Xavier faz parte dessa geração que busca respostas para o horror no passado que é re-atualizado num tempo em suspensão. Em algumas de suas narrativas, o escritor de *O mez da gripe* detém-se em reconstruir esse corpo perdido, ora na tentativa de visualizar e recuperar a figura materna, ora numa busca maior que, muitas vezes, surge com tom de denúncia envolvendo uma sociedade atravessada por questões políticas que lhe são muito fortes, como em seus

---

<sup>92</sup> *Minha vida de cachorro*. Drama. Diretor: Lasse Hallström. Suécia, 1985. Esse filme também narra as lembranças da infância.

<sup>93</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. s/p. [p. 33]

filmes: *Nós, O Paraná – História de um povo*<sup>94</sup>, *Pão negro – Um episódio da colônia Cecília*<sup>95</sup>. Desse modo, o que Valêncio realiza nessa narrativa dedicada à mãe é re-atualizar o trauma num gerúndio que sublinha um movimento contínuo. E faz tal trabalho com fotografias e desenhos que nos narram mais do que a agonia da mãe<sup>96</sup>: narram a sociedade atravessada pelas mudanças que são de cunho político, mas também estético.

### 2.3.1 Vestígios do barroco

As primeiras fotos do livro *Minha mãe morrendo* registram a estada da mãe numa fazenda. São três fotos em que duas mulheres vestidas de odaliscas ciganas posam para a câmera, ambas sentadas no chão. Com elas apenas um animal, um cachorro. Nas duas primeiras fotos, uma das mulheres segura uma espécie de leque; já na terceira foto, a impressão que se tem é que uma delas está lendo a “sorte” nas cartas para a outra. Há uma quarta foto: nessa, temos um grupo de pessoas que posam como se fosse uma foto tradicional de casamento. O cenário parece ser o mesmo das fotos anteriores: uma fazenda.

Prestando um pouco mais de atenção, percebemos que as duas mulheres das fotos anteriores estão presentes. No entanto, o que chama nos atém, num primeiro momento, é o fato de que uma das mulheres está travestida de homem e ocupa o lugar do noivo nessa fotografia. Observando um pouco mais, chegamos à conclusão de que todas as pessoas da fotografia são mulheres fantasiadas. E, entre elas, duas estão travestidas de homem. O travestimento como um elemento da alegoria moderna leva-nos ao livro *La raison baroque*

---

<sup>94</sup> *Nós, O Paraná – História de um povo*. Telecinagem. 16mm. TV Paraná, Canal 6. 1960. Produção: Salomão Scliar e Felipe Engler. Assistente geral: Valêncio Xavier. Música: Heitor Villa Lobos. Textos de Luiz G. Mazza. Narração: Milton Moacir, Mario Bittencourt e Israel Correia. Som: Rolf Mario e Didier de Souza. Filmado com os documentos históricos da Biblioteca Pública do Estado de São Paulo e peças dos museus David Carneiro do Estado do Paraná.

<sup>95</sup> *O Pão Negro – Um episódio da Colônia Cecília*. Um vídeo de Valêncio Xavier. Brasil, 1993. Produção: BW & color, 37'. Prêmio Estímulo Paraná, 1993.

<sup>96</sup> O arquiteto Flávio de Carvalho, em sua conhecida *Série trágica* ou *Minha mãe morrendo* (1947), registra os últimos momentos de vida sua mãe. Assim como a mãe vai perdendo o fôlego, os traços enérgicos e ágeis vão perdendo a força.

(1984)<sup>97</sup>, de Christine Buci-Glucksmann. A crítica apresenta o mito moderno relacionado a conceitos provindos do barroco. Tanto em Valêncio Xavier, quanto em Christine Buci-Glucksmann, a personagem escolhida para narrar a “saga” moderna foi a odalisca. Buci-Glucksmann usa o famoso mito de Salomé; já Xavier usa fotografias da própria mãe, como dito anteriormente, em vestimentas de odalisca cigana. Nesse sentido, podemos supor que a alegoria moderna seria aquela que traz à tona elementos tais como a teatralização da existência e questões relacionadas à alteridade. Ou seja, questões que o barroco histórico não abordou com veemência. A alteridade é trabalhada a partir do desejo. É importante ressaltar que esta questão relacionada ao desejo surge sempre a partir do outro, ou melhor, do corpo do outro, e assim nos é apresentado o mito de Salomé, a mãe. Este outro surge de diversas formas: através do fragmento, da ruína, da presença/ausência, da máscara.

Como pode ser observado nas fotografias de Valêncio, mais do que um possível baile de carnaval é revelado. Nessas fotografias, uma sociedade tradicional em transformação é mostrada, assim como a vida, esvaindo-se, fragmentando-se, desaparecendo pouco a pouco, num jogo, no ato de estar presente em sua ausência. Afirmamos isso não apenas pautados na imagem, mas levando em conta o texto que acompanha a fotografia. Conforme podemos ler abaixo, o que toca é, justamente, as mudanças dos papéis sociais. A figura masculina, símbolo de uma sociedade patriarcal, é o elemento presente e ausente que atravessa a narrativa. E é esse detalhe que a imagem destaca dando realce à figura feminina travestida. Nesse momento, detemo-nos na figura. A palavra “figura”, que mantém sua forma latina *figura*, é em sua origem “forma exterior”, “rosto”, “pessoa”, “vulto”, “reprodução”. Evidencia não somente na categoria, o gênero “feminino”, mas faz com que a ultrapassemos. Isto pelo fato de se tratar de mais uma

---

<sup>97</sup> BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*. Paris: Éditions Galilée, 1984.



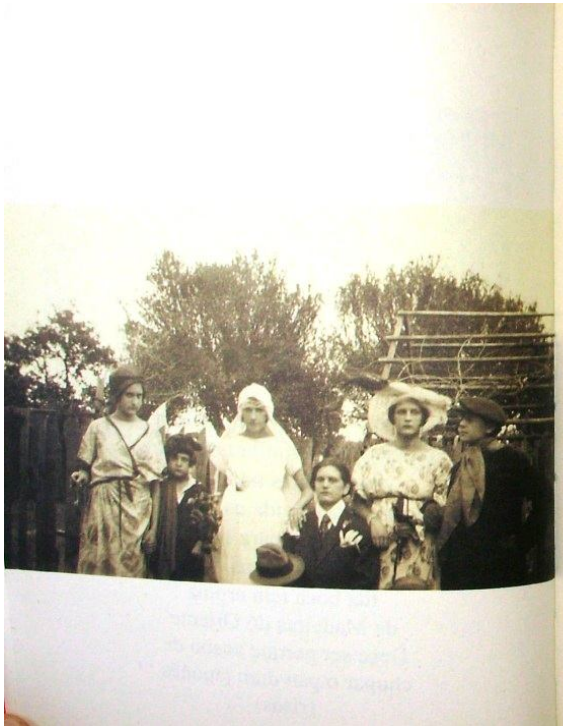
forma que em si é “aparência”, “sombra”, “fantasmagoria”<sup>98</sup> que, como vemos, está relacionada à palavra imagem que, como já observamos advém da palavra francesa *image*, que está intimamente ligada à máscara mortuária. Por sua vez, em sua origem grega, *imago*, a palavra imagem apresenta-se como fantasma.

Desse modo, o que está por trás do travestimento é a confirmação do que a figura de Salomé – mulher ideal de uma sociedade que sonha ter mulheres fatais – anunciava: o poder do herói tradicionalmente masculino em decadência. É esta mulher fatal que “se apropria” do lugar do herói romântico fazendo com que ocorra a “feminização da cultura”, ou seja, a união/junção entre feminino e masculino, real e irreal, racional e irracional, excesso e exceção. Pode-se dizer que o que retorna nessas fotografias e que as torna mais que simples lembranças é, precisamente, o caráter de revelar algo que está além do teatro que nos é apresentado. A foto acaba tornando-se a prova, a confirmação de algo que o texto explicita. E, dessa maneira, a fotografia que Valêncio herdara assume a complexidade das fotos que Eugene Atget (1857 – 1927)<sup>99</sup> mostrava da Paris dos anos 20: deserta, livre da figura humana, como a cena de um crime. E como as fotografias de Atget, as de Xavier também funcionam como provas de um acontecimento que toca tanto o individual, quanto o coletivo.

---

<sup>98</sup> A fantasmagoria é uma palavra que está intimamente ligada a Valêncio Xavier. Ora aparece na forma escrita em suas anotações, mostramos anteriormente, ora em imagens próprias do cinema que atravessa a obra valenciana.

<sup>99</sup> ATGET, Eugène. *Paris*. Edited by Hans Christian Adam. Köln: Taschen, 2008.



minha mãe  
virgem  
vestida de noiva  
ao lado do falso marido  
Mariinha transvestida  
e convidados inventados  
em trajes de gala  
depois  
minha mãe viúva  
de meu pai vivo  
naquele tempo não tinha divórcio  
viviam separados  
cada um em sua cidade  
eu  
menino  
morava com minha mãe  
que não me amava  
não me dava atenção  
calor amor  
carinho  
beijos  
só lia livros e livros  
que me mandava buscar  
na biblioteca

**Ilustração 22 - *Minha mãe morrendo e o menino mentido.* [p. 22-23]**

O poema em primeira pessoa que está à direita da fotografia acima, fala de uma sociedade fechada, que nos é detalhada a partir da intimidade lida no teatro que a fotografia apresenta e que a poesia confirma: “minha mãe/ virgem/ vestida de noiva/ ao lado do falso marido/(...)/ depois/ minha mãe viúva/ de meu pai vivo/ (...)”. Isso demonstra que a frase/verso “naquele tempo não tinha divórcio” revela, paradoxalmente, o contrário. Relações sem afetos, relações de acordos e de aparências. Uma sociedade com regras ainda muito bem definidas, mas que, na prática, não funcionavam.

Fala mais: fala de um Estado *fake*/falso que está perdendo suas forças, seu poder. Relações de poder que são atravessadas pela certeza da inoperância. Desse modo, as fotografias confirmam fatos que marcaram a vida do menino/homem. Esses fatos são narrados a nós na forma de poesia, com a primeira pessoa do singular sempre presente. Essa certeza que nos é passada por essa pessoa que é uma mescla de personagem e de testemunho faz-nos ler pelo viés da “autobiografia” as provas para a catástrofe passada. Nesse sentido, compreendemos que as características encontradas no mito de Salomé são

as mesmas existentes na obra de Valêncio Xavier: fragmentos, detalhes, fantasmas, imagens, cadáveres, que formam toda uma estética em que há a catástrofe em evidência, o excesso, a perda do referente estável, não havendo, desse modo, sujeitos portadores de sentidos.

Este momento revelado na fragmentação, pela tensão entre carne e espírito, seria característica já presente no período barroco. A falta de certezas absolutas, característica maior de nossa época, não seria o principal elemento a aproximar-nos do mundo barroco? Buci-Glucksmann propõe três “maneiras” a serem analisadas: a maneira como suspensão, a maneira como teatro de operações e a maneira como anamnese. A *maneira como suspensão* surge de uma fratura, de uma melancolia da arte e do ser. Esta melancolia é o fundo sombrio e revela certa desilusão, uma constatação de perdas.

Então, a “maneira” pode ser vista como um teatro de operações, uma manobra combinada. Se por um lado, temos o excesso que dá corpo ao real, por outro lado temos uma arte de rarefação, de sutileza quase metafórica. Assim, a “maneira” é plural. No excesso, ela articula um olhar que opera por distâncias, por recobrimentos de um fractal neobarroco. Um olhar em palimpsesto, que, em suas camadas, revela o enigma do visível. Buci-Glucksmann diz que é no século XVI que a maneira marca um momento decisivo na consciência das formas e da subjetividade do artista, cada vez mais a sós com sua “invenção”.

Com Buci-Glucksmann, temos também, a *maneira como anamnese* ou anamnésia, apontando uma recordação que desperta a memória. O barroco histórico viu o mundo como uma biblioteca em que todos os livros haviam sido lidos; o neobarroco, que perdeu a crença na verdade, situa-se no terreno dos jogos de linguagem e é como um grande arquivo onde não há textos, apenas notas e fragmentos. É desse repertório que é constituída a obra de Valêncio Xavier: textos em forma de tomadas cinematográficas, fragmentos, páginas

que em sua união aproximam tanto a literatura do cinema, quanto da fotografia e da televisão. O neobarroco lida com estes fragmentos, com o intervalo, o entre-imagem, com o excesso como uma tentativa de valorizar o que antes não tinha importância, o sublime das pequenas coisas, entre os seres e as coisas, o “nada” mesmo, como valorização da memória. A anamnese não deve ser uma simples repetição do passado, pois a verdadeira memória é a "alegoria do presente" de que falava Nietzsche: nada de novo surgiria, apenas seria repetido no eterno retorno.

Isso pode ser constatado na imagem que segue:



o tempo passou  
sem respostas  
o tempo não passa  
quando vi o filme  
Minha vida de Cachorro  
o menino era que nem eu  
a mãe dele igual a minha  
doente do pulmão  
presa na cama  
passava os dias lendo livros  
que ele ia buscar para ela  
tratava mal o filho  
coisa da doença  
Eu O Profeta Velado  
o que as respostas  
e todas as perguntas  
o futuro e o passado  
de todos  
os séculos e séculos  
não sei o que sinto  
quando abro a porta  
e vi minha mãe  
fêmea nua bela  
não sei nunca saberei

**Ilustração 23 - *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. [p. 32-33]**

Em *Minha mãe morrendo*, temos as impressões e lembranças de um menino de treze anos, narrador e personagem, ora só personagem cujo nome é o mesmo do escritor da obra: Valêncio. Este, ao mesmo tempo, ama e teme a própria mãe. Ou seja, a mãe ocupa um espaço limiar entre temor e desejo. É aquela que maltrata, que isola e deprecia para ultrapassar os limites, as regras, atingindo um estado em que há um espelhamento entre o

excesso e a exceção. Desse modo, a figura da mãe, nessa obra, não passa de uma personagem que auxilia a evidenciar o poder, a lei, a ordem, a norma existente em uma sociedade à beira de um “colapso”. É no interior dessas relações que encontramos vestígios do que Guy Debord chamou de “sociedade do espetáculo”<sup>100</sup>. Ou seja, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (tese 4).

É nesse texto com características de “inacabamento” que encontramos uma escritura constituída a partir de imagens que funcionam como receptáculos de outras imagens: o que há são impressões do passado no presente. A presença desses tempos heterogêneos expressa-se numa polifonia em que o velho e o novo cruzam-se na evocação de uma temporalidade descontínua. A verdade é dada pelo contato de imagem e texto. Assim, o sentido vem *a posteriori*. É no cruzamento das linguagens e na instauração de espaços vazios ou excessivamente plenos, repletos, indecisos, indeterminados, é que encontramos material para o estudo do que aqui chamamos de labirinto<sup>101</sup>. O labirinto do qual nos propomos a falar é aquele advindo de *Acéphale*<sup>102</sup>, onde Georges Bataille apresenta-nos a modernidade como algo inoperante, sem saída. Observamos que na modernidade “há” mudanças porque “há” revolução; ou seja, a característica da modernidade reside em sua saturação, não se conhece o limite; não há progresso, todo valor é ambivalente.

---

<sup>100</sup> DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1977.

<sup>101</sup> O labirinto pode ser compreendido enquanto arquitetura, sendo definido como espaço pleno de galerias, caminhos onde a saída é difícil de ser encontrada. Há outras formas de labirintos como, por exemplo, o labirinto que se encontra no interior do ouvido. No entanto, o labirinto que trazemos à tona é aquele interior, movido pelas pulsões.

<sup>102</sup> “*Acéphale* – Religion – Sociologie – Philosophie – Revue paraissant 4 fois par an”, mas que, na verdade, apareceu 4 vezes ao longo de 4 anos (1936 -39), reuniu, além das ilustrações, sempre de André Masson, textos de Georges Bataille (a maior parte deles), Pierre Klossowski, Roger Caillois, Jean Rolin, Jules Monnerot e Jean Wahl. Além disso, *Acéphale* era também o nome de uma comunidade “religiosa”, paradoxalmente encabeçada por Bataille, nesta mesma época, mas cujos membros, em sua maioria, não coincidiam com os colaboradores da revista homônima”. SCHEIBE, Fernando. *Acéphale e a hora presente*. Dissertação apresentada em 2000, p. 4-5.

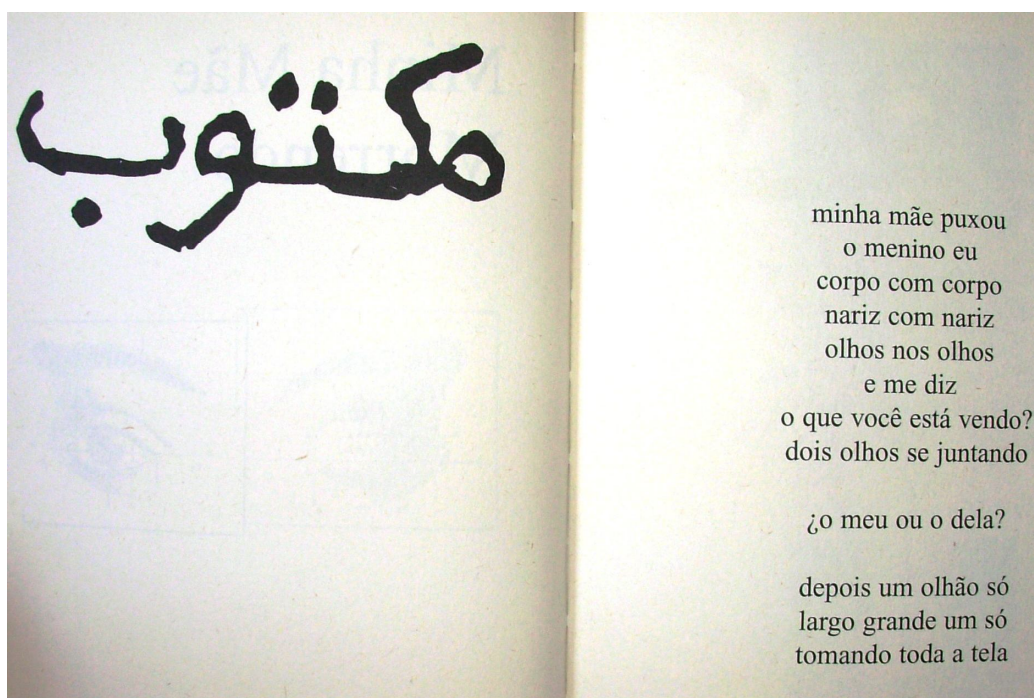
Dessa maneira, na narrativa de Xavier, observamos que não há modelos a serem seguidos e que o referencial, nome e lugar, já não são suficientes ou são ambíguos como nos fragmentos de *Minha mãe morrendo*: “(...)/ Alexandria/ Soledade/ Tristeza/ Sarmakanda/ Cidade dos sonhos/ ?”. Ou seja, essa nova identidade é construída a partir de outro modo de pensar o “coletivo”. No plano da narração e da reflexão as estratégias novas e antigas encontram-se. Desse modo, passado e presente cruzam-se no ato constante de recriar. A escritura revela-se, assim, *locus* que ocupa o lugar da memória, contrapondo passado e presente, construtora da singularidade de um corpo. O descentramento do sujeito, a multiplicidade de vozes e o discurso intertextual sugerem um deslocamento ainda maior, na direção da pluralidade e da heterogeneidade que são as marcas do pós-moderno como observamos na seguinte passagem de *Minha mãe morrendo*, a qual está do lado direito de uma fotografia, como segue:



ela não lembrava  
Tia Filipina  
uma velha tia minha  
a quem muito eu não via  
me chamou a sua casa  
arrumando sua morte  
encontrou umas fotos  
da minha mãe Maria  
ao lado de outra Maria  
a Mariinha  
de odaliscas ciganas  
vestidas  
estava passando a mim  
o filho de Maria  
para guardar para sempre  
Tia Filipina não lembrava  
Onde as fotos foram tiradas  
Alexandria Soledade Tristeza  
Samarkanda  
cidade dos sonhos  
?

**Ilustração 24 - *Minha Mãe Morrendo e o Menino mentido*. [p. 16-17]**

A passagem revela, na incerteza do espaço, a certeza da visibilidade da imagem. Com isso é possível reabrir o ciclo partindo das imagens que, no excesso, criam a narrativa que é corpo na leitura do que não está evidente, como podemos ler do lado esquerdo, no alto da página 8 desse mesmo livro. Nessa página, outro elemento é apresentado e passa a ser o foco da nossa atenção: desenho, escrita, imagem. Uma forma que pode passar despercebida, por apresentar-se “camuflada” num desenho ou numa escrita “incompreensível”, instigando e prometendo levar-nos a outras civilizações. Num primeiro momento, temos a sensação de estarmos diante de apenas mais uma imagem que compõe o repertório imagético da escritura valenciana.



**Ilustração 25 - *Minha mãe morrendo e o menino mentido.* [p.8-9]**

Ao mesmo tempo, pode-se afirmar que essa imagem está invisível na sua visibilidade. Como será mostrado, a visibilidade, e, mesmo, o sentido dessa imagem só se tornam possíveis através do contato com as demais imagens que a narrativa oferece. Essa imagem enigmática só nos fará sentido se realmente ela estiver camuflando-se em sua

forma. É necessário sublinhar que o aspecto que nos atraiu a atenção, num primeiro momento, foi, justamente, esse desenho que guarda em si algo de manual, de caligrafia. Desse modo, o desenho, num jogo de esconder-se acaba por mostrar-se imagem, mostrar-se palavra. Assim, partimos da forma em direção a seus desdobramentos.

Uma das possibilidades de entrada é aquela que segue o viés da palavra. Partimos da idéia que se trata de uma palavra, o que nos levará para a escrita dos povos orientais<sup>103</sup>. Nosso raciocínio para a leitura da obra de Valêncio Xavier e, em especial, de *Minha mãe morrendo* concorda com a lógica desenvolvida pelos críticos Michel Foucault em *Isto não é um cachimbo* (1973) e em Roland Barthes *O império dos signos* (1970), de que a obra dá-se num processo que ultrapassa tanto as imagens quanto os textos presentes em cada página. Em *Isto não é um cachimbo*, um dos livros de Michel Foucault dedicado ao estudo da imagem e do texto<sup>104</sup>, o escritor detém-se na leitura de alguns desenhos de René Magritte. Nessa leitura, Foucault pauta-se na tradição milenar dos caligramas que, segundo o filósofo, traz em si uma função tripla: “[...]: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia”<sup>105</sup>. No entanto, toda menção aos caligramas é feita para mostrar que os desenhos de Magritte ultrapassam

---

<sup>103</sup> Sabemos que o Oriente sempre atraiu a atenção tanto de artistas, quanto de escritores, seja por sua escrita, seja por sua filosofia ou arte. Como vemos em vários momentos da escritura valenciana, o Oriente cruza a obra revelando textos que registram, justamente, a necessidade de uma leitura por aproximação. Para tanto, trazemos à baila os tão celebrados estudos de Michel Foucault, *Isto não é um cachimbo* (1973) e de Roland Barthes, *O império dos signos* (1970). Ambos se pautam em algum aspecto da cultura oriental que corrobora para a compreensão não somente de uma cultura específica, mas de um sistema em que texto e imagem são complementares. Barthes, em 1979, ministrou um curso sobre o haikai japonês: “A preparação do romance 1”. O texto passou a ser um dispositivo capaz de trazer consigo toda a literatura do passado, paradoxalmente, num momento em que ele estava em vias de desaparecer. Com relação a essa possibilidade de desaparecimento escreve numa de suas últimas aulas: “a ameaça de definhamento ou de extinção que pode pesar sobre a literatura soa como um extermínio de espécie, uma forma de genocídio espiritual”. Os últimos textos de Barthes, referentes a como “viver junto”, à fotografia, ou à (im)possibilidade do grande romance contemporâneo, estão repletos de relatos pessoais referentes ao luto e à nostalgia. BARTHES, Roland. *L'empire des signes*. Paris: Seuil, 2005 et 2007. FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. 3ª ed. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

<sup>104</sup> Outro estudo consagrado ao texto e à imagem está no livro de 1966: *As palavras e as coisas*, que é um dos momentos que marcaram a história do estruturalismo. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

<sup>105</sup> Idem. *Isto não é um cachimbo*. 3ª ed. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e terra, 2002, p. 22.



aquela lógica: “Magritte reabriu a armadilha que o caligrama tinha fechado sobre aquilo de que falava. Mas, com isso, a própria coisa levantou vôo.”<sup>106</sup>

Nota-se que se faz necessária a observação não somente das repetições, dos espaços entre as imagens e o texto e, até mesmo, certas compensações entre um e outro, mas também o que os diferencia, o que um acrescenta ao outro, o que um revela do outro. Nesse sentido, pode ser dito que *Minha mãe morrendo*, uma narrativa estruturada a partir de imagem e texto, possui algumas características, aproximação de imagens, que advêm de uma lógica de leitura própria dos caligramas. Mas, a referência ao caligrama é sutil, é dada *a posteriori*, no contato, numa leitura que requer aproximações com outras áreas, por exemplo, a da fotografia, do teatro, do cinema e, mesmo, da cultura oriental que ajudam o escritor de *Maciste no inferno* a construir uma obra ímpar, que pertence não somente à literatura, mas à arte.

Partindo desse plano, a imagem acima, que condiz com as primeiras páginas de *Minha mãe morrendo*, em sua configuração, leva-nos primeiramente ao Oriente, e, em seguida, até a língua árabe. Constatamos que a forma, o “desenho” que está à esquerda é uma palavra de origem árabe que pode ser escrita também da seguinte forma: “maktub”. E assim, pouco a pouco, a imagem assumindo outro corpo, nesse caso o de uma língua que vai dando-nos outras possibilidades de entrada no texto de Valêncio Xavier.

Por exemplo, a tradução de *maktub* ao português quer dizer: “estava escrito”. Encontramos essa afirmação logo no início de *Minha mãe morrendo*, como mostramos. A partir do uso da palavra *maktub* que, num primeiro momento, pode passar invisível ou ilegível constatamos que outros elementos da cultura oriental estão presentes ao longo

---

<sup>106</sup> Idem, p. 32 - 33.

desse livro e também de outros livros, por exemplo, *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi* (1986)<sup>107</sup>.

Na leitura de *Minha mãe morrendo*, onde o Oriente – e, em especial, os símbolos advindos da cultura árabe – está presente não só através pelo uso da palavra *maktub*, mas também nas fotografias da mãe e da tia vestidas de odaliscas ciganas; na foto do menino Valêncio de Aladim<sup>108</sup>; nos versos que confirmam, ora na simples menção aos perfumes que tinham tanto relação com a mãe, quanto com as imagens das musas do cinema que povoavam o inconsciente óptico do adolescente e os ditos populares que pertencem a um tempo que revelam o aprendizado do artista, a casa, a escola, o cinema. Valêncio, ao escolher esses códigos que se pautam na cultura oriental, apresenta-nos muito mais do que uma cultura de símbolos, apresenta a formação do artista calcada na imagem e, por consequência, na leitura de sinais. Tal aspecto, como observamos acima, apresenta-se através de uma imagem que é escrita, mas também que, enquanto escrita, pode ser imagem. É assim que o livro *Minha mãe morrendo* funciona, de certo modo, como a escrita oriental, ou seja, por suplemento, pela aproximação tanto de textos, quanto de imagens. Como viemos demonstrando, porém, ultrapassa tudo isso no simples uso de uma técnica própria do cinema: a montagem. Essa técnica pode ser lida também como método e repete-se em outros livros do escritor como *O mez da gripe* (1981), *Meu 7º dia* (1999), *Remembranças da menina de rua morta nua*: e outros livros (2006).

---

<sup>107</sup> XAVIER, Valêncio. *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi*. Curitiba: Gráfica & Editora Módulo 3, 1986. Esse livro foi reeditado e faz parte do volume publicado pela editora Companhia das Letras: *O Mez da Gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>108</sup> Famoso personagem do conto “Aladim e a lâmpada maravilhosa” uma das histórias de *As mil e uma noites*. Esse conto, em suas diversas traduções e adaptações, narra as travessuras do adolescente desobediente que deixa de seguir o ofício do pai – alfaiate – preferindo passar suas horas divertindo-se, brincando. Por isso é considerado imaturo. Para a mãe ele havia esquecido que não é mais criança. Vale lembrar que em *O menino mentido*, na página 53, encontramos uma descrição do menino Valêncio bastante próxima de Aladim: “Eu estudava lá, no fim do ano os padres não deixaram renovar minha matrícula porque eu sou muito bagunceiro. O caso inciso (S.m.) aqui contado aconteceu comigo também um ano antes em outro colégio, o do Carmo, dos padres maristas. Como minha letra é muito ruim, a família me obrigou a estudar caligrafia na escola do professor Di Franco”. XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 53.

Em *Minha mãe morrendo*, no repertório de imagem e texto, temos uma longa poesia que, mais que legendar as imagens que nos acompanham na leitura, mostra-nos como é possível proliferar outras imagens no simples fato de trazer à baila detalhes como o título de filmes e lembranças. Essas frases/versos potencializam as imagens assim como as imagens dão visibilidade aos versos. Por exemplo, em vários momentos dessa narrativa temos a menção ao Oriente.

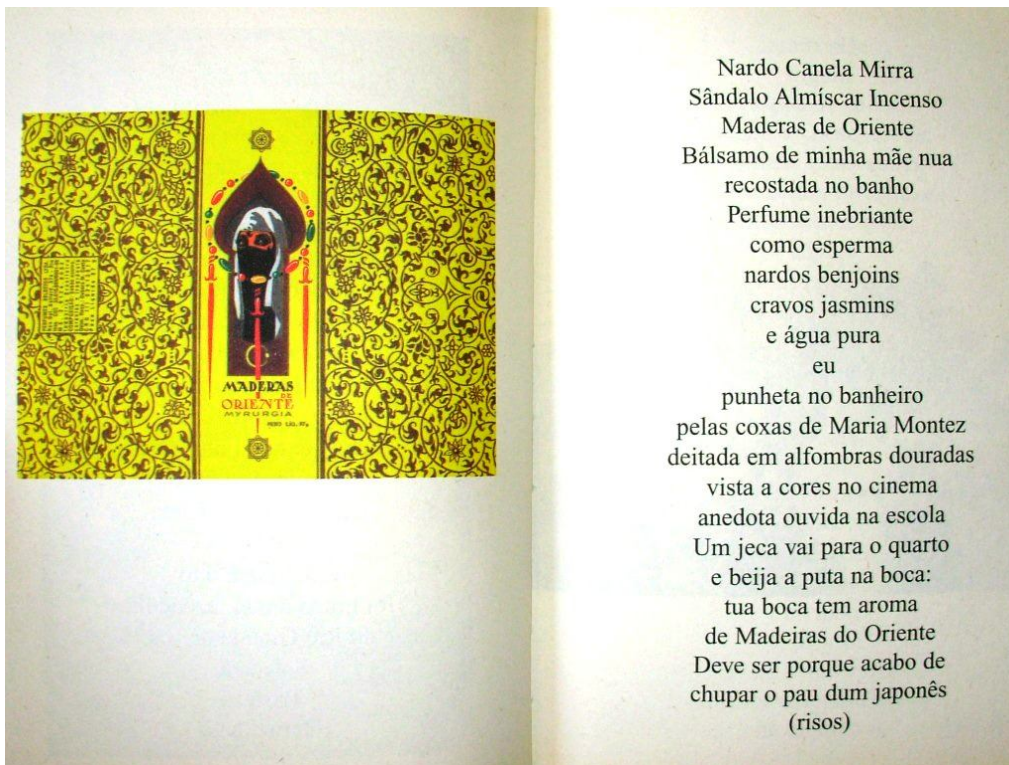


Ilustração 26 – *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. [p. 20-21]

Assim, como pode ser observado, não há nenhuma hipótese de lermos o texto como legenda nem a imagem como ilustração. Pois, o que temos é um texto totalmente descolado das imagens que, por sua vez, também montam sua própria versão dos fatos. Por exemplo, na imagem abaixo que compõem esse “díptico”, encontramos a frase “Maderas de Oriente” que é a marca de um perfume da indústria Myrurgia, de aproximadamente 1920.

Percebemos que há certos momentos em que imagem e texto atraem-se e repelem-se na ênfase, na redundância que nos apresenta um jogo de tempos e vozes, em que o “eu” e o “ele” convivem num presente contínuo, que se arma a cada página. É na certeza de que tudo já estava escrito (*maktub*) que Valêncio constrói essa escritura apropriando-se de alguns momentos em que a poesia revela algo que é próprio da imagem cinematográfica: a fantasmagoria.

A fantasmagoria é a imagem que retorna. É a mãe. É o passado. O entendimento da imagem como fantasmagoria só é possível nesse intercâmbio de tempos que revela no presente, o passado que continua atuando. E, às vezes, esse presente desvela-se melancolicamente como confirmação de um fato; outras vezes, como possibilidade, o que permite a proliferação de outras imagens que, juntas, questionam a própria tradição centrada mais no discurso.

Dessa maneira, cruzam-se nessa “autobiografia” que é narrada em dois momentos: *O menino mentido* e *Minha mãe morrendo*, a biografia de uma época, de um país, o Brasil, que estava em vias de modernizar-se, como observaremos mais adiante na leitura de *O menino mentido*. Tudo isso acontece nas páginas que projetam ora com palavras, ora com imagens, um corpo que é escritura e vice-versa. O corpo estrutura-se no espaço de reflexão, mas depende do entorno, do espaço físico e geográfico que é a mãe e a cidade. Corpo que se desdobra, fragmentando-se, obtendo forma na falta de formas totais, pois o que Valêncio vai deixar claro é que tudo é falso, teatro, montagem, cinema, fantasmagoria como veremos na seqüência. Ou seja, ao se dirigir à infância em fins da década de 1930, Valêncio revela, através das imagens vistas pelo menino, uma época em que novas formas de controle estão sendo implantadas na sociedade que se capitaliza. Essas novas maneiras de controlar a sociedade, apresentadas pelo escritor de *O mez da gripe*, já fazem parte do cotidiano, mas agem sutilmente.

A passagem que narra a morte da mãe numa sala de cirurgia, em *Minha mãe morrendo*, é um exemplo que revela como a tecnologia envolvia a medicina. A medicina, tecnologia voltada para o corpo, nessa narrativa está intimamente ligada ao cinema. E o cinema em *Minha mãe morrendo* é apresentado logo no início da narrativa como observamos anteriormente. Relembremos a passagem: “(...) / olhos nos olhos / e me diz / o que você está vendo? / dois olhos se juntando / (...) depois um olhão só / largo grande um só / tomando toda a tela”<sup>109</sup>. Há várias passagens que fazem referência ao cinema. No entanto, detemo-nos no momento mais dramático em que a presença do cinema está ligada à morte da mãe. É pelo orifício da sala de operações, que funciona como o olho da câmera cinematográfica, que somos introduzidos, com o menino, nas entranhas da imagem.

O “quadro de carne”, corpo abstraído/abstrato. Essa é a imagem que o menino vê pela última vez de sua mãe. Como observamos, a ênfase está em seu interior que se revela pouco a pouco em sua lembrança, apenas como mais uma imagem, fantasmagoria. Essa imagem fragmentada, desfigurada é o que vai possibilitar a Valêncio remontar um corpo, o seu corpo através de um *corpus* mais que heterogêneo, um *corpus* que se mostra na simulação. E é dessa maneira que o cinema impregna a obra valenciana, não somente como uma técnica, mas como uma possibilidade de encontrar, de mostrar outra face da mãe, do corpo: a imagem.

Num dos fragmentos do famoso texto de Walter Benjamin sobre a reprodução mecânica<sup>110</sup>, chamado “Pintor e cinegrafista”, o filósofo diz que “o mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista.” Afirma Benjamin que “[o] pintor observa em

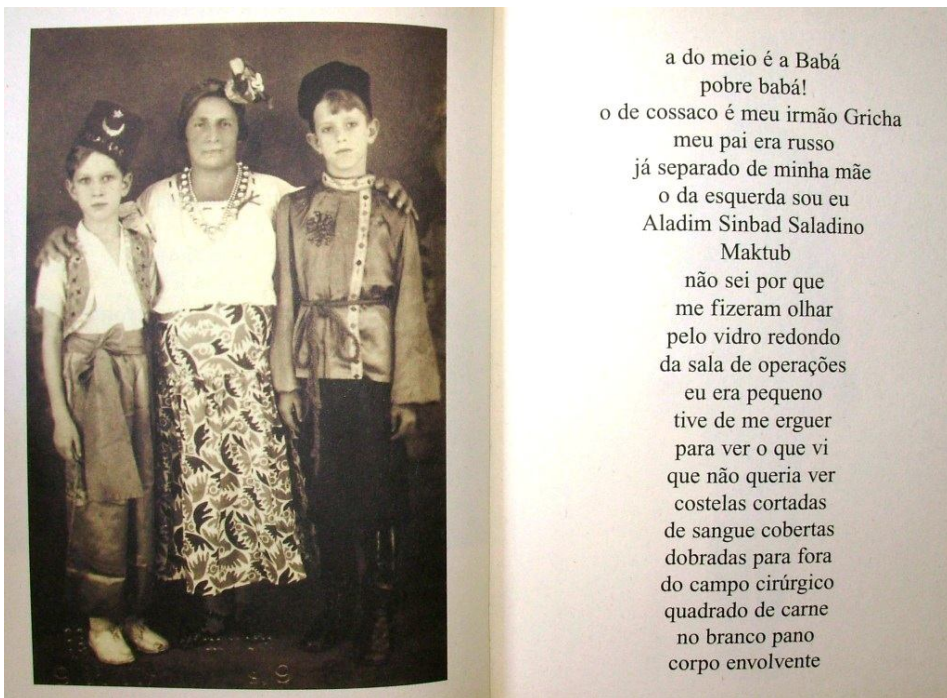
---

<sup>109</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. s/p. [p. 8-9]

<sup>110</sup> Susan Buck-Morss, em “Estética e anestésica”, lê na descoberta da anestesia a transformação da sala de operações em auditório o que permitia a visualização do terror sem dor. Aos poucos, devido às infecções, inicia-se um processo de afastamento do público com o uso de placas de vidros que aos poucos foram isolando as cenas cirúrgicas colocando cada vez mais distância entre o espectador e a cena. BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado.” *Travessia*. n. 33. Florianópolis: UFSC, ago.-dez. 1996.

seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade.”<sup>111</sup>

Em Valêncio Xavier, o que lemos é, justamente, um movimento de apropriação tanto do pintor, quanto do cinegrafista. Vários são os exemplos. Detemo-nos na passagem em que somos introduzidos pelo escritor na sala de cirurgia, como é possível observar na imagem abaixo. Desse modo, Valêncio acaba por fundir as imagens não classificando e, sim, usando-as de acordo com a necessidade da escritura.



**Ilustração 27 - Minha mãe morrendo e o menino mentido. [p. 24 -25]**

Assim, Valêncio, para narrar o processo agônico da morte da mãe, apropria-se tanto do conhecimento milenar, quanto de técnicas da montagem moderna e usa-os a seu favor e à sua maneira: interferindo, reelaborando o texto e a imagem. E, como já foi dito acima, detemo-nos na leitura desse livro pelo fato de ter-se a sensação de estarmos diante de álbum de família.

<sup>111</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. I Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas), p. 187.

Esse livro desprovido de números de página que é *Minha mãe morrendo*, possibilita-nos abri-lo em qualquer página. Ainda mais, é possível, durante a leitura, reconhecer além do álbum, uma coleção de imagens que estão, de uma forma ou de outra, centradas na figura da mãe: fotografias, cartões, ilustrações, textos/poema. Como *O jogo da amarelinha* (1963), de Julio Cortázar, temos a possibilidade de realizar uma leitura linear ou também de abrir aleatoriamente em uma página qualquer e, simplesmente, lê-la. A segunda opção aproxima, formalmente, da plástica, pois, a impressão que se tem ao abrir esse livro é de estar diante de um “díptico” em pequenas dimensões, como podemos observar na imagem abaixo.

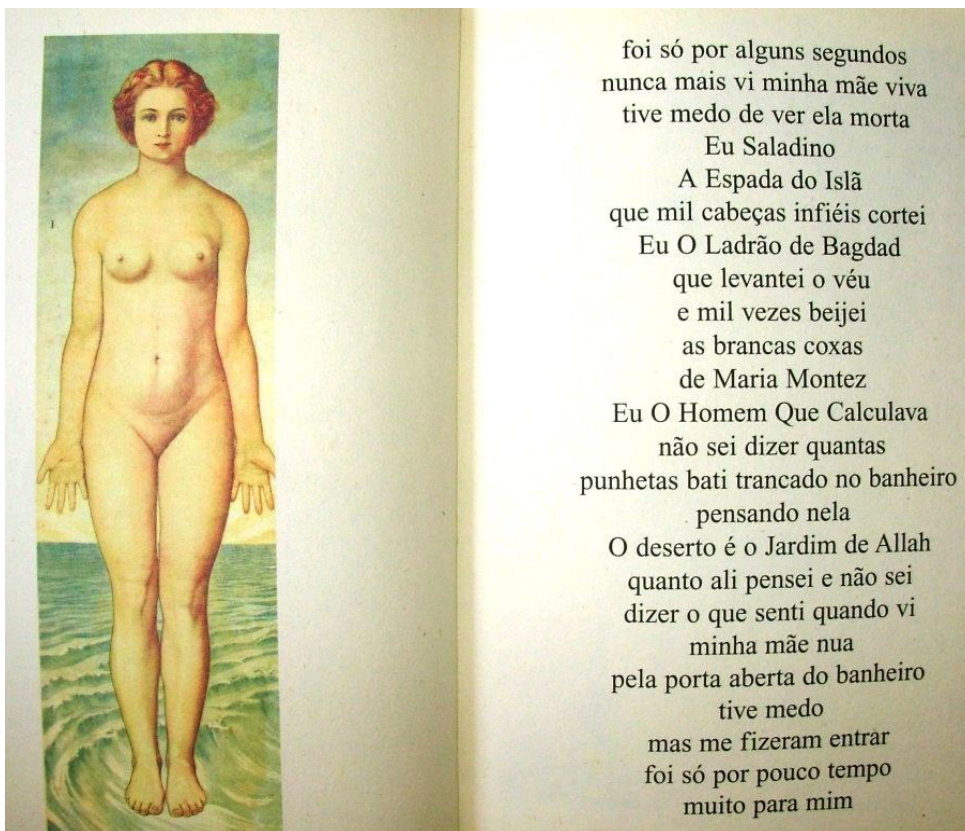


Ilustração 28 - *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. [p. 28-29]

Nesse díptico temos, à esquerda, num primeiro plano, a imagem de uma mulher ruiva, corpo nu e branco, com certo volume, tal como encontramos em algumas pinturas

clássicas. No entanto, o que nos chama a atenção é o modo como a imagem é apresentada: de frente e totalmente nua, exibindo a rigidez do corpo no desenho acentuado por linhas que inserem e, paradoxalmente, recortam o corpo no espaço. Além disso, o aspecto frio da tonalidade da pele e a nudez total, porém, sem sensualidade, dura, fria, nos aproxima de uma das Vênus de Sandro Botticelli (1445 – 1510). Referimos-nos a *Vênus* dos Medicis que, ao longo dos tempos, inspirou certo desconcerto, justamente por seu caráter austero e rígido como nos descreve Georges Didi-Huberman.

A *Vênus* de Botticelli é tão bela como nua está. Mas é tão hermética, tão impenetrável como bela. *Dura* é sua nudez: cinzelada, escultural, mineral. Cinzelada, porque o desenho de seu contorno é de uma nitidez particularmente cortante, uma nitidez que “arrebata” o corpo no seu próprio fundo pictórico, a maneira, em certo sentido, dos baixos-relevos.<sup>112</sup>

Concordando com a leitura de Didi-Huberman, lemos na nudez rígida da Vênus de Xavier um lado sexual camuflado, do mesmo modo que estão camufladas, travestidas, as mulheres nas fotografias que simulam uma cerimônia de casamento. Na Vênus valenciana está contida uma discussão relacionada às relações homoeróticas entre mulheres, que retornam no último livro de Valêncio Xavier, *Rrememбранças da menina de rua morta nua*: e outros livros.

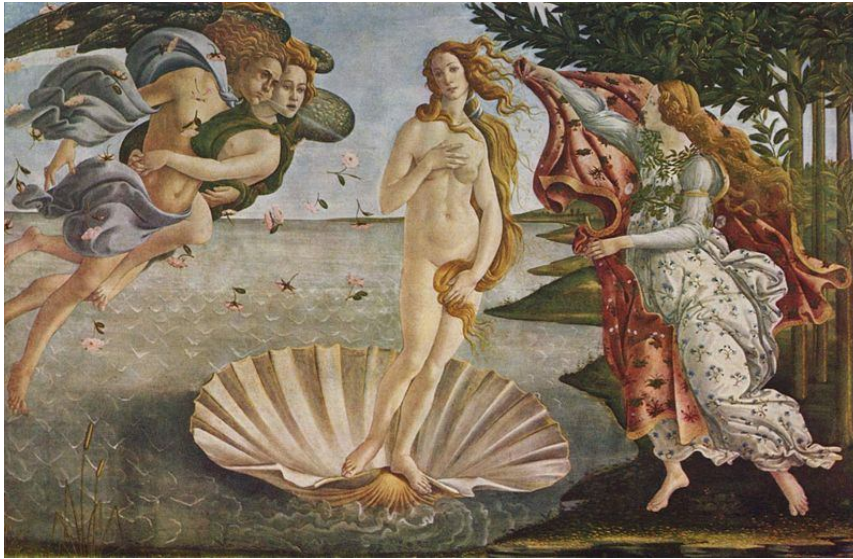
Nesse sentido, podemos dizer que Valêncio Xavier nos apresenta uma Vênus bipartida, que traz problemáticas que tocam o corpo privado e público num movimento que vai mostrar as transformações da família, do Estado, da sociedade como veremos na leitura de *O menino mentido*.

---

<sup>112</sup> Em seu livro *Venus rajada*, o filósofo Georges Didi-Huberman apresenta-nos um estudo sobre as “Vênus” de Botticelli. Didi-Huberman defronta-se com considerações de Kenneth Clark que, resumidamente, defende o deslocamento de todo o conteúdo da nudez da forma. Por sua vez, o filósofo francês argumenta e demonstra como não somente, não é possível uma leitura que separe a forma do conteúdo, assim como, não é possível manter diante de cada nu “o juízo e esquecer o desejo, manter o conceito e esquecer o fenômeno, manter o desenho e esquecer a carne”. (p.24). DIDI-HUBERMAN, Geoges. *Venus Rajada*. Desnudez, sueño, crueldad. Trad. Juana Salabert. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005. [Tradução nossa]



Assim, na Vênus rígida de Xavier, está também a Vênus erótica que encontramos em outra Vênus do artista italiano. Estamos falando da famosa têmpera *O nascimento de Vênus* (~1485).

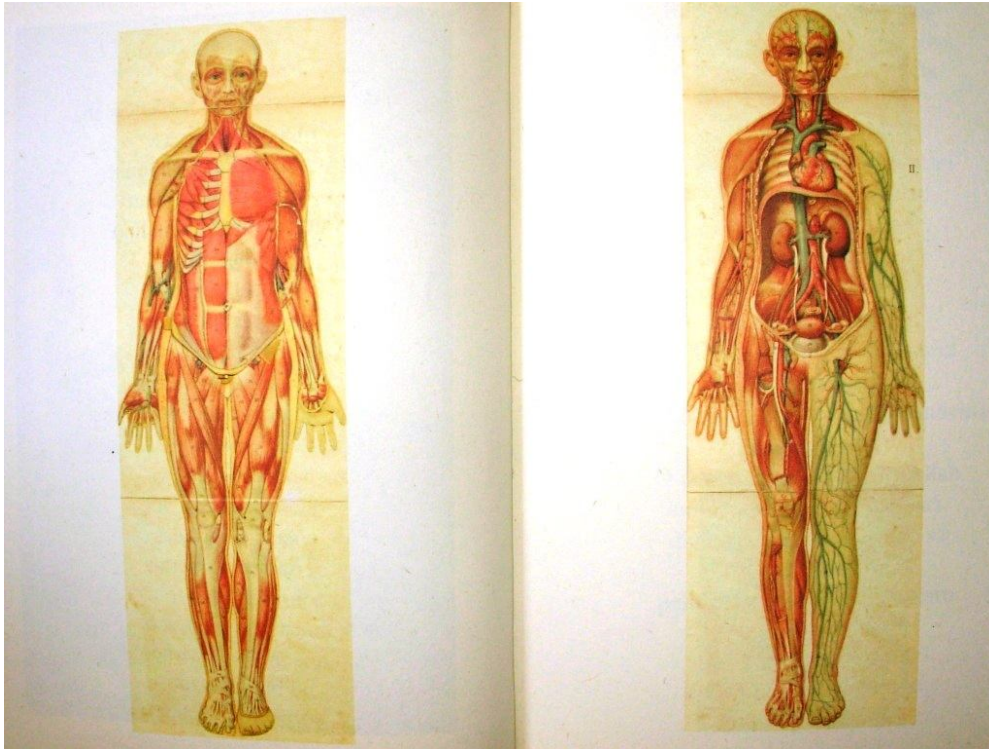


**Ilustração 29 – Sandro Botticelli. *O nascimento de Vênus*. (~1485). Têmpera sobre tela. Dimensões: 172, 5 x 278, 5 cm. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.**

Em Valêncio Xavier, o cenário, o pano de fundo ou o segundo plano, também tem o mar, como visualizamos em *O nascimento de Vênus*. Mas ao contrário das águas calmas das quais nasce a Vênus de Botticelli, em Xavier deparamos com o mar em fúrias e o céu prometendo tempestades. Sem anjos, sem flores. O que nos chama a atenção na Vênus valenciana é a nudez crua, uma nudez sem sensualidade, revelando um corpo quase rígido. Enquanto notamos o cuidado na composição do rosto que nos lembra um rosto clássico, o posicionamento das mãos chama a atenção, justamente, pela falta de detalhes. As mãos não obedecem, a princípio, ao mesmo rigor encontrado no desenho do rosto. E desse modo, todo o rigor da forma revela-nos uma Vênus num processo lento de morte como nos é alertado desde o gerúndio usado por Valêncio Xavier já no título livro.

O detalhe das mãos, entretanto, retém pelo fato de estar “mal feito”. Assim, essa mão é o elemento que nos vai aproximar de outra categoria de desenho que foi muito

importante para o conhecimento do corpo humano: a ilustração científica. Se voltarmos uma página atrás [26 – 27] verificamos que o mesmo corpo é apresentado, em versões que revelam não mais o exterior, mas, o interior desse mesmo corpo.



**Ilustração 30 – *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. [p.26 -27]**

Num dos desenhos temos o mapa dos músculos. No outro, o mapeamento dos principais órgãos internos e o detalhamento da corrente sanguínea. Como diria Georges Didi-Huberman, estamos diante da “Vênus aberta”. É essa “Vênus aberta” que se apresenta como abstração, ilustração e mapa que traz em si tempos distintos construídos com imagens.

Esses dois desenhos que, em linhas gerais, são mapas que descrevem o corpo humano “vivo”, são completados por uma terceira imagem localizada na página seguinte; uma imagem que mantém a mesma matriz, a mesma forma, mas que nos revela outro momento: a agonia. Esse fato é confirmado na segunda parte do “díptico”, composta por um texto que também pode ser lido como poema e, assim, narra em versos curtos não

somente a confirmação da morte, mas a impotência diante dela: “foi só por alguns segundos/ nunca mais vi minha mãe viva/ tive medo de ver ela morta/ Eu Saladino/ A Espada do Islã/ que mil cabeças infiéis cortei/ (...)”<sup>113</sup>

Desse modo, a Vênus revela-se, também, nessa composição de texto e imagem. Nesse ponto, Valêncio estimula a pensar a imagem e o texto pela linguagem, tal como o fez Michel Foucault em *Isto não é um cachimbo*, ao ler a obra de René Magritte (1898 – 1967). Foucault demonstra que texto e imagem apresentam-se no mesmo patamar, nenhum desses elementos tendo maior domínio; ou seja, a imagem não é ilustração, assim como o texto não se comporta como legenda. A possibilidade da convivência de imagens, nesse “díptico”, que contêm vários tempos que vão atravessar a escritura: o tempo do menino e o do homem que é alternado durante o poema; os traços, os volumes, o claro e escuro nos remetem a arte do renascimento.

## **2.4 Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada – uma novela em figuras e Menino mentido**

No segundo livro, *Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada – uma novela em figuras*, como o título explicita, temos o mapeamento do lugar, que nesse caso é a cidade de São Paulo, tendo como acidentes e objetos os edifícios e os lugares familiares ao narrador personagem, assim como, acontecimentos da história recente do Brasil. Entre os edifícios, são destacadas diversas construções, como o prédio Martinelli<sup>114</sup>, construído em 1929, um arranha-céu exemplo da arquitetura moderna: “É o Prédio Martinelli, o mais alto./ Perdido em seu andar,/ o Menino se guiava por ele/ visto elevado ao longe,/ na cidade horizontal, para encontrar o caminho de casa/ bem no centro: o Edifício Timbiras,

---

<sup>113</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. s/p. [p. 28-29]

<sup>114</sup> Disponível em: <<http://www.prediomartinelli.com.br>>. Acesso em: 7 dezembro 2008.

na Praça da República”<sup>115</sup>; o colégio São Bento, exemplo de educação tradicional: “Os números são os das linhas de ôm-/nibus com ponto de partida no Largo/ de S. Bento. A entrada do Colégio S./ Bento fica do lado esquerdo, encostada ao Viaduto Santa Efigênia. Eu estudava lá, no fim do ano os padres não deixaram/ renovar minha matrícula *porque eu sou muito/ bagunceiro. (...)*”<sup>116</sup>; assim como os cinemas freqüentados pelo menino: Cine Pedro II:

(...) o Pedro II/ *que a gente chamava de Pedrinho* era bem menor, mas era bem/ mais chique, com decorações em gesso pintadas de dourado. Ti/nha camarotes com parapeitos acolchoados e cortinas de veludo/ vermelho na porta no lado de dentro *A entrada custava mais caro/ que a do Santa Helena* seu pequeno balcão curvo era bem incli-/nado.<sup>117</sup>

O Cine Santa Helena: “O Santa Helena era enorme *cabia um montão de gente/ tinha dois balcões com frisas e camarotes quem estava no balcão fazia estilingue com elástico para atirar cliques na cabeça dos/ guris da platéia, doía pra diabo (...)*”<sup>118</sup>. O Cinemundi: “O Cinemundi ficava na Praça da Sé, ao lado do Santa Helena/ na direção de quem vai para a Caixa Econômica, onde meu avô, de quem herdei o nome, trabalhava. Era um pulgueiro de progra-/ma duplo *passa uns filmes que a gente não vê em outros cinemas/ e ficava no subsolo.*”<sup>119</sup> E, finalmente, o cine Metro: “o mais luxuoso da cidade”<sup>120</sup>. Como observamos a maioria desses edifícios são descritos a partir de seu interior, com os detalhes referentes à arquitetura sendo comparados aos filmes assistidos pelo menino no Cinemundi:

Não tinha sala de espera, na entrada só tinha/ a bilheteria, e descia uma escada descendo até a corti-/na, que se abria para a sala de exibição, de

<sup>115</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 45.

<sup>116</sup> Idem, p. 53.

<sup>117</sup> Idem, p. 53.

<sup>118</sup> Idem, p. 76.

<sup>119</sup> Idem, p. 83.

<sup>120</sup> Idem, p. 54.

cada lado da cortina,/ uma estátua colorida de elefante com a tromba para o alto, dobra-/da por cima da cabeça. Na verdade, os elefantes estavam seguran-/do o teto bem abaixo do cinema *igual àquelas coisas que a gente/ vê naqueles filmes da Maria Montez, passados no Egito* e tinha umas colunas de madeira bem grossa se *a gente senta atrás delas/ não vê nada (...)*<sup>121</sup>.

O exterior é narrado por fragmentos de textos que descrevem algum ponto da cidade; em alguns momentos, surgem mapas que sugerem um roteiro; em outros momentos, os mapas são somente detalhes de uma determinada região com descrições que levam o leitor rumo a outro lugar, por exemplo, aquele que encontramos na página 54. Nessa página, o mapa serve apenas de ponto de partida, ele não contém as referências narradas no texto que o segue. Nesse sentido, os mapas que nos soam, por alguns instantes, meramente ilustrativos possuem um papel bastante especial nessa narrativa. Eles remetem-nos à capital paulista da primeira metade do século XX, com Getúlio Vargas na presidência e seus ideais de progresso aliados à modernização do país, tal como nos sugere algumas das passagens desse livro. Um exemplo, a imagem da página 57, em que encontramos um fragmento do livro *Getúlio Vargas para crianças*, será um dos pontos que nos permitirá certos contatos tanto com o espaço físico, quanto com as estratégias políticas que envolviam toda a população. Ou seja, toda a configuração do espaço, com mapas, prédios, cinemas e laboratórios, conduz o leitor a uma São Paulo em vias de modernização, atravessada por uma política totalitária de base fascista, como observaremos mais adiante. Vejamos a página 46, em que, no alto da página, num retângulo, temos as seguintes informações:

### **São Paulo – Vista Parcial**

A capital paulista é hoje a segunda cidade brasileira e a terceira maior da América do Sul. O desenho desta página mostra-nos um trecho de centro

---

<sup>121</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 83.

comercial da cidade, com seus numerosos “arranha-céus”, destacando-se o Prédio Martinelli.<sup>122</sup>

Como observamos, a cidade é apresentada por fragmentos que vão situando o leitor no centro comercial de São Paulo, onde se destaca o primeiro arranha-céu, que já havia sido apresentado anteriormente, no início do livro, fazendo parte de um cartaz de propaganda de meias de nylon femininas. Nesse primeiro momento, a imagem do arranha-céu, localizado entre R. São Bento, Av. São João e R. Libero Badaró, ajuda a conduzir o leitor ao interior do colégio, em especial ao laboratório de ciências naturais, palco de aulas e projeções de diapositivos. Essa sala é descrita em detalhes minuciosos, assim como o espaço universal.

Uma comprida mesa de tampa de mármore com uma pia num dos cantos ocupava todo um lado do Laboratório de Ciências. No outro lado ficavam dispostas cadeiras soltas para os alunos.

Exceto onde se recortavam as janelas, as paredes eram cobertas por armários até o teto alto. Armários de negra madeira envernizada. Portas com janelões de vidro deixavam ver em seu interior prateleiras com grossos livros encadernados, um esqueleto humano completo, coleções de conchas, amostras de pedras, animais embalsamados, frascos dos mais variados formatos, retortas, provetas, o projetor de diapositivos, microscópios e outros aparelhos científicos, que quando necessário mostrar aos alunos eram retirados das prateleiras. Um deles reproduzia com fidelidade o sistema solar.

No laboratório escurecido por negras cortinas, o padre movia uma manivela e, através de um mecanismo, a Terra e todos os planetas giravam em torno do Sol – uma vela acesa.

*Vendo essas miniaturas redondas a girar feito um pião, a Gente entende perfeitamente qual o nosso lugar no Universo.*<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 46.

<sup>123</sup> Idem, p. 46.

Como vemos, o foco que é direcionado ao espaço também faz o caminho inverso, mostrando que do interior da sala de aula é possível voltar para o exterior, ou seja, para além do espaço delimitado pela arquitetura. Isso nos é demonstrado através da descrição das aulas que envolviam o estudo do sistema solar, assim como, o estudo de outras culturas. Na página 55, além do anúncio de um desses momentos de exibição de diapositivos, temos mais um elemento que passa a entrar em cena: o conhecimento do outro.

No livro anterior, *Minha mãe morrendo*, observamos que essa relação de alteridade o foco estava na mãe, mulher. Agora, o foco de interesse continua sendo o mesmo, a mulher, mas a mãe é substituída pelas meninas e as musas do cinema. O erotismo continua presente e acompanha a narrativa através de alguns episódios ou por ilustrações. É através do erotismo que nos é contado como se dá a descoberta da sexualidade, em duas passagens:

Salvador me contou. Salvador era preto, brasileiro sentava junto Comigo, na mesma carteira, no fundo da sala de aula. Me contou não foi dessa vez das mortes, foi numa outra palestra no Laboratório de Ciências, no último andar do colégio, também com projeção de diapositivos, contou que se aproveitou da escuridão reinante e bateu uma punheta.<sup>124</sup>

Nunca, nunca existiu nada mais branco, mais liso do que as coxinhas de Nioka, a Rainha das Selvas. Quando eu me masturbava pensando nela nua, nem os azulejos brancos lisos do banheiro eram mais brancos, mais lisos, do que as coxas brancas lisas quentes de Nioka. Nunca, nunca, nem no domingo que eu estava bem doente, perdi um só capítulo de *Os Perigos de Nioka*, que passava no Cine Pedro II.<sup>125</sup>

O tempo do menino e do homem cruza-se nessas páginas. Mais que isso: o homem lê no menino não somente a sua história, mas o passado que revela imagens de uma sociedade que tenta encontrar uma maneira de lidar, olhar, manipular o próprio corpo.

---

<sup>124</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 56.

<sup>125</sup> Idem, p. 59.

Encontramos essas referências nas lembranças das aulas no laboratório de ciências naturais e em algumas outras passagens que narram igualmente o despertar da sexualidade numa sociedade conservadora. Observamos também que as imagens demonstram como passam a conviver, num mesmo espaço, os valores religiosos e a tecnologia. A ênfase na tecnologia revela o desenvolvimento maquínico, um mundo em transformação. Toda a transformação aliada ao capitalismo que marca a queda de valores.

Lemos em Valêncio a tecnologia que abre possibilidades de um retorno ao indivíduo, a esse sujeito que passa a conhecer-se a partir do convívio com a tecnologia. Essa tecnologia beneficiou, num primeiro momento, a medicina, possibilitando os estudos anatômicos. Além disso, é apresentada uma visão crítica dessas aulas que estavam atravessadas por imagens da África “desconhecida”. Na citação que segue, temos a introdução a uma palestra sobre a catequização na África.

Naquela tarde os alunos do quarto ano primário foram assistir palestra do padre Sabotinni. *Rafael Sabatini escreveu “Scaramouche”, não li. Dos italianos prefiro Emilio Salgari: “Scandokan, o Pirata”*. Era a Semana das Missões. *Como vai ser no Laboratório de Ciências, sabemos que vai ter projeção de diapositivos*. O padre Sabotini vinha falar das suas catequese-ses na África.<sup>126</sup>

Nessa breve introdução alguns detalhes ajudam a seguir a nossa leitura que vai mostrar que a “catequização” continuava no Brasil. Primeiro, é uma palestra direcionada às crianças. Segundo, o ministrante é um estrangeiro – um padre italiano. Terceiro, o tema é a catequização da África selvagem:

#### **1ª Lâmina**

Um menino negro – *da minha idade?* – morto por um animal feroz.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 55.

<sup>127</sup> Idem, p. 55.



A África, como lido acima, é apresentada através do estereótipo do mundo selvagem, ao mesmo tempo em que outras informações, nessa mesma página, vão mostrar que a visão que se tem do Brasil também não escapa ao clichê que evidencia o lado sensual e exótico vendido em “velhos livros ilustrados de viagens a países distantes”. Ou seja, o que vem à tona nessas aulas, além da ênfase na tecnologia, é o modo de ver do estrangeiro revelado pelas lembranças do menino. Na página 62, encontramos a afirmação “*O padre Sabotinni usava um capacete de explorador*”, que complementa toda a idéia anterior que narra o desconhecido do ponto de vista de alguém que estava em busca de informações com o objetivo de ter o controle, ou melhor, de catequizar. O padre italiano é apresentado com os quadrinhos de aventura lidos pelo menino e, desse modo, é confirmada a idéia do explorador através da imagem do capacete usado tanto pelo padre, quanto pelos personagens das histórias em quadrinhos.

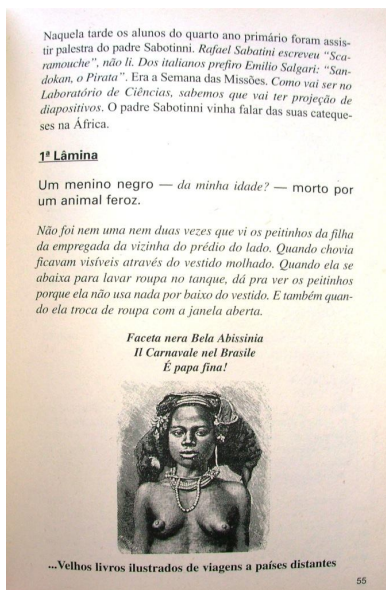
*O padre Sabotinni usava um capacete de explorador.* Não sei se foi nessa época, ou antes ou depois, que começaram a ser fabricados no Brasil. Os anúncios dos Capacetes Ramenzoni vinham com as aventuras do Tim Capacete em histórias em quadrinhos. *Nunca vi ninguém usar, só o Tim Capacete e o Jim das Selvas.*<sup>128</sup>

O que temos nessas páginas é uma educação pautada em critérios discriminatórios que foram implantados na sociedade como “normais”. Esse lado excludente, preconceituoso, em alguns momentos é narrado com um tom de erotismo. Desse modo, são contados detalhes que envolvem não somente a descoberta do próprio corpo, mas do corpo desconhecido, que ora é outro continente, ora é o sexo oposto como podemos ler num dos fragmentos.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Idem, p. 62.

<sup>129</sup> Lembremos também de Michel Leiris e de seu diário que ficou conhecido por *A África fantasma*. Ele registra a Missão Etnográfica e Lingüística Dacar-Djibuti, ocorrida entre 1931 e 1933, que cortou a África do Atlântico ao Mar Vermelho, num relato eloquente que mescla fatos cotidianos com relatos extraordinários da experiência da viagem somados a sonhos entre outros comentários, o que revela o lado confessional do diário. LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. Tradução de André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



**Ilustração 31 - Minha mãe morrendo e o menino mentido, p. 55.**

Na imagem acima, temos mais que uma simples justaposição de texto e imagem. Valêncio explicita como partia da sala de aula o conceito de que em “países distantes”, no qual o próprio Brasil estava incluído, só há selvagens, exotismo e erotismo. Como veremos na sequência, essa visão representava a educação defendida pelo Estado, na época, representado por Getúlio Vargas que esteve em dois períodos distintos, 1930-1945 e 1951-1954, na presidência da república. Há outras passagens que vão marcar esse olhar preconceituoso, como pode ser constatado num dos fragmentos da página seguinte:

Eles não são que nem nós. Não têm a noção do pecado, vivem em pecado. São iguais aos animais, e como os animais andam nus: homens, mulheres e crianças. Não sabem quando estão cometendo pecado mortal. A nossa missão é muito difícil. É preciso explicar-lhes a idéia de Deus. Que Deus veio ao mundo para salvar-lhes. É muito muito difícil, em cada região falam um dialeto diferente. Numa aldeia falam de um jeito, na aldeia vizinha já é outra língua, não se entendem nem entre eles. Eu tive de aprender a língua deles antes de iniciar a catequese.<sup>130</sup>

<sup>130</sup> Idem, p. 56.

A citação acima, em que os negros africanos são comparados a animais contrasta com o comentário do narrador-personagem que mostra como os negros também faziam parte da platéia do padre italiano: “Salvador me contou. Salvador era preto, brasileiro *sentava junto/ comigo, na mesma carteira, no fundo da sala de aula*<sup>131</sup>. O que Valêncio nos mostra com o relato dessas palestras e aulas com projeções de imagens de catequização, como observamos, ultrapassa o simples objetivo de dar outra dimensão aos acontecimentos por intermédio das imagens. As imagens vêm, em muitos momentos, confirmar, no contraste com o texto, que a base para definir o que era um povo civilizado, o que era certo e errado, era herança de uma tradição católica conservadora e preconceituosa como lemos também na página 62, em que as palavras do padre são grifadas e escritas com uma tipografia antiga.

*... Não sei explicar: se o padre Sabotinni  
Era italiano, por que falava com pronúncia de alemão, difícil  
da gente entender? Difícil o trabalho de converter os ne-  
gras à verdadeira religion. São muitos superticiosos.  
A idéia de Deus nom entra no cabeça deles. São pré-  
guiçosos demais, non eston acostumados a pensarr.  
É o mesmo trabalho do padre Germano de enfiar o  
matemática no cabecinha de vocês*<sup>132</sup>.

Podemos ler que a presença do catolicismo ao longo dessa narrativa não é aleatória e vem revelar outro dado da história recente do Brasil: a reconciliação entre o Estado e a Igreja Católica<sup>133</sup>. Isso se dá paralelamente aos planos do governo de construir uma

---

<sup>131</sup> Idem, p. 56.

<sup>132</sup> Idem, p. 62.

<sup>133</sup> Boris Fausto, em *Getúlio Vargas*, ao traçar o perfil do presidente dos anos de 1930, chama a atenção para a relação Estado – Igreja. “Desde os primeiros tempos do governo provisório, concretizou-se a aproximação pragmática entre o cético Getúlio e a Igreja Católica. [...] Getúlio percebeu a importância da Igreja como garantia simbólica da ordem e como instituição capaz de atrair setores que não estavam sob a sua influência; a Igreja, por sua vez, percebeu também que, apoiando o governo, poderia alcançar, ao menos em parte, os objetivos de sua missão pastoral. O entendimento entre Estado e Igreja – o que não significa identidade de posições – ocorreu principalmente na área da educação, na qual a Igreja tratou de obter garantias ao ensino privado e religioso. [...] O texto da Constituição de 1934, mesmo mantendo a separação entre Igreja e Estado, consagrou alguns princípios essenciais para a instituição religiosa: os efeitos civis do casamento religioso; a

identidade nacional. Nessa busca por uma identidade nacional, o governo de Getúlio Vargas não mediu esforços para deixar claro “quem somos e quem são os outros”. Nesse intuito a educação era uma de suas metas a partir do ano de 1937, em que Getúlio, para acabar com a instabilidade política, mandou fechar o Congresso Nacional e as Assembléias Estaduais, suspendendo assim as liberdades políticas. Essa ação ficou conhecida como o golpe que iniciou o Estado Novo.

Na página 57, temos uma imagem da cartilha *Getúlio Vargas para crianças*<sup>134</sup>.

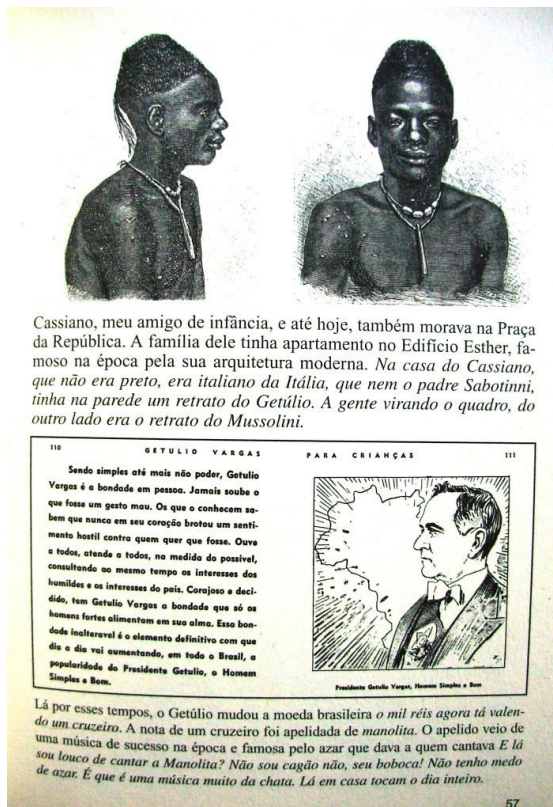


Ilustração 32 - *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, p. 57.

A cartilha, lançada no ano de 1942, tinha por objetivo contribuir para a formação de uma identidade nacional entre as crianças. Nela, como podemos ler no artigo “Cartilha

proibição do divórcio; a possibilidade de educação religiosa nas escolas públicas; o financiamento de escolas, seminários e hospitais mantidos pela Igreja. Getúlio encarava tudo isso sob a ótica da conveniência”. FAUSTO, Bóris. *Getúlio Vargas: o poder e o sorriso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 56-7.

<sup>134</sup> BARROSO, Alfredo. *Getúlio Vargas para Crianças*. Rio de Janeiro: Empresa de Publicações Infantis Ltda, 1945.

Getúlio Vargas para crianças: produzindo efeitos sobre a infância”<sup>135</sup>, podia ser encontrada desde a “biografia de Getúlio Vargas como um exemplo a ser seguido” até o governante voltado para as questões que envolviam a paz e a prosperidade do país.

Essa cartilha, entre outras questões, aborda a biografia de Getúlio Vargas como um exemplo a ser seguido. A mesma trata do Getúlio criança, seus hábitos saudáveis, exemplares, o aluno educado, estudioso, o jovem com as mais belas qualidades e o Governante preocupado com a paz e a prosperidade de seu país.<sup>136</sup>

Tais informações são confirmadas na imagem acima que contém um pequeno texto falando da simplicidade, bondade e coragem do presidente. O texto tendo como modelo ideal o presidente, serve de exemplo do tipo de discurso usado pelo governo com o objetivo de consolidar o Estado nacional. Nisso implicava deixar claro “quem somos e quem são os outros” como enfatizamos anteriormente. Ao lado do fragmento de texto, que é em si um perfil escrito do presidente, temos a efígie de Getúlio sobressaindo do contorno de um mapa do Brasil. Legendando essa imagem, a frase: “Presidente Getúlio Vargas, Homem Simples e Bom”.

O crítico e ensaísta Silviano Santiago, no seu livro de poesias *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, que, aliás, é, também, um retrato destes anos que tocaram não somente a Valêncio Xavier, mas a toda aquela geração, apresenta-nos, no poema “Perfil”, mais um possível retrato que poderia ser atribuído ao então presidente.

#### Perfil

O corpo inteiro  
existe na memória,  
ou dado pelo espelho,  
ou ainda pelo retrato  
em frente da igreja  
- congregado mariano.

---

<sup>135</sup> RABELO, Giani; VIRTUOSO, Tatiane dos Santos. “Cartilha Getúlio Vargas para crianças: produzindo efeitos sobre a infância”. Disponível em <[http://www.gedest.unesc.net/seilacs/cartilhagetuliovargas\\_giani.pdf](http://www.gedest.unesc.net/seilacs/cartilhagetuliovargas_giani.pdf)> Acesso dezembro de 2008.

<sup>136</sup> Idem, p. 1.

O corpo inteiro  
existe intacto  
e estático.  
Rígido e de frente.

O perfil?  
Ele se desenha na voz  
cochichada dos outros.  
A voz alheia  
não desenha o corpo inteiro,  
mas o despedaça  
criticando.

Diz a Voz da Cidade:  
Só poucos sobressaem,  
os que, vistos de perfil,  
ainda têm corpo inteiro.<sup>137</sup>

No entanto, voltamos à cartilha, na qual se observa que, mais do que estruturar o governo, tem foco em como divulgar e implantar tais ideais na população. A educação, como constatamos, foi um dos meios utilizados. Todas essas informações sobre o presidente eram endereçadas à formação dessa geração que nasceu após a Primeira Guerra Mundial, como era o caso do próprio escritor Valêncio Xavier. Ou seja, a cartilha *Getúlio Vargas para crianças* era um entre muitos outros instrumentos utilizados pelo governo de Getúlio Vargas para ter maior controle da população. É interessante lembrar que essa cartilha era um dos projetos do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP<sup>138</sup>, em que trabalhavam representantes do modernismo conservador conhecidos como verde-amarelos.

---

<sup>137</sup> SANTIAGO, Silvano. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 66.

<sup>138</sup> O Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, foi criado em 1939 e comandado por Lourival Fontes. “O DIP possuía os setores de divulgação, radiodifusão, teatro, cinema, turismo e imprensa. Cabia-lhe coordenar, orientar e centralizar a propaganda interna e externa, fazer censura ao teatro, cinema e funções esportivas e recreativas, organizar manifestações cívicas, festas patrióticas, exposições, concertos, conferências, e dirigir o programa de radiodifusão oficial do governo. Vários estados possuíam órgãos filiados ao DIP, os chamados ‘Deips’. Essa estrutura altamente centralizada permitia ao governo exercer o controle da informação, assegurando-lhe o domínio da vida cultural do país.” Disponível em <[http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_historia/htm/anos37-45/ev\\_ecp001.htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos37-45/ev_ecp001.htm)> Acesso em dezembro de 2008.

Boris Fausto acrescenta que o DIP [n]o esforço por sanear as mentes e calar os inimigos do regime, proibiu-se a entrada no país de publicações ‘nocivas aos interesses brasileiros’, agiu-se junto à imprensa estrangeira no sentido de evitar que fossem divulgadas informações ‘nocivas ao crédito e à cultura do país’. O DIP censurou desde músicas carnavalescas até a grande imprensa, subornou jornalistas, subvencionou jornais, dirigiu a transmissão radiofônica diária da *Hora do Brasil* etc. As ações repressivas combinavam-se com as afirmativas. Os valores mais caros ao Estado Novo – o nacionalismo, a valorização do trabalho – foram

Foi esse grupo que traçou efetivamente as linhas mestras da política cultural do governo voltada para as camadas populares. Uma das metas fundamentais do projeto autoritário era obter o controle dos meios de comunicação, garantindo assim, tanto quanto possível, a homogeneidade cultural. A ideologia do regime era transmitida através das cartilhas infanto-juvenis e dos jornais nacionais, passando também pelo teatro, a música, o cinema, e marcando presença nos carnavais, festas cívicas e populares.<sup>139</sup>

É interessante sublinhar que esse órgão serviu de termômetro para todo o tipo de produção cultural, sendo essa de cunho popular ou não<sup>140</sup>. Foi também no governo de Getúlio Vargas que o Estado reconciliou-se com a Igreja Católica implantando o ensino religioso em todas as escolas, isso desde abril de 1931. A presença da Igreja Católica e o estudo religioso é enfatizado por Valêncio não somente nesse livro, mas em outros momentos de sua obra, como, por exemplo, *Meu sétimo dia* (1999)<sup>141</sup>, em que o escritor arma, nesse caso, uma sorte de autobiografia de sua morte. Do mesmo modo, a educação para todas as crianças é evidenciada como uma das metas do governo de Getúlio. Nisso estava implicado uma disciplina bem próxima da militar com o intuito de formar cidadãos civilizados, futuros trabalhadores de sucesso. A noção de educação para todos implicava também certa homogeneidade, disciplina, ordenamento tanto do comportamento, quanto dos hábitos coletivos. O que implicava uma noção de tempo que previa “a pontualidade nos horários, [o que tinha por finalidade] a criança (...) preparada para aceitar a repetição, a monotonia e a fadiga, enfim, a rotina proveniente do trabalho moderno capitalista.”<sup>142</sup> Na

---

promovidos de inúmeras formas, utilizando desde textos escritos até o incentivo a compositores de música popular. FAUSTO, Bóris. Op. cit., p. 116-117.

<sup>139</sup>Disponível em <[http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_historia/htm/anos37-45/ev\\_ecp001.htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos37-45/ev_ecp001.htm)> Acesso em dezembro de 2008.

<sup>140</sup> Lembremos do estudo de Raúl Antelo chamado *Literatura em Revista* em que o crítico e professor dedica-se à literatura do período de 1933 a 1948. Inclusive, algumas das crônicas de Marques Rebelo e de Graciliano Ramos fazem parte de uma das revistas do DIP: *Cultura e política*. ANTELO, Raúl. *Literatura em Revista*. São Paulo: Ática, 1984.

<sup>141</sup> XAVIER, Valêncio. *Meu 7º dia*. Novella rebus. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.

<sup>142</sup> RABELO, Giani; VIRTUOSO, Tatiane dos Santos. “Cartilha Getúlio Vargas para crianças: produzindo efeitos sobre a infância”. p. 4. Disponível em: <[http://www.gedest.unesc.net/seilacs/cartilhagetuliovargas\\_giani.pdf](http://www.gedest.unesc.net/seilacs/cartilhagetuliovargas_giani.pdf)>. Acesso em: 7 dezembro 2008.

página 53 do livro *O menino mentido...*, temos uma passagem que evidencia certos aspectos relacionados à disciplina escolar.

...A entrada do Colégio S.  
Bento fica do lado esquerdo, encostada ao Viaduto Santa Efigênia. Eu estudei lá, no fim do ano os padres não deixaram renovar minha matrícula *porque eu sou muito bagunceiro*. O caso inciso (S. m.) aqui contado aconteceu comigo também um ano antes em outro colégio, o do Carmo, dos padres maristas. *Como minha letra é muito ruim, a família me obrigou a estudar caligrafia na escola do professor Di Franco.*<sup>143</sup>

Mais adiante, na página 62, mais um exemplo de como funcionava a educação é relatado:

Não havia a ordem, havia a obediência:  
- *Dá licença?*  
-...  
- *Posso me servir de mais um pouco de carne?*

Na sala de aula, antes de perguntar qualquer coisa para o professor, era preciso levantar o braço com o dedo indicador em riste, e esperar ele perguntar o que queríamos, para então responder responder:  
- *Dá licença de eu ir no banheiro?*  
*Ele podia responder tanto que sim, como que não – e aí a gente tinha que se agüentar para não mijar nas Calças.*  
Em casa não era permitido às crianças falarem sem autorização, durante as refeições<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 53.

<sup>144</sup> Idem, p. 62.



Como observamos, o que está por trás dessas linhas eram todos os esforços do governo na busca de uma nação “civilizada”, cujo exemplo era a Europa. A cartilha tinha o presidente como o principal modelo, desde sua infância até a idade adulta. Nenhum detalhe era esquecido com o intuito de formar a todos: crianças e adultos.

Getúlio era bom estudante: dedicação ao estudo, pertinácia no cumprimento dos deveres, respeito aos mestres, espírito de ordem e disciplina. [...] Nos recreios, comandava combates simulados, tal como o jovem Napoleão Bonaparte na Escola de Brienne.<sup>145</sup>

Assim, voltando à análise da página 57 do livro *Menino mentido...*, observamos que o texto que segue serve de linha divisória entre os dois perfis: o do negro e do presidente.

Cassiano, meu amigo de infância, e até hoje, também morava na Praça da República. A família dele tinha apartamento no Edifício Esther, famoso na época pela sua arquitetura moderna. *Na casa do Cassiano, que não era preto, era italiano da Itália, que nem o padre Sabotinni, tinha na parede um retrato do Getúlio. A gente virando o quadro, do outro lado era o retrato do Mussolini.*<sup>146</sup>

Esse texto, que serve de “legenda” para a imagem que exhibe um negro primeiro de frente e, na seqüência, de perfil, como nos retratos de fichas criminais, revela outro perfil. Nesse caso, temos o perfil de imigrantes italianos, ou seja, de estrangeiros assim como o negro. Mas, a leitura dessas imagens mostra-nos que o negro é apresentado como o outro, o selvagem, enquanto que os italianos simbolizam a presença da Europa, do progresso na capital paulista, inclusive na identificação desses italianos como moradores do “Edifício Esther, famoso na época pela sua arquitetura moderna”. Outro detalhe é acrescentado e revela

---

<sup>145</sup> BARROSO, Alfredo. *Getúlio Vargas para Crianças*. Rio de Janeiro: Empresa de Publicações Infantis Ltda, 1942, p. 9.

<sup>146</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 57.

A presença de imigrantes está na obra de Alcântara Machado (1901-1935), um dos escritores do primeiro modernismo brasileiro admirado por Valêncio Xavier. De Alcântara Machado são os seguintes livros: *Pathé Baby* (1926), *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), *Laranja da China* (1928), *Anchieta na Capitania de São Vicente* (1928), *Mana Maria* (romance inacabado e publicado pós-morte 1936), *Cavaquinho e Saxofone* (coletânea de artigos e estudos, 1940).

na parede, como uma moeda de duas faces, o retrato de Getúlio de um lado e, do outro, o de Mussolini. Ou seja, de um lado o “pai dos pobres”, como era sublinhado nas cartilhas feitas pelo DIP, e do outro lado o “pai do fascismo” como Mussolini ficou conhecido. Nas páginas 69 e 70, mais dois retratos: o do italiano Tomaso e o do negro Tomaz precedidos da pergunta: “Como ele conseguiu esconder tudo dos padres, sempre tão vigilantes?!?”.

No seu apertado quartinho, no terraço, o italiano Tomaso, servente do colégio, tinha escondido vários objetos políticos: Uma estatueta com o busto de Mussolini; um mapa da Abissínia assinalando os lugares de batalha; uma camisa negra do partido fascista, o livro *La Mia Vita*, de Benito Mussolini; um distintivo de metal dourado com o *fascio littorio* esculpido; um punhal com pequena caveira em marfim, engastada na ponta do cabo; uma baçadeira de tecido preto com os dizeres VIVA IL DUCE em dourado; um pontagudo punhal com pequena caveira de marfim engastada no cabo.<sup>147</sup>

No seu apertado quartinho, no terraço, o preto Tomaz, servente do colégio, tinha escondido todos os apetrechos de suas feitiçarias: um chifre de boi; uma caveira; terra de cemitério numa caixa pequena; grossas velas pretas e vermelhas, charutos, colares de contas e outras miçangas; um Cavalomarinheiro seco; uma estrela-do-mar seca; uma garrafa cheia de cachaça misturada com ervas; um pé de cabra empalhado; um cachimbinho de barro, desses chamados de pito; uma cruz de carnavaca; um olho arrancado de um boi morto; uma pomba; uma pequena imagem de São Sebastião amarrada com fitas de várias cores; uma cartola preta; uma caixa pequena contendo pólvora, uma tábua quadrada com estrelas e outros símbolos riscados a giz, uma peixeira (punhal nordestino) cravado bem o centro de uma dessas estrelas.<sup>148</sup>

Todas essas imagens atravessam a sala de aula e, por um lado, enfatizam certas diferenças, o que, por outro lado, salienta a busca por uma identidade nacional homogênea do governo populista. Valêncio, com esses “retratos”, mostra-nos uma realidade heterogênea. Como observamos, Valêncio salienta o contraste, mas é nesse contraste que ambos os perfis assemelham-se. Mudam-se os símbolos, mas o efeito é o mesmo. Os perfis

---

<sup>147</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 69.

<sup>148</sup> Idem, p. 70.

acima antecedem a narração de um assassinato ocorrido no colégio. No entanto, o que temos são algumas pistas do que ocorreu: o assassino fica em suspensão. Num primeiro momento, a existência de estrangeiros, a conciliação do Estado com a Igreja Católica e uma política governamental pautada em parâmetros fascistas acompanham o relato.

No entanto, pouco a pouco, em *O menino mentido...* deparamos com referências e imagens de seriados americanos classificados como B<sup>149</sup> – *Flash Gordon* (1934), *Os perigo de Nioka* (1942) – que são exemplos da entrada da cultura americana no Brasil dos anos de 1930, 1940 paralelamente a documentários relacionados à guerra. Silviano Santiago, no seu já citado livro de poemas, faz menção aos mesmos seriados e aos quadrinhos destinados às crianças.

### **Crianças**

A mangueira é frondosa.  
De galho em galho  
salta Tarzã,  
o rei dos macacos,  
desce pelo cipó  
e encontra Silver à espera  
com o fiel Tonto,  
trotam pela planície  
horta  
até que Nyoka oferece  
seus perigos,  
abre uma lata de espinafre  
e a briga continua  
com Charles Starrett,  
e a nave espacial  
agem Flash-Gordon,  
de cabelos louros  
e medievo,  
o Príncipe Valente  
digladiava em torneio  
pelo amor de Jane.  
A manga é saborosa.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Os filmes e seriados hollywoodianos tipo B em sua origem não tinham a ver com má qualidade. Eles eram realizados para serem exibidos na segunda metade de uma sessão dupla de cinema. MATTOS, A. C. Gomes de. *A outra face de Hollywood: Filme B*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 2003.

<sup>150</sup> SANTIAGO, Silviano. Op. cit., p. 85.

Por trás da menção aos seriados – em que o poeta Silviano Santiago exhibe uma mescla de identidades – lemos, à página 65 de *O menino mentido...*, o relato de um pesadelo que nos ajuda a fazer o elo com outro momento do governo Vargas, conhecido por “política de boa vizinhança” (“*Good Neighbour Policy*”)<sup>151</sup>. Antes de vermos o pesadelo do menino, vale chamar a atenção a um outro poema de Silviano que revela, a partir do título “A máscara do poder”, esse jogo duplo de disfarce que acabou por implantar não somente uma política de base norte-americana, mas todo um comércio de imagens, ou em outras palavras, de produtos americanos.

### **A máscara do poder**

O homem se transforma  
disfarçando-se  
para ser  
o polícia todo-poderoso.  
Shazam!  
Onde está o tímido repórter Clark Kent?  
Cadê aquele jornalista aleijado?  
O disfarce amplia,  
pelo enigma,  
a fonte do Poder.  
O Poder disfarçado  
é a polícia da nação.  
Batman é o herói.  
Ou seria Bruce Wayne, o milionário?

É tempo de cinco sentidos  
num só. O espião janta conosco.<sup>152</sup>

A “política de boa vizinhança”, que envolvia a América Latina e os Estados Unidos, tinha por objetivo impedir, por parte dos Estados Unidos, a influência da Europa

---

<sup>151</sup> O pano de fundo dessa “política de boa vizinhança” era a Segunda Guerra Mundial que estava estruturada da seguinte forma: de um lado o eixo Alemanha, Japão e Itália, do outro lado Estados Unidos, França, Inglaterra e URSS. Até 1941, o governo de Getúlio Vargas não havia aderido a um dos eixos, mantendo relações com ambos. No entanto, os Estados Unidos começaram a realizar empréstimos ao Brasil e, paralelamente, começaram a exigir o apoio do governo brasileiro que concordou em deixar os Estados Unidos usarem suas bases além da alimentação e de recursos bélicos. Como resposta ao Brasil, os alemães afundaram navios na costa brasileira.

<sup>152</sup> Idem, *ibidem*, p. 20.

na América Latina. Com a retórica da solidariedade, os Estados Unidos, nesse relacionamento, formavam um mercado externo para seus produtos, além de garantir a matéria-prima para suas indústrias. Ao mesmo tempo, os Estados Unidos apostavam no Brasil como aliado para a Segunda Guerra Mundial, o que acabou por concretizar-se quando, em 1942, submarinos alemães afundaram navios na costa brasileira. A “política de boa vizinhança” que partiu dos Estados Unidos, governados por Franklin Delano Roosevelt no período de 1933 a 1945, estava fixada num “pan-americanismo” com o intuito de construir uma América contra a autoridade do velho mundo.

Nos anos 1940, assistimos a um sensível avanço da influência cultural americana na América Latina. Nesse período, atendendo aos princípios da Política de boa vizinhança, os EUA encontraram na penetração ideológica e na conquista de mercados, formas de cooptar os vizinhos latinos para o seu projeto de hegemonia, cuja Segunda Guerra Mundial se coloca como pano de fundo. Não encontrando, todavia, facilidade de valores comuns entre eles, resgatou-se a filosofia do Pan-Americanismo como forma de aproximar e forjar a solidariedade entre dois mundos até então ligados apenas pela política do Big stick.<sup>153</sup>

Foi nesse mesmo ano de 1943, em que Getúlio Vargas assinou, com o presidente dos Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt, em Natal/RN, o acordo de entrar oficialmente na guerra, que os estúdios Disney realizaram o desenho animado *Pato Donald no horror da Alemanha nazista*<sup>154</sup>. Valêncio Xavier traz esse desenho animado à tona nas páginas 65 e 67 do livro *O menino mentido... Vejamos um dos fragmentos que relata como o medo era incutido nas crianças e como isso era trabalhado nesse desenho feito para denunciar governo nazista e que teve o Pato Donald como um dos recrutas mais famosos.*

---

<sup>153</sup> LIMA, Elson. “Alô amigos”. Uma abordagem fílmica da política de boa vizinhança. Revista Eletrônica *Boletim do Tempo*. Ano 2, nº 10, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <[http://www.tempopresente.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=2014&Itemid=146](http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&task=view&id=2014&Itemid=146)>. Acesso em: 5 dezembro 2008.

<sup>154</sup> *Pato Donald no horror da Alemanha nazista. Der Fuehrer's Face*, 1943. Esse desenho animado que satiriza o nazismo ganhou o Oscar de melhor animação no mesmo ano em que foi lançado. Disponível em <<http://br.youtube.com/watch?v=u1rk-xEuKaA>>. Acesso em: 5 dezembro 2008. Outro filme dos estúdios Disney que colaborou também contra a campanha nazista foi *Educação para a morte/ Education for Death*, também de 1943. Disponível em: <[http://br.youtube.com/watch?v=eU1LHeim\\_hA](http://br.youtube.com/watch?v=eU1LHeim_hA)>. Acesso em: 5 dezembro 2008.

## OS PERIGOS DE NIOKA 8º EPISÓDIO: DIAS DE GRANDE CALOR

Ele acordou às oito da manhã com a sombra de um braço fazendo a saudação nazista: Heil Hitler

Eu rezava todas as noites antes de dormir *Ficava pensando um monte de bobagens: fantasmas, casas mal-assombradas, bichos ferozes o inferno, o demônio, de medo de ver coisas eu cobria a cabeça com o lençol* Até hoje durmo assim *me dava medo de atravessar o corredor escuro para ir no banheiro; por isso acordava no meio da noite todo mijado* Primeiro o mijo eraquentinho, depois ficava frio que era um gelo. Quem me conhece sabe que minha voz é igualzinha à do Pato Donald.

Assustado, ele pula rápido da cama e saúda com sua voz de Pato Donald:

### **Hual Hitler**

Só então percebeu que a saudação na parede era a sombra da mão da estátua segurando firme a tocha da liberdade. Fora tudo um pesadelo: não estava na Nazistlândia. Estava acordado no solo livre dos Estados Unidos da América do Norte. Aliviado, o Pato Donald, comovido e feliz, abraça a miniatura da Estátua da Liberdade, que, batida pelos raios luminosos do sol, projetara a enganosa sombra na parede.

Era o desenho do Donald que eu mais gostava. Desenhei ele inteirinho um montão de vezes.<sup>155</sup>

Esse desenho que fez parte da infância da década de 1940 assim como, *Educação para a morte* (1943), serviu para contrapor e denunciar o nazismo. Lembremos de mais um poema que se encontra também em *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, com o título “1940”: nele, Silviano refere-se aos manuais de instrução para soldados americanos. Pode-se dizer que a menção aos quadrinhos também pode ser lida numa pauta semelhante, ou seja, que muitas histórias em quadrinho era manuais para formar soldados, e, nesse sentido, eram instrumentos de guerra.

### **1940**

Os manuais de instrução  
Do exército americano  
São escritos  
Usando recursos  
Dos comic books.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 65.

<sup>156</sup> SANTIAGO, Silviano. Op. cit., p. 38.

Como sabemos, foram lançados pelos estúdios Disney, em 1943, alguns novos personagens como resultado dos esforços dos Estados Unidos em aliar-se à América Latina. O conhecido Zé Carioca foi criado por Walt Disney em 1941-1942 por ocasião de uma de suas visitas à América Latina e era um desses personagens que serviram para apresentar a exuberância e todas as cores do Brasil e seus vizinhos. A primeira aparição de Zé Carioca ocorreu no filme *Alô amigos (Saludos amigos)*<sup>157</sup>. No Brasil a divulgação ficava por conta do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, que havia sido criado pelo governo de Getúlio Vargas, justamente, a fim de controlar a população através da imprensa escrita e falada. Como vemos, os membros do DIP não mediam esforços para levar até a população programas que fortalecessem o acordo com os Estados Unidos e com os objetivos do governo que tinha por prioridade padronizar e controlar os dispositivos de comunicação do país.

Com o auxílio do Ministério da Educação e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o regime autoritário do Estado Novo articulou uma dupla estratégia de atuação na área cultural, voltada tanto para as elites intelectuais como para as camadas populares. Ao mesmo tempo em que incentivava a pesquisa e a reflexão conduzidas pelos intelectuais reunidos no ministério chefiado por Gustavo Capanema, o governo estabelecia, via DIP, uma rígida política de vigilância em relação às manifestações da cultura popular. A propaganda do regime foi facilitada pelo controle dos mais variados meios de comunicação, e seus instrumentos principais foram o rádio e a imprensa.<sup>158</sup>

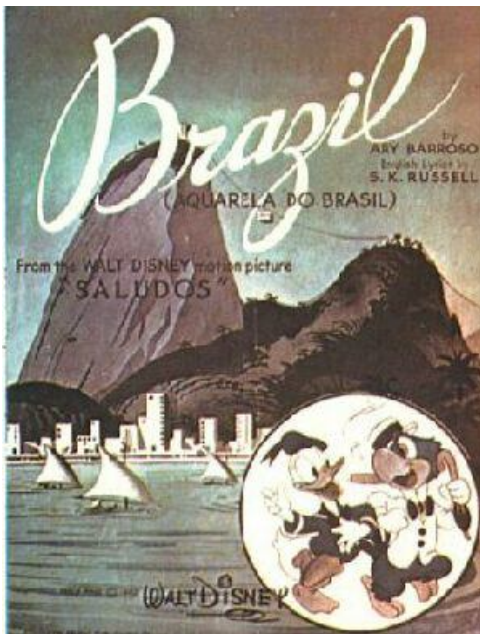
Na página 67 de *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, outro fragmento descreve um dos momentos em que toda a programação cultural está organizada em prol de uma política totalitária aliada à ideologia americana.

---

<sup>157</sup> *Saludo amigos*. 1941/1942. Estados Unidos. 42 minutos. Supervisão de produção: Norman Ferguson. Música: Ed Plumb; Paul Smith. Diretor musical: Charles Wolcott. Produção: Walt Disney Pictures. Distribuição: Buena Vista Film Distribution Co.; Inc. Narração: Fred Shields. Recebeu indicação ao Oscar de melhor música em 1943. Elenco: Zé Carioca, Pato Donald, Pedro e Pateta.

<sup>158</sup> Diretrizes do Estado Novo (1937-1945). Educação, cultura e propaganda. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/>>. Acesso em: 7 dezembro 2008.

*Napoleão morreu na Ilha de Santa Helena, aprendi isso na aula de História. Eu estou no Santa Helena. Complemento nacional com imagens do presidente Vargas inaugurando obras. O cinejornal estrangeiro agora só mostra cenas da guerra. Os velhos documentários mostrando países longínquos; no Continente Negro, uma misteriosa tribo de pigmeus é mostrada pela primeira vez na tela. A comédia curta com a interminável cena do atrapalhado Magro tentando em vão libertar o irritadiço Gordo preso numa janela. O desenho do Walt Disney com o Pato Donald no horror da Alemanha nazista, mas tudo era um pesadelo, acordando Donald beijava agradecido a miniatura de Estátua da Liberdade. A matinê de domingo terminava com um eletrizante episódio de Flash Gordon no Planeta Mongo, ou O Império Submarino, ou Os Perigos de Nioka.*<sup>159</sup>



**Ilustração 33- Capa do disco do musical de 1942, *Brazil*, com músicas em português, espanhol e inglês.**

Barroso. Valêncio, na página 75, insere a letra, em inglês, do samba *Brazil* (1939), de Ary Barroso, também conhecido como *Aquarela do Brasil*. Esse samba embalou o passeio de Zé Carioca e Pato Donald pelo Rio de Janeiro.<sup>161</sup>

Foi na busca por aliados para a Segunda Guerra Mundial que a “política de boa vizinhança” transformou-se em sucesso. E, desse modo, o Pato Donald acabou tendo não somente o amigo brasileiro Zé Carioca, criado para representar o Brasil, mas também o Gauchinho Voador que passou a ser a mascote da Argentina, enquanto que o Panchito representava o México. Além do filme, *Alô, amigos*, no qual Zé Carioca apresenta a América Latina ao Pato Donald em quatro episódios, o papagaio foi o astro de *Você já foi à Bahia?*<sup>160</sup>, em 1944/45. Nesse desenho animado do cineasta Walt Disney estavam envolvidos outros artistas entre eles, Ary

<sup>159</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 67.

<sup>160</sup> *Você já esteve na Bahia? The three caballeros/ Los tres caballeros* (1945).

*Bahia*. Disponível em: <<http://br.youtube.com/watch?v=WMG4wObPa5o>>;

*Bahia II*. Disponível em: <<http://br.youtube.com/watch?v=JFJEXH3MVAc>>; Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yeWJRzfTeQg&feature=related>>. Acesso em: 5 dezembro 2008.

<sup>161</sup> *Alô, amigos/ Saludo, amigos*. Alguns fragmentos podem ser visto através dos seguintes links: *Donald visiting the lake Titicaca* (1943). Disponível em: <<http://br.youtube.com/watch?v=JV7BjuZPtIg>>; *Pedro* (1943). Disponível em: <[http://br.youtube.com/watch?v=\\_JQtPvgQ8V0](http://br.youtube.com/watch?v=_JQtPvgQ8V0)>; *Rio de Janeiro* (1942). Disponível



Mas, paralelamente aos esforços por parte do governo para construir uma nação homogênea e pautada nos parâmetros internacionais, tanto com relação à política, quanto com relação à cultura em geral, como vemos observando, circulava outra literatura que, também, tinha por objetivo educar a população, mas o foco era o sexo. Estamos referindo-nos aos catecismos de Carlos Zéfiro que passam a ser lidos nesse momento, pois refletem outra face do mesmo momento histórico.

#### 2. 4. 1 Valêncio Xavier com Carlos Zéfiro



**Ilustração 34 - Valêncio Xavier. S/t. S/d (cerca de 1960). Desenho – caneta hidrográfica sobre papel de algodão 75 g/m2 (folha final de livro); 22,7 X 14 cm. (frete).**

em: <<http://br.youtube.com/watch?v=w0FtUdR3gfs>>; *Aquarela do Brasil*. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_mQHr8bAojU&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=_mQHr8bAojU&feature=related)>; *Donald Duck – Blame it on the samba*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7hkJr3bOFOE&feature=related>>. Acesso em: 6 dezembro 2008.

A série de imagens que apresentamos acima faz parte de uma série maior de desenhos de Valêncio Xavier com que nos deparamos num dos momentos dedicados à pesquisa de campo. Esses e outros desenhos realizados nos anos de 1958 e de 1960<sup>162</sup> foram apresentados a nós pelo escritor Valêncio Xavier em sua residência em Curitiba, como já foi mencionado. Em vários de seus trabalhos, como *O mez da gripe* e *Mulheres em amores*, a narrativa imagética apresenta um fundo erótico, ora pelo texto, ora pelas imagens que em muito se aproximam de outro artista que fez do desenho improvisado a alegria da geração da década de 1950 e 60. Estamos falando do famoso Carlos Zéfiro<sup>163</sup>, que, segundo o jornalista Otacílio d'Assunção Barros:

[...] não tinha estilo próprio, pois "chupava" os desenhos e posições de outras revistas em quadrinhos, ou então de fotonovelas ou mesmo fotos eróticas que teoricamente teria fabricado para esse fim. Seus personagens mudavam de cara de uma página para outra, de acordo com o modelo que era copiado.<sup>164</sup>

Aí está justamente o “estilo” Carlos Zéfiro: um desenho “deficiente”, baseado na cópia, retratando uma época em que a tecnologia voltada para a imprensa era bastante deficiente. Isso vem revelar a existência de editoras que se dedicavam, na clandestinidade, à pornografia.

Na realidade, o desenho era o que menos importava em suas histórias. O forte, em Zéfiro, eram os roteiros, histórias incrivelmente realistas geralmente narradas na primeira pessoa, relatos detalhados de conquistas amorosas que culminavam com um festival de posições sexuais. O texto, precioso, sabia prender a atenção dos leitores, que logo aprenderam a diferenciá-lo (sic) dos concorrentes.

---

<sup>162</sup> Esses desenhos foram digitalizados e catalogados para esta tese. Não há registro anterior de catalogação realizada por algum crítico ou mesmo pelo escritor.

<sup>163</sup> Somente em 1991, em entrevista ao jornalista da revista *Playboy* Juca Kfuri, que Alcides de Aguiar Caminha, funcionário público e compositor de sambas, assumiu a autoria desses quadrinhos de sacanagem que foram os responsáveis pela educação sexual de muitos brasileiros. FRASÃO, Lucas. "Os catecismos de Carlos Zéfiro. Ritual de iniciação". *Revista Esquinas*. 1 semestre de 2007, p. 53. Disponível em: <[www.carloszefiro.com/](http://www.carloszefiro.com/)>. Acesso em: 2 agosto 2008.

<sup>164</sup> BARROS, Otacílio d'Assunção. *O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro*. Uma análise da obra do mais genial desenhista pornô brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 12.

Mas o seu maior mérito, ainda que não intencionalmente, foi que ele conseguiu realizar, ao longo de sua obra, um dos mais perfeitos painéis da vida sexual dos anos 60.<sup>165</sup>

Um texto envolvente *à la* fotonovela é o grande destaque dos catecismos de Carlos Zéfiro, assim como ocorre na narrativa valenciana. No caso de Valêncio, o recurso da telenovela passa a ser introduzido com fragmentos montados de tal maneira que lembram os filmes de Jean-Luc Godard da época da *Nouvelle Vague*. No entanto, o que nos importa é que as revistas de sacanagem do conhecido Carlos Zéfiro revelam uma época da qual Valêncio também fez parte e que traz para seu trabalho alguns dos elementos para a leitura do tempo presente. Nesse sentido, tanto o desenho tido como “precário” de Zéfiro, quanto as cópias e, mesmo, os desenhos de Valêncio mostram-nos uma sociedade em que a imagem e as relações familiares e políticas, por exemplo, estão em movimento, em transformação. Valêncio, assim como Zéfiro, fala de tabus e da precariedade fazendo uso de recursos e imagens que guardam em sua história a fragilidade e a certeza de estarem em vias de desaparecer.

Desse modo, o palimpsesto que visualizamos através do ir e vir na obra de Valêncio Xavier revela-nos um corpo que é máscara, como vimos anteriormente, e decalque, como mostra Zéfiro, e que se torna prótese, pois permite articulações. Já lembrava Benjamin, no texto sobre a reprodução mecânica<sup>166</sup>, que o cinema agia como uma prótese de sensibilidade e de experiência. O que nos leva a concluir que a experiência na modernidade não é plena nem acabada, pois a imagem/texto passa a ser mais um dos “acessórios” desse espaço. É, precisamente, por meio da utilização de imagens, fotografias e textos que Valêncio Xavier traz à tona o passado através de um olhar que ora atua como uma objetiva escolhendo e medindo, ora como a curiosidade da criança ou como o olhar crítico do jornalista, do narrador e, por que não, do colecionador. O tempo do menino e o do homem

---

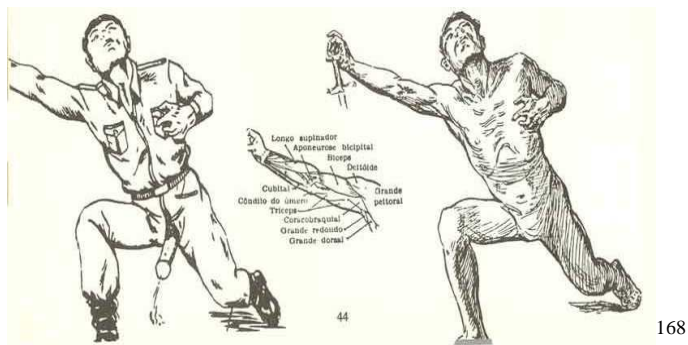
<sup>165</sup> Idem, p. 12.

<sup>166</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 166.

cruzam-se nessas páginas elaboradas pelo artista em *O menino mentido*. O artista vê no menino não somente a história do homem, mas o passado que se revela no presente de uma sociedade que tenta encontrar uma maneira de olhar e manipular o próprio corpo e o do outro. As transformações que vieram com o capitalismo, grande marca da modernidade, registram a queda de valores religiosos substituídos por outros advindos da ciência. As aulas no laboratório de ciência que lemos em *O menino mentido*, que fazem parte do dia-a-dia do menino e das lembranças do homem, mostram a convivência de valores distintos: os religiosos e os científicos. Ao lermos Valêncio com Zéfiro, sublinhamos os processos de construção da imagem e do olhar a partir do inacabado, dos restos, do efêmero. Como observamos nas imagens abaixo, as fontes para os desenhos pornográficos de Carlos Zéfiro eram diversas e incluíam desde os clássicos da história da arte até os manuais de anatomia humana. No caso de Valêncio, são as próprias cópias dos livros de anatomia e as propagandas de produtos de higiene pessoal, como afirmamos anteriormente, que vão narrar a descoberta do corpo.



167



168

**Ilustração 35 - Livro de anatomia publicado pelas Edições de Ouro na década de 1950.**

<sup>167</sup> BARROS, Otacílio d' Assunção. *O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro*. Uma análise da obra do mais genial desenhista pornô brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 45.

<sup>168</sup> Idem, p.44.

Essa discussão leva-nos ao texto de Walter Benjamin referente à reprodução mecânica, em que o filósofo alemão lê os procedimentos de reprodução, chegando até a reprodução técnica e suas novas possibilidades de criação.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro.<sup>169</sup>

Em “Velhas lições de amor e de sexo”, de março de 2001, o próprio Valêncio apresenta Carlos Zéfiro em uma entrevista realizada com o cineasta Sílvio Tandler:

O cineasta Sílvio Tandler, de *Os Anos JK*, *Glauber* e *Marighelle*, inicia projeto<sup>170</sup> baseado na vida e obra de Carlos Zéfiro, desenhista carioca que nos anos 50 e 60 criou os chamados “catecismos” – pequenos livros com histórias em quadrinhos pornográficas vendidos clandestinamente e que mudaram a visão do brasileiro sobre o sexo. Zéfiro era na verdade um datiloscopista de nome Alcides de Aguiar Caminha. Escondido da família realizou quase mil “catecismos” ao longo da vida. Seu desenho era canhestro e muitas vezes decalcado de outras publicações. Mas nada disso impedia a grande vendagem de suas histórias em quadrinhos. Pessoas do interior vinham para grandes cidades comprar as famosas revistinhas.<sup>171</sup>

Uma tecnologia bastante incipiente, tal como Valêncio enfatiza: “seu desenho era canhestro e muitas vezes decalcado de outras publicações”. É o mesmo processo de produção mecânica que usa como base a cópia manual, realizada em papel vegetal, de que se apropria Valêncio numa das cenas de *Pinturas rupestres do Paraná*. No filme, um dos arqueólogos ou membros da equipe de Valêncio, à la Zéfiro, coleta um desenho que ainda não fazia parte do banco de imagens dos arquivos paranaenses.

---

<sup>169</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 166.

<sup>170</sup> Nessa entrevista, Sílvio Tandler comenta projetos de um filme sobre Carlos Zéfiro, no entanto, parece que o documentário ainda não saiu do papel. Outros projetos trazem os catecismos de Zéfiro novamente ao mercado. Estamos falando, nesse caso, da editora Cena Muda, no Rio de Janeiro, que está reeditando toda a coleção. Assim, o retorno desses quadrinhos ocorre graças ao trabalho de pessoas que reconhecem a arte que está por trás dos traços rígidos e canhestros do professor de sexo de uma geração.

<sup>171</sup> XAVIER, Valêncio. “Velhas lições de amor e de sexo”. Entrevista com Sílvio Tandler. *Gazeta do Povo*. Caderno G, 4 de março de 2001. In: BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Florianópolis: UFSC, 2005. Dissertação. Anexo digital.



**Ilustração 36 – Fotografia: Ozualdo Candeias. In: *Pinturas rupestres do Paraná*. 1992.**

Podemos dizer que esse conhecimento pautado na cópia, no decalque, aproxima as imagens, o corpo, do sujeito. O sujeito que Valêncio Xavier une, ao separar o “eu” do “ele” em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, aparece em *Zéfiro* no uso da primeira pessoa, como pode ser conferido na maioria das histórias. Das lembranças do menino, ficamos naquelas que registram o não ver através das fotomontagens, obrigando-nos a ler nas entrelinhas da imagem e do texto. O “ver” em Valêncio Xavier está contaminado pela realidade, assim como o não ver é real e efetivo em Charles Baudelaire. O espaço e o tempo são marcados de forma fragmentária através da colagem, por exemplo, as contas de subtração das páginas 95 e 141 que vão marcar o tempo do menino. A transformação em adolescente marca dessa forma a “morte”, o deixar de ser menino. Só porque não é mais o menino que há a possibilidade da existência do “menino mentido”. Seria esse “menino mentido” o que vem rememorar, reatualizar, o menino que ele foi num jogo de corte e

montagem que tem como resultado a fantasmagoria, a imagem que se desdobra em gesto, vestígio. Assim, a escrita manual pode ser lida como desenho. Tal marca, tal gesto continua em outros momentos como assinatura, como visualizamos em alguns desenhos, ou, como a marca do artista em alguns trabalhos gráficos. Um exemplo encontramos no caderno de anotações do escritor. A palavra FANTASMAGORIA: um possível título para uma cena de telenovela da década de 1960 ou um vestígio do que se transformaria no cinema valenciano? Deixamos em suspenso a resposta já que o trabalho de escritura, o gesto do artista revela, como observamos os vários momentos da obra valenciana.

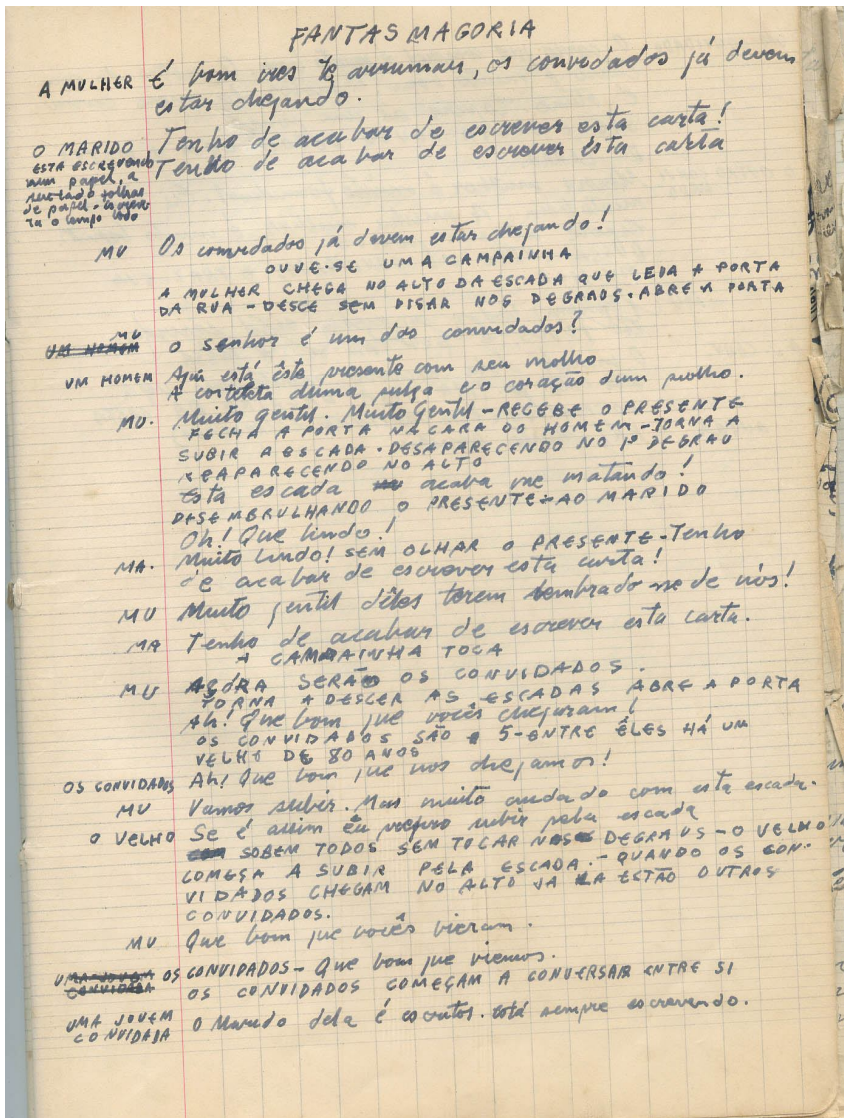


Ilustração 37 – Valêncio Xavier. Caderno de anotações do escritor. Sem número de páginas. (circa de 1959). Acervo do escritor.

Ambos os escritores, Xavier e Zéfiro, falam de um “eu”, um “eu” que se volta para as pulsões do corpo. E eis o porquê do sucesso dos quadrinhos com desenho “canhestro”. Com essa constatação, podemos dizer que a tecnologia – nesse caso, a imprensa – que beneficiou num primeiro momento a medicina, possibilitando a divulgação dos estudos anatômicos, também, aliada à anatomia, separou o corpo do sagrado. Desse modo, o corpo sagrado, defendido desde a Idade Média pela Igreja, é dessacralizado pela ciência positivista. Como os manuais de anatomia eram usados com o objetivo de conhecer o corpo desconhecido, da mesma maneira os famosos catecismos de Zéfiro, assim como a cartilha *Getúlio Vargas para crianças*, ajudaram, cada qual à sua maneira, a educar uma geração que sequer tinha educação sexual na escola, como nos lembra Sílvio Tendler.

Quando o pai chamava um filho adolescente para falar de sexo quase sempre o fazia de um ponto de vista machista. E a mãe falava para a filha de assuntos como menstruação e virgindade também do ponto de vista do homem.

**Como assim?**

A mulher ainda era uma figura submissa dominada pelo marido. E vem o Carlos Zéfiro, desarruma a mesa e embaralha as cartas dizendo: “sexo é bom e eu gosto”. (risos)

**Então nos anos 50 e 60 a juventude brasileira mudou de sexo?**

Claro. Nos anos 60, né?!<sup>172</sup>

Mesmo com toda a repressão, os quadrinhos disseminavam-se pelas casas de família de uma sociedade marcada pelo autoritarismo e pelos ditames da Igreja. Esses catecismos de Zéfiro, como as narrativas de fundo erótico de Valêncio, revelam-nos, hoje, bem mais que a pornografia velada: revelam uma sociedade aprendendo a se tocar e ser tocada, a conscientizar-se da existência do próprio corpo e do corpo do outro. Não é à toa que o ex-seminarista e compositor de sambas tenha mantido-se escondido até um ano antes de sua morte, em 1991, atrás de um pseudônimo. Como pequenas novelas em quadrinhos, os catecismos respondiam a todas as perguntas e demonstravam didaticamente a

---

<sup>172</sup> Idem. Velhas lições de amor e de sexo. Entrevista com Sílvio Tendler. *Gazeta do Povo*. Caderno G, 4 de março de 2001. In.: BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Florianópolis: UFSC, 2005. Dissertação. Anexo digital.



possibilidade da realização de todas as fantasias que surgiam nas conversas dos bares cariocas.

### **Tudo isso graças aos catecismos do Zéfiro**

Essa liberação sexual começa a dar os primeiros passos nos anos 60, em 65-66 propriamente, quando teve aquele negócio dos Beatles, pílulas, LSD. Começa a haver uma abertura na sociedade, a exemplo dos movimentos de maio de 68 na França.

### **E no Brasil?**

Aqui o movimento foi mais político, mas também houve uma vertente de liberação. O sexo começa a ser uma coisa mais libertária. As famílias passam a perceber que não podem mais fechar os olhos para a questão. Começam as aulas de educação sexual nas escolas. Os cursos de Ciências Naturais já mostram o corpo humano, incluem a vagina e o pênis nas ilustrações... a vagina e o pênis passam a fazer parte do currículo (risos)... e o Zéfiro já fazia isso antes. Com toda essa transformação da sociedade, a liberação sexual, a Playboy americana, foi inevitável, o Carlos começa a não ser tão necessário. Poderia ter permanecido como um cult se não fosse a repressão política, claro. Não havia nada igual no Brasil. Além da repressão, acho que a pá de cal no Zéfiro veio com as revistas européias, suecas e dinamarquesas que chegaram com fotografias coloridas – não é mais o desenho que interessa.

### **Exato.**

A repressão realmente batia pesado e é bom lembrar que nessa época as atividades do Zéfiro eram severamente perseguidas, punidas, consideradas transgressoras numa sociedade opressora. Era preciso comprar o Zéfiro escondido na banca de jornal. Caso flagrado vendendo as revistas, o jornalista corria risco de prisão. Bom, havia todo um circuito alternativo de consumo.<sup>173</sup>

Lemos no trabalho escriturário de Valêncio Xavier mais que a vontade de armar uma história da sexualidade, mas sim, a necessidade de expor um corpo que agoniza diante de uma tecnologia que acaba por abstrair o corpo, como é evidente em *Minha mãe morrendo*. Para mostrar essa problemática voltada para a tecnologia da imagem, Valêncio usa tanto técnicas próprias do cinema, como a montagem, quanto da televisão, como os *slogans* apelativos. E isso se dá sutilmente no abrir e fechar dos olhos em *O menino mentido*, nos fragmentos e recortes que fundem imagem e texto.

---

<sup>173</sup> Idem.

Diríamos, portanto, que a característica desse código usado por Valêncio seria construir, re-construir, proliferar novos espaços de construção de sentido. No caso de *O menino mentido*, são referências à infância, à literatura (Marquês de Sade, Camões), ao cinema, à fotografia, à propaganda, entre outras linguagens, que vão surgindo e constituindo uma obra emaranhada e polifônica. Ou seja, nesse hibridismo, o que está subentendido é justamente o ato de duplicar, de dobrar que modifica o caráter, o entendimento, a percepção da imagem e do texto. Assim como retira a hierarquia entre texto e imagem, do mesmo modo, Valêncio, em *O mez da gripe*, lida com o erotismo e o capitalismo. Ou seja, iguala capitalismo e erotismo às suas lembranças, às memórias do menino que se distanciam do homem pelo tempo passado, retratado através dos anúncios altamente eróticos, que, como as lembranças, marcam um tempo que já passou. Do mesmo modo que os quadrinhos de Zéfiro afirmavam que sexo era bom, os anúncios dos sabonetes Araxá e Limol prometiam um corpo “saudável” através da ciência, como lemos anteriormente num dos *slogans* do sabonete Araxá.

Assim, a escritura comporta-se como exercícios de leitura, como gestos que aproximam e fundem corpos distintos. Com isso, lemos nas imagens que compõem a obra valenciana, fantasmas que apontam o vazio de uma época pautada na “contemplação” da imagem cinematográfica. Ou melhor, a convivência da imagem cinematográfica e televisiva que é registrada ao longo da escritura valenciana. Como nas revistinhas pornográficas de Carlos Zéfiro, o cotidiano da telenovela é o que vai retornar em outros momentos da narrativa valenciana. Mesmo tendo desaparecido das bancas de revistas no final dos anos de 1960, em 1996 Carlos Zéfiro volta à cena artística como capa e encarte do cd *Barulhinho bom*, da cantora Marisa Monte. No entanto, anos depois, o álbum foi alvo de censura por ocasião do seu lançamento nos Estados Unidos, conforme registrou a jornalista Cristina Rigitano, *free-lance* para a *Folha de São Paulo*, no início de 1996.

A cantora Marisa Monte vai manter a turnê nos Estados Unidos, apesar da censura feita por distribuidoras americanas às ilustrações de seu novo CD, “Barulhinho bom – Uma viagem musical”. A gravadora EMI e assessores de Marisa Monte já previam a polêmica em torno das ilustrações de Carlos Zéfiro. Mesmo assim, o projeto gráfico foi mantido.



**Ilustração 38** - Capa do cd de Marisa Monte “Barulhinho bom. Uma viagem musical”. EMI, 1996



**Ilustração 39**- Capa do catecismo *Reencontro*. Disponível em: <[www.carloszefiro.com](http://www.carloszefiro.com)>. Acesso em: 9 agosto 2008.

Ao lermos Valêncio Xavier com Carlos Zéfiro, lemos um período em que o uso do desenho em quadrinho era uma maneira de posicionar-se perante uma sociedade conservadora e um governo repressor, como o escritor de *O mez da gripe* lembra em resenha a 12 de outubro de 1997: “A gibiteca oficial procura o caminho”.

Curitiba nos anos 70 teve uma efervescência muito grande em termos de histórias em quadrinhos a revolução no gênero que acontecia no mundo. No então Centro de Criatividade, recém inaugurado no Parque São Lourenço, aconteceu a primeira Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, criada na Itália, que viera para o Masp em São Paulo e depois para Curitiba. Surgiram diversas revistas locais, ou só de quadrinhos, ou que os incluíam. Entre elas *a Isso*, de Walmor Marcelino; *Scaps*, de Martins Vaz; e *Casa de Tolerância*. Entre outros surgiram desenhistas como Solda, Guinski, Dante, Pancho (Francisco Camargo), Nelson Padrella e Rettamozo. Com a vinda de Reinaldo Jardim para fazer o Anexo do *Diário do Paraná*, toda a produção experimental desses novos talentos foi incorporada nesse jornal de grande circulação. A onda dos quadrinhos era uma espécie de resistência contra a cultura oficial da Ditadura Militar. A empresa gráfica curitibana Grafipar, que já editara uma precisa história do Paraná, conseguiu vencer a rígida censura

dos militares, e lançar uma série de quadrinhos eróticos com distribuição nacional, usando desenhistas e escritores daqui, Paulo Leminski entre eles.<sup>174</sup>

Atemo-nos por mais um instante nos desenhos esparsos, nesses exercícios de apreensão e compreensão, de busca por um caminho, por uma “imagem”.



**Ilustração 40 – Valêncio Xavier. Maringá. 1958. Desenho – caneta esferográfica sobre papel sulfite (caderno de desenho); 23 X 31, 6 cm.**

Verificamos que os desenhos que datam do ano 1958, como o que apresentamos acima, são, em sua maioria, estudos de paisagem e naturezas-mortas. A única marcação textual é o título ou a assinatura do estudante acrescentada da data. Tais vestígios revelam que os desenhos de 1958 podem ter sido realizados durante a passagem de Valêncio Xavier pela Escola de Belas Artes<sup>175</sup>, que, segundo o escritor, foram apenas dois anos, não chegando a concluir o curso. No curto período em que freqüentou a Escola de Belas Artes, Valêncio não chegou a assistir às aulas de Waldemar Curt Frejyesleben que “ministrava

<sup>174</sup> XAVIER, Valêncio. "A gibiteca oficial procura o caminho". *Gazeta do Povo*. Caderno G, 12 de outubro de 1997. In.: BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Florianópolis: UFSC, 2005. Dissertação. Anexo digital.

<sup>175</sup> Escola de Música e Belas Artes do Paraná, a EMBAP, fundada em 1948.

duas disciplinas de terceiro ano na EMBAP: Pintura de Paisagem e Composição Decorativa 7, o que ajudava a compor um ambiente artístico”<sup>176</sup> muito voltado para a tradição acadêmica, na Curitiba da década de 1950. O professor e artista Geraldo Leão esclarece e confirma a situação conservadora da Escola de Belas Artes na década de 1950.

O currículo da nova escola, como não podia deixar de ser, pelas relações de seus fundadores com os métodos de ensino de Alfredo Andersen, era baseado nas orientações típicas das academias, com forte ênfase na cópia de modelos de gesso. A pintura apenas começava a ser praticada, sob a forma de um gênero menor, a natureza-morta, no segundo ano.<sup>177</sup>

Ou seja, Valêncio, em 1959, dirige-se a Paris não somente na busca por uma herança familiar, mas também, na busca por uma formação artística que tivesse outra orientação estética. Assim, Valêncio encaixava-se no perfil dos jovens artistas que estavam tentando sair do circuito acadêmico curitibano, ainda bastante provinciano, como observamos no relato de outro artista atuante na época, Fernando Velloso<sup>178</sup>.

Curitiba na época era uma cidade sem nenhuma ou quase nenhuma informação sobre arte. [Não] Havia muito, apenas a Biblioteca Pública recém inaugurada tinha um setor de arte: ‘Belas Artes’, [que] na época possuía alguns livros. [...] Então havia [uma] avidez muito grande – entre os jovens que pretendiam fazer arte – de saber as coisas mais avançadas, mais novas; e eu, ao dizer ‘mais avançadas’, não imaginei que a gente pretendia os últimos acontecimentos culturais na Europa ou Estados Unidos: nós queríamos saber apenas aquilo que hoje qualquer jovem encontra até nas bancas de jornal, [como] por exemplo, uns impressionistas, que ninguém tinha visto, que se tinha uma pálida idéia do que era. Por aí vocês sintam a dificuldade de desenvolvimento dessa geração. Quando apareceram as primeiras informações nós nos agarramos com unhas e dentes e talvez isso tenha feito com que se formasse um pequeno grupo que é – como disse há pouco, antes do início da entrevista – uma ilha cercada de burrice por todos os lados. Porque havia um academismo implantado que era ferrenho inimigo de tudo que se inovasse, reacionário e muito bem implantado porque era fruto de várias gerações de pintores que se repetiam, e cada vez com menor qualidade; como todo xerox que cada vez que é “re-xerocado” perde qualidade, esses acadêmicos eram ainda originários do grande mestre Alfredo

---

<sup>176</sup> FREITAS, Artur. "A consolidação do moderno na história da arte do Paraná anos 50 e 60". *Revista de História Regional*. Inverno de 2003, p. 90. Disponível em: <<http://www.uepg.br/rhr/v8n2/823ArturFreitas.pdf>>. Acesso em: 10 agosto 2008.

<sup>177</sup> Idem, p. 90.

<sup>178</sup> Disponível em: <<http://www.fernandovelloso.com.br/>>. Acesso em: 28 julho 2008.

Andersen, e durante gerações e gerações nada mais faziam do que repetir o que o mestre os havia ensinado sem nenhuma preocupação de pesquisa ou de descobrir novos caminhos.<sup>179</sup>

Então, diante dessa cena, percebemos que as imagens de Valêncio apresentadas anteriormente, como também outros desenhos da mesma série, falam-nos de uma sociedade conhecendo-se a partir da leitura de revistas ilustradas, do cinema e, na seqüência, da televisão. Nesses casos, o texto é a voz que orienta e guia o leitor, o espectador e vem confirmar o que Walter Benjamin já dizia sobre as revistas ilustradas e o seu desdobramento nos jornais e no cinema.

[...] Ao mesmo tempo, as revistas ilustradas começam a mostrar-lhe indicadores de caminho – verdadeiros ou falsos, pouco importa. Nas revistas, as legendas explicativas se tornam pela primeira vez obrigatórias. É evidente que esses textos têm um caráter completamente distinto dos títulos de um quadro. As instruções que o observador recebe dos jornais ilustrados através das legendas se tornarão, em seguida, ainda mais precisas e imperiosas no cinema, em que a compreensão de cada imagem é condicionada pela seqüência de todas as imagens anteriores.<sup>180</sup>

Há certos desenhos de Valêncio Xavier que nos levam até outro artista que atuou intensamente no circuito artístico brasileiro dos anos de 1950 e 60. Estamos falando de Aldemir Martins que se dedicou a várias técnicas, dentre elas, o desenho e a gravura. Em 1953, participou da II Bienal de São Paulo e ganhou o prêmio Aquisição "Nadir Figueiredo" e, na III Bienal de São Paulo, de 1955, ganhou o prêmio na categoria desenho. Vejamos uma das ilustrações de Aldemir Martins, que o aproxima de outros desenhos de Valêncio Xavier.

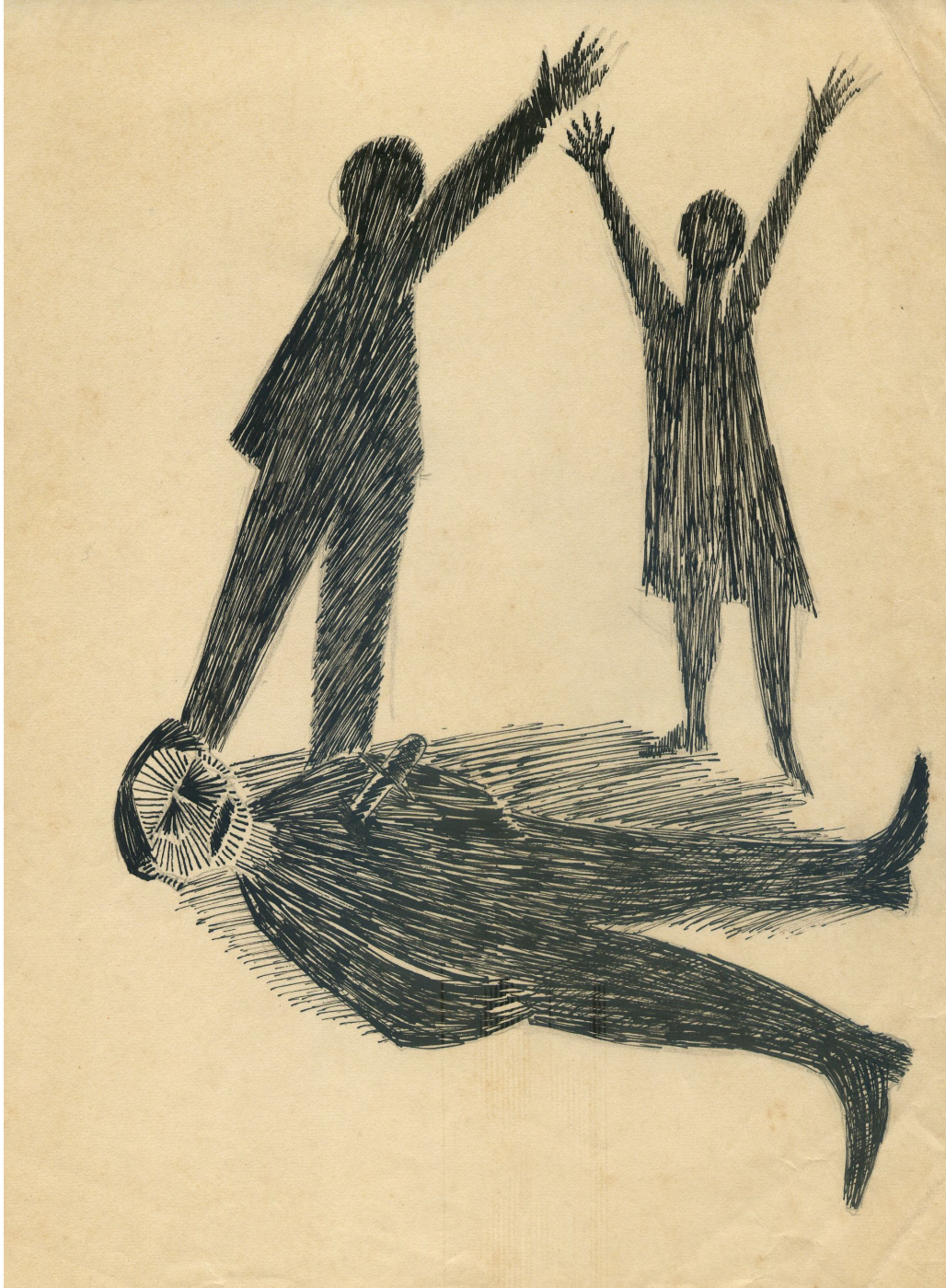
---

<sup>179</sup> Palavras do artista paranaense Fernando Velloso transcrito em FRANCO, Violeta. Depoimento datil., Curitiba, 14/05/1984 – Setor de Pesquisa do MAC-PR. FREITAS, Artur. Op, cit., p. 89. Disponível em: <<http://www.uepg.br/rhr/v8n2/823ArturFreitas.pdf>>. Acesso em: 28 julho 2008.

<sup>180</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 175.



**Ilustração 41 – Aldemir Martins. Ilustração para o livro *Tempos de Cabo*, Paulo Vanzolin, p. 21. Nanquim sobre papel. 21 x 21 cm. 1981. Cliente: Palavra e Imagem Editora.**



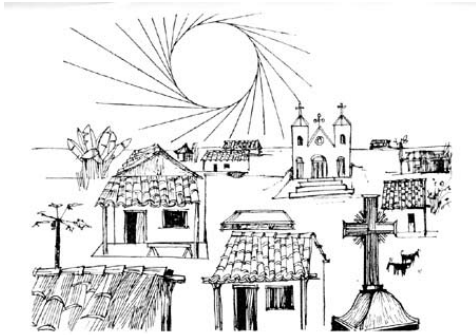
**Ilustração 42 – Valêncio Xavier. S/t. S/d (circa 1960). Desenho – nanquim sobre papel vergê (marca d'água: Couro Bond) 75g/m<sup>2</sup>; 22, 2 X 18, 2 cm.**



São os desenhos de 1960<sup>181</sup> que marcam não somente a volta de Valêncio Xavier ao Brasil, visto que ele passou o ano de 1959 na França, mas também o início dos trabalhos do escritor/artista na televisão, como já mencionamos anteriormente. De certo modo, passam a apresentar outras questões, indo além do simples exercício formal de representação de paisagens. Há uma mudança na maneira de olhar. E percebemos que aquele que antes contemplava a paisagem, em 1958, passa a brincar com as formas e com os elementos da composição, o que amplia o repertório gráfico. Nesse processo, passa a prestar atenção em formas advindas do universo popular como, por exemplo, o que vem estampado nos jornais, nas revistas, nas capas de discos de música popular da época, como também nas conversas das rodas de amigos. É via as imagens desse universo popular que Valêncio Xavier fala de arte, mas fala também do contexto histórico brasileiro dos anos de 1960. Aos poucos, seu repertório imagético mescla cada vez mais os gêneros e passa a dedicar-se à leitura e à realização de um trabalho pautado na cultura popular, nas crenças, na simplicidade, assim como o próprio Aldemir Martins que estampa ora em capa de discos, ora em livros, as histórias do povo. As ilustrações e os desenhos, compostos por linhas e ângulos, de Valêncio Xavier e Aldemir Martins dialogam entre si, conforme conferimos em outros desenhos que também fazem parte do acervo valenciano.

---

<sup>181</sup> De 1960, temos 21 desenhos com data e 119 sem data. A maioria dos desenhos foi realizada com nanquim sobre papel canson (120g/m<sup>2</sup>), no entanto, têm-se desenhos realizados em outros tipos de papéis, como por exemplo, papel sulfite, vergé, seda com marca d'água: Extra Strong, papel sulfite 75 g/m<sup>2</sup> (folha pautada), papel de algodão 75 g/m<sup>2</sup> (folha final de livro). Assim como temos uma variedade de papéis, temos também uma variedade com relação às dimensões e o instrumento utilizado para realizar o desenho: caneta hidrográfica e esferográfica, guache e nanquim.



**Ilustração 43 – Aldemir Martins. Ilustração para o livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. In: “Canudos”. p. 244 e 245. Nanquim e guache s/ papel. 22 x 15 cm. 1967.**



**Ilustração 44 - Valêncio Xavier. S/t. S/d (circa 1960). Desenho – nanquim sobre papel vergé 75 g/m<sup>2</sup>; 16, 1 X 22 cm.**

Nesse jogo de aproximação, podemos dizer que as referências encontradas no trabalho de Valêncio começam a demonstrar não somente o artista que vai sendo formado, mas as necessidades pessoais e profissionais que passam a serem as mesmas. Ou seja, a formação do artista e do profissional andam lado a lado. O trabalho na televisão vai possibilitar o crescimento não somente do profissional, mas do artista, como conferimos nas palavras do jornalista Luiz Geraldo Mazza, que em entrevista a Bia Moraes relata como foi a sua formação no jornalismo.

‘Como é que eu ia cursar jornalismo se os caras que eu ensinava a trabalhar no jornal eram os mesmos que estavam depois dando aula?’, ri Mazza. ‘Essa era a época em que o jornalista se formava no local de trabalho’, recorda<sup>182</sup>.

No entanto, Valêncio, em narrativas como *O menino mentido*, volta um pouco mais no tempo e demonstra que a educação do olhar dá-se na infância, nas aulas no laboratório de ciências, onde projeções de imagens científicas e exóticas eram exibidas; lembra também das *matinés* no cinema em São Paulo, em que assistia a todos os gêneros de filmes desde documentários até *Os segredos de Nioka*, não se esquecendo das revistas em

<sup>182</sup> MORAES, Bia. "Luiz Geraldo Mazza, ícone do jornalismo paranaense". Ano 6, n. 70-01. Outubro de 2006. Disponível em: <[http://www2.metodista.br/unesco/rede\\_alcar/Rede\\_Alcar\\_70/rede\\_alcar\\_luiz\\_geraldo\\_mazza.htm](http://www2.metodista.br/unesco/rede_alcar/Rede_Alcar_70/rede_alcar_luiz_geraldo_mazza.htm)>. Acesso em: 13 junho 2008.

quadrinhos que circulavam de mão em mão, não tão clandestinamente como os catecismos de Carlos Zéfiro.

Na resenha em homenagem aos cem anos do quadrinista Alceu Chichorro, Valêncio, ao falar da obra desse artista, apresenta, indiretamente, os quadrinhos que fizeram parte de sua infância.

Chico Fumaça nasce nos jornais em 1926. Ao contrário dos personagens de charges diárias – não dos quadrinhos – Chico Fumaça tem uma família e um cachorro. Talvez a maior influência na criação – não no desenho – dos seus personagens, foi a louquíssima história em quadrinhos *Zé Macaco e Faustina*, de Alfredo Storni, publicada no *Tico-Tico* desde os anos 10. Tal como *Zé Macaco* sempre em conflitos e agarros com sua mulher Faustina. Chico Fumaça vive os mesmos dramas conjugais com sua tia Marcolina – voltaremos a falar disso – e os dois casais têm um cachorro. Ao contrário do cachorro Serrote de *Zé Macaco*, sempre arrumando confusões, Totó só acompanha com seu sorriso o desenrolar das histórias.

Há entre as duas histórias algumas semelhanças no aproveitamento das anedotas populares. Um exemplo é aquela do marido que liga para a mulher dizendo que ganhou na loteria, a mulher quebra todos os móveis, para comprar tudo novo. Quando o marido chega em casa descobre que o bilhete não estava premiado. Oswaldo Storni faz *Zé Macaco e Faustina* viverem *ipsis litteris* a anedota. Já a imaginação delirante de Chichorro conta essa história em quadrinhos assim: sem dinheiro, Chico Fumaça fantasiava-se de odalisca com todos os penduricalhos e vai ser sortista. Na sua tabela de preços está desde “sorte vagabunda 10 cruzeiros”, até “casamentos ricos mil cruzeiros”. Lê a sorte de Marcolina e diz que tem um tesouro escondido debaixo da casa. Ela acredita, destrói a casa na busca e não acha nada. Chico Fumaça vai gastar o dinheiro da consulta.

Quanto ao desenho, eu diria que o grafismo do traço a linha pontuada de manchas negras viria da tira cômica *Pafúncio e Marrocas* (1913 até hoje) do americano George McManus. Mas não acredito que essa história tivesse sido publicada no Brasil antes de Chichorro iniciar o Chico Fumaça.<sup>183</sup>

Nesse universo dos quadrinhos é importante sublinhar que o desenho, mesmo ilustrando o texto, revela as marcas do processo de aprendizagem e de entendimento da imagem como agente sensibilizador. Desse modo, podemos afirmar que a leitura de *Minha mãe morrendo e o menino mentido* mostra-nos que o corpo moderno dá-se na reunião dos

---

<sup>183</sup> XAVIER, Valêncio. "Cem anos de alegria". *Gazeta do Povo*. Caderno G, 26 de junho de 1996. In.: BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Florianópolis: UFSC, 2005. Dissertação. Anexo digital.

resquícios que ainda nos fazem algum sentido. Assim, o corpo, que é o da mãe, o do menino e o do Estado, vem revelar uma nação que faz da apropriação de critérios e de ideologias um método que, inserido na sociedade, é assumido e lido *à la* Oswald de Andrade, mostrando que a possibilidade de troca que emerge dessa força é o que fica do passado.

Como vemos, o Brasil que Valêncio traz à tona com tal repertório de imagens é aquele fruto de um totalitarismo que tinha como bases o progresso pautado nas ideologias das grandes potências. Nesse sentido, o que nos é revelado nas páginas de *O menino – topologia da cidade por ele habitada* é uma política que ensaia a apropriação de princípios padronizadores que vinham tanto do fascismo, quanto dos anseios políticos dos Estados Unidos. E isso se refletia no dia-a-dia da população, no planejamento urbano, com uma arquitetura formada por retas e ângulos simples e funcionais, nas escolas, na cultura em geral e, por trás disso tudo, o objetivo do Estado Novo de transformar o Brasil num país moderno.

## **2. 5 O menino mentido**

No livro que iremos analisar neste momento temos, em linhas gerais, imagens do desfile de um corpo fragmentado, olhos, cérebros, cabeças, vaginas, ilustrações científicas, desenhos, fotografias, postais. Essas imagens que compõem e constroem o imaginário do menino e acompanham-nos na “narrativa” advêm dos mais diversos meios de comunicação. Como podemos constatar, desde anúncios da revista *Leitura para todos* (1930), histórias em quadrinhos sobre a vida de Lampião, publicadas em *A noite ilustrada* (1937-38 e 40), imagens do *Almanaque Tico-tico* (1948). Além dessas referências, temos também, fotos de divulgação de filmes, fragmentos da edição clandestina de *A filosofia na alcova*, do Marquês de Sade. Um repertório imenso que estampou revistas, livros e jornais

no início do século XX. Eis aí o repertório existente em *O menino mentido*, circulante na poética valenciana que, ao elaborar a escritura, seja ela fílmica ou não, faz uso de um olhar que atravessa ao cortar, e funde ao unir palavras e imagens num tempo que se revela em sua suspensão.

Enquanto em *O menino mentido – topologia da cidade por ele habitada* deparamos com as imagens de um estado totalitário em que tudo e todos estão envoltos por uma sorte de nacionalismo que parte de um governo autoritário, em *O menino mentido*, a segunda parte desse “díptico”, Valêncio Xavier narra o segundo momento do mesmo período que, de acordo com Eliane Robert Moraes, corresponderia à queda do Estado. Podemos afirmar que a queda do Estado é vinculada à história do cangaceiro que ficou conhecido como Lampião e atuou no nordeste brasileiro nos anos de 1930-40. Valêncio leva-nos a essa conclusão narrando, paralelamente, a história de Lampião e de seu grupo às lembranças da primeira experiência sexual do narrador adolescente – menino mentido<sup>184</sup>. A história do cangaceiro mais conhecido do sertão nordestino nos é apresentada da mesma maneira, como lemos anteriormente a história do presidente Getúlio Vargas e a história do Estado Novo, que atravessa *O menino mentido – topologia da cidade por ele habitada*, com fragmentos de textos, desenhos de revistas em quadrinhos e músicas regionais.

Nesta parte do livro, *O menino mentido*, deparamo-nos com a mesma época. No entanto, a imagem do presidente é espelhada na do cangaceiro: temos a impressão de que estamos diante da mesma figura. Os fragmentos e recortes que servem para apresentar Lampião também vêm da imprensa, meio usado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, atuante durante o governo de Getúlio Vargas: a imprensa era usada para divulgar os atos públicos e para afirmar os objetivos e o exemplo do governante. Nesse sentido, o exemplo de bondade e determinação do presidente da república dos anos de

---

<sup>184</sup> “A origem de menino é problema ainda não resolvido. Mentido: falso, ilusório, que não deu certo – ovo que gorou”. XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 219.

1930 e 1940 era a principal propaganda dirigida a toda a população. Do mesmo modo, Valêncio resgata frases que serviram de *slogan* para a propaganda de Lampião, como podemos conferir na página 107 de *O menino mentido*: “Todos precisam conhecer! Lampeão sanguinário”<sup>185</sup>. Frase que foi usada para divulgar um livro sobre o cangaceiro, enquanto que o fragmento que encontramos na página 147 de *O menino mentido*, afirma a vontade de Lampião de ver divulgado tudo o que fazia.

Tudo quanto já expus  
exijo a publicidade  
para que tudo conheça  
o que é uma verdade  
como bem esta visita  
quero que saia descrita  
com toda a sinceridade<sup>186</sup>

Anteriormente, em *O menino mentido – topologia da cidade por ele habitada* – tínhamos um fragmento da cartilha *Getúlio Vargas para crianças*, que lemos como um possível retrato do presidente. Do mesmo modo, encontramos na página 95 de *O menino mentido*, um recorte do jornal *A noite ilustrada* (1938), narrando a vida de Lampião, da mesma maneira como, anteriormente, foi narrada a vida do presidente, contendo na descrição todas as suas proezas. No fragmento abaixo, temos a reportagem que relata uma lista que inclui vinganças, combates e derrotas de Lampião, o que contribuiu para a sua popularidade.

Infância e adolescência de Virgolino – Primeiro crime: morte de José Ferreira, pai de “Lampeão”; vingança dos cangaceiros, matando um sargento e um soldado; ingresso de “Lampeão” no bando de Antonio e Manoel Porcino; o bandoleiro tem um olho vazado por um galho de jurema; sangrento reencontro em Massacará; massacre do tenente Geminiano; derrota de “Lampeão”; seqüestro de um jovem médico; novas tropelias; derrota na fazenda “Riachuelo”; perseguição sem tréguas. O tenente Arsênio, traído pelo vaqueiro senhor Manoel Preto,

---

<sup>185</sup> Idem, *ibidem*, p. 107.

<sup>186</sup> Idem, p. 147.

sofre uma grande derrota; morte de Ezequiel, “Ponto Fino”, irmão de “Lampeão”; derrota do bandoleiro no Raso da Catharina; crueldade do celerado; novas atrocidades do bandido; mais tropelias do bandoleiro na cidade de Capela, no estado do Ceará.<sup>187</sup>

Esses fragmentos confirmam não somente a preocupação do cangaceiro de divulgar seu trabalho, dar visibilidade à sua pessoa e ao seu grupo, fazendo-se reconhecido por todos, mas também, revela a consciência do cangaceiro em relação aos métodos usados pelo governo. Na página 119 de *O menino mentido*, há um fragmento de texto que relata o desejo do cangaceiro de tornar-se presidente.

[...]

*Há muito tempo que luto  
Com toda perseguição  
Já me chamam aqui em cima  
Governador do sertão  
Porém agora vou ver  
Se breve poderei ser  
Presidente da Nação*<sup>188</sup>

E, para tanto, fazia uso do mesmo meio que contribuía para a divulgação da imagem presidencial: a imprensa. Com o uso da imprensa a seu favor, como podemos observar no relato abaixo, a imagem de Lampião assemelha-se o máximo possível com a do presidente. Tanto com relação à popularidade, quanto com relação à preocupação com a aparência, conforme lemos no artigo de Marcos Edílson de Araújo Clemente, “Cangaço e cangaceiros: histórias e imagens fotográficas do tempo de Lampião”, em que uma citação retirada do jornal *O Ceará* fala um pouco do retrato que o próprio Lampião ajudava a compor.

---

<sup>187</sup> Idem, p. 95.

<sup>188</sup> Idem, p. 119.

### **O Nordeste:**

“[...] apareceram aqui fotografias de Lampeão, ostentando duas cartucheiras, que se cruzam sobre o peito, um lenço sobre o pescoço”. Fotografou-se Lampeão ao lado de irmãos e irmãs, entre os quais os que já viviam em Juazeiro, compondo-se uma espécie de retrato de família. Entre fotografias e entrevistas, Lampeão projetou múltiplas imagens: chefe guerreiro, homem apegado à família, moralizador dos costumes, vingador de honra, legalista. A imprensa local denunciou estes “clichês”: “Lampeão lá esteve como triunfador; e, como requinte de civilização e de estética, [...] fazendo-se fotografar em várias atitudes clássicas de cangaceiro emérito”.<sup>189</sup>

Há, além do uso da imprensa a seu favor e da divulgação do seu exemplo de homem apegado à família, que também serviu de propaganda para o presidente Getúlio Vargas, outros elementos que aproximam a imagem de Lampeão à de Vargas. Por exemplo, o envolvimento de ambos com a igreja católica. Lampeão tinha o apoio do Padre Cícero, conforme narra Marcos Edílson de Araújo Clemente:

Em 4 de março de 1926, Lampeão à frente de 49 cangaceiros, acompanhado de um oficial dos ‘Batalhões Patrióticos’, entrou em Juazeiro do Norte, Ceará, atendendo a chamado do Padre Cícero Romão Batista. Queria o Padre Cícero que Lampeão combatesse os militares ‘revoltosos’ sob o comando de Luís Carlos Prestes.<sup>190</sup>

Lampeão atendeu ao pedido de padre Cícero, conforme Clemente observa, mas quando descobriu que nada era oficial, voltou à rotina anterior de cangaceiro. Como observamos, o que encontramos em *O menino mentido* é o retrato espelhado do presidente e também vestígios que revelam a queda do Estado. Isso está evidente nas imagens das cabeças decapitadas de Lampeão e de seu grupo, estampadas nas páginas 181, 183 e 199, o que nos faz concordar com Eliane Robert Moraes ao dizer que, na leitura dos retratos de guilhotinados do final do século XVIII, o que fica eternizado é a queda do Estado.

---

<sup>189</sup> *O Ceará*, Fortaleza, 29 de dezembro de 1926. In: CLEMENTE, Marcos Edílson de Araújo. "Cangaço e cangaceiros: histórias e imagens fotográficas do tempo de Lampeão". *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2007 Vol. 4. Ano IV. nº 4. p. 14. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 6 dezembro 2008.

<sup>190</sup> CLEMENTE, Marcos Edílson de Araújo. *Ibidem*, p.11-12.



Os retratos dos guilhotinados representavam uma espécie de duplicatas da cena original da decapitação, quando as cabeças eram efetivamente isoladas do resto dos corpos para serem expostas à visão pública. Gesto último do ritual da execução, a exibição do rosto do decapitado pelo carrasco anunciava o triunfo do corpo político sobre seus traidores, culminando o espetáculo com a apresentação do “verdadeiro retrato do monstro”.<sup>191</sup>

A decapitação do grupo de cangaceiros foi notícia nos jornais, mobilizando a população que assistiu ao horror como espetáculo necessário, conforme relato no jornal *A noite ilustrada*. O responsável pela divulgação das “façanhas” de Lampião era o jornalista Melchíades da Rocha, daquele periódico, que escreveria um livro sobre o cangaceiro em 1942.

Como lemos na citação que segue, o massacre era a resposta para o choque dos contrastes: de um lado, os desejos de superação e progresso estadonovistas; de outro, a brutalidade da seca e do sertanejo, estampada na figura rechaçada do cangaceiro.

O correspondente do Jornal carioca **A Noite Ilustrada** era Melchíades da Rocha, sertanejo da região de Santana de Ipanema, mas que havia migrado para o Rio de Janeiro. Este jornalista é autor de livro publicado em 1942 em que constam os detalhes da morte de Lampião e o destroçamento do seu bando. Para Rocha, envolvido com o ideário estadonovista, aquilo era sacrifício necessário, pois [...] com o Estado Novo, que veio para elevar o padrão de nossa cultura, da nossa mentalidade, dando-lhe um cunho mais humano, mais cristão, mais brasileiro, é possível que não tardem, nas Alagoas, os benefícios que carecemos. Então, caminharemos para um futuro melhor.<sup>192</sup>

No entanto, as linhas acima sublinham o que Valêncio Xavier, em seu caderno de notas do ano de 1959, expõe através do registro de uma das frases pertencente ao roteiro do filme *Hiroshima meu amor*: “As mulheres arriscam gerar monstros, mas isso continua”<sup>193</sup>. Diante desse enunciado, podemos dizer que o que encontramos em *O menino mentido* é o acionamento do processo de montagem, que nos aponta uma imagem que retorna

---

<sup>191</sup> MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

<sup>192</sup> ROCHA, Melchíades da. ‘Bandoleiros das catingas’. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 35. In.: CLEMENTE, Marcos Edilson de Araújo. *Ibidem*, p. 6.

<sup>193</sup> *Hiroshima mon amour*. 1959. Paris. Drama e romance. Direção: Alain Resnais. Roteiro: Marguerite Duras. “Les femmes risquent d’accoucher des monstres, mais ça continue”. [Tradução nossa]

rememorada, de acordo com o conceito de eterno retorno de Friedrich Nietzsche. Nesse sentido, encontramos na narrativa valenciana características de um passado que se atualiza através do corte, da seleção que suspende a noção de certeza, de decisão e de diferença.

A potencialização do fragmento, nesse caso, a ênfase na cabeça que constitui o “auge” de *O menino mentido*, desenrola-se num jogo duplo de lembranças constituídas por recortes que rearmam a leitura do passado nesse retorno que explora os espaços de conflitos e usa o deslocamento como uma estratégia de leitura. Raúl Antelo, em *Potências da imagem*, observa que

[n]a relação entre imagem e cultura de massa, imagem e política, imagem e desaparecimento, que atravessa o debate do modernismo tardio, julgamos captar algo da energia do moderno que ainda resiste nos textos e nas imagens. O inacabamento de uns remete-nos às outras, mas a impotência delas carrega-se de renovadas forças de sentido.<sup>194</sup>

Em *O menino mentido*, são as lembranças do menino que vêm em forma de *flashes* que registram a possibilidade de ver e de não ver. Assim, o desenho de um olho que se fecha e, depois, se abre em movimento alternado nas páginas ímpares do livro, torna possível tanto a simulação do piscar, quanto o ato de não ver. Esse jogo mostra-se na própria montagem que acaba por obrigar a ler nas “entrelinhas” da imagem/texto.

Ítalo Calvino, nas suas *Seis propostas para o próximo milênio*<sup>195</sup>, trabalha alguns conceitos que nos ajudam a compreender muitas das narrativas contemporâneas, dentre elas, *O menino mentido*. Leveza, rapidez, fluxo, virtualidade, visibilidade ou multiplicidade são, para Calvino, categorias que põem em relevo a atualização de alguns mitos, como por exemplo, o mito de Perseu. Perseu é o único herói capaz de cortar a cabeça da Medusa e confronta-se com uma das grandes metáforas barrocas: a possibilidade de ser convertido em pedra, pois, poderia ser cativado por este olhar, que petrifica em sua fascinação. O

---

<sup>194</sup> ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004, p. 12.

<sup>195</sup> CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

indivíduo petrificado inevitavelmente ruiria e cairia em fragmentos, como todas as metáforas relacionadas à modernidade.

Em *O menino mentido*, a referência ao mito da Medusa apresenta-se tanto através do texto, quanto através das imagens. Podemos observar, na página 199 de *O menino mentido*, que o texto é composto por fragmentos aleatórios, resquícios de memórias e recordações, cujo fio condutor é a lembrança do escritor/personagem. Através desse texto vem à tona a transformação do ver a partir da fragmentação, do corte, da seleção. Na mesma página encontramos as imagens das cabeças decapitadas de Lampião e Maria Bonita que, nesse momento em especial, nos chamam a atenção pelo fato de estarem atreladas, como observamos anteriormente, aos objetivos do estado de manutenção da ordem e dos bons costumes. Mas, outros elementos retornam nessa imagem, assim como textos clássicos da leitura da modernidade como um momento em que tudo se transforma em imagem. Lemos em Valêncio Xavier a imagem a partir da exposição pública, institucionalizada, capitalizada: a imagem do museu<sup>196</sup>, do *souvenir*.

---

<sup>196</sup> Lembramos que Georges Bataille, no fragmento “Musée”, aproxima a criação do museu ao da guilhotina, o que demonstra que a imagem do museu vai além de suas paredes, revelando, assim, que a ascensão da imagem coincide com a queda do Estado. Com isso, Bataille concorda com a tese de Arasse que faz da guilhotina a primeira máquina de fazer retratos, como sublinhou Eliane Robert Morais em *O corpo impossível*. BATAILLE, Georges. *Premiers écrits. 1922-1940. Oeuvres Complètes.*, vol. I Paris: Gallimard, 1971.



Foi tempos depois, eu já era grande, fui ver o museu lá na Bahia. Parecia maçã assada. Sabe quando se assa maçã com açúcar no forno? Que ela fica com a pele meio enrugada, meio solta? É uma outra coisa, não é mais uma maçã. Para mim chega até a dar nojo.

Estavam lá expostas a cabeça do Lampião e a da Maria Bonita, bem encostadinhas uma na outra, como dois namoradinhos, ele olhando para ela de olhos fechados. Duas escuras maçãs assadas com longos cabelos negros secos. Era a maior atração do museu, vendiam cartão-postal, eu comprei um, depois não sei onde enfiei.

Nunca mais comi maçã assada.

**Ilustração 45 - *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, p. 199.**

A imprensa e a fotografia contribuíram para transformar todo evento em “espetáculo”, isso devido ao seu poder de reprodução infinita. Desse modo, podemos dizer que as imagens das cabeças decapitadas de Lampião e Maria Bonita, além de remeter diretamente ao mito da Medusa e à queda do poder estatal, são também a confirmação do jogo mercantil. O que se coloca e envolve toda a história do cangaceiro, como vimos anteriormente, é a exposição pública de sua imagem. Expostas, enquadradas, recortadas, as cabeças são transformadas em mercadoria, tal como Valêncio enfatiza na página 199: “eram a maior atração do museu”. Todos esses detalhes falam de uma época marcada pelo horror e pelo poder. A atualização do mito da Medusa remete-nos a uma imagem de leveza, pois Perseu é o herói que voa com suas sandálias aladas. Na história mitológica, Perseu faz o monstro petrificar-se, já que este se mira em seu escudo espelhado. Do sangue da Medusa decapitada, pela espada de Perseu, surge o cavalo alado Pégaso. Assim, o peso da Medusa se converte em seu contrário, no caso de Lampião em “alma do outro mundo”, como lemos no fragmento de Nertan Macedo, citado por Valêncio Xavier.

Corpo agora sem cabeça  
virou alma do outro mundo  
medusa de um amor profundo  
sono sem amanhecer<sup>197</sup>

Valêncio Xavier nessa narrativa podia ter feito suas as palavras de Ítalo Calvino, as quais acentuam que a realidade é marcada pela monstruosidade:

É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal.<sup>198</sup>

Essa é uma das formas de ler a obra de Valêncio Xavier, ou seja, de forma indireta, pelas bordas, pelas margens. Pois, como observou Eliane Robert Moraes, o estado está por trás, continua cortando, censurado como evidenciamos nas páginas 160 a 165, em que nos deparamos com confidências, memórias do menino/homem que mesclam medo, insegurança e curiosidade, “legendando” imagens/cartazes de propagandas e levam-nos a ler as/nas entrelinhas da imagem e do texto o que fica subentendido. O olho, que está presente e, por sua possibilidade de simular um movimento, permite-se não ver, é o elemento que nos leva a compreender a imagem que aparece aberta na sua indeterminação, na sua dispersão. É o olho também que nos leva a crer que é pelo cinema que o olhar transforma-se e com ele a percepção das imagens. Do mesmo modo, Susan Buck-Morss, em *Dialética do olhar*, aproxima em sua leitura a tela do cinema ao corpo, defendendo o cinema como prótese de sensibilidade. O que possibilita transformar a natureza da percepção.

A superfície da tela do cinema funciona como um órgão artificial de cognição. Órgão protético da tela do cinema não só duplica a percepção cognitiva humana, mas transforma sua natureza<sup>199</sup>.

---

<sup>197</sup> Idem, p. 183.

<sup>198</sup> CALVINO, Ítalo. Op. cit., p. 17.

<sup>199</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002, p. 194.

Em *O menino mentido*, o desenho de um olho que simula um movimento é em si essa prótese que está nas discussões de Walter Benjamin sobre a arte na era de sua reprodução mecânica, por sua vez, trabalhada por Susan Buck-Morss. Com isso, o movimento que conseguimos através da manipulação do livro *O menino mentido* é virtual e mecânico. É a superfície da página que suporta a montagem, que auxilia o olho (mecânico/virtual) a agir sob a percepção. E com a obra colada, montada e, por assim dizer, transformada em escritura, aproximamo-nos do conceito de prótese trabalhado pelo crítico David Wills<sup>200</sup>, no qual articula intimamente escritura e prótese com movimento, deslocamento, rompimento, atravessamento, repetição, ritmo e articulação.

O olho que se instala nas páginas pares de *O menino mentido*, tal qual o olho que povoa as narrativas batailleanas, que se esbugalha, se dilata, cegando e transformando a visão, permite-se um jogo: ver e não ver, piscar, congelar e, paradoxalmente, movimentar-se. Esse “piscar de olhos” é também uma forma de corte e seleção, pois, ao mesmo tempo em que fecha, corta, censura, a cena ao lado, permite-se não ver. Assim, o congelamento dessas imagens que vão surgindo automaticamente como o “piscar de olhos” é característica, por sinal, do fazer cinematográfico, que se constrói através da fragmentação das imagens.

Desse modo, pode-se afirmar que para Valêncio o tempo é anacrônico, expõe tudo no mesmo patamar: Getúlio Vargas e Lampião, capitalismo e progresso, catolicismo e erotismo, assim como as lembranças do homem e do menino. Assim passamos a ler como se dá a descoberta da sexualidade numa época em que a Igreja Católica, aliada ao Estado, ajuda a controlar os corpos como viemos observando ao longo desse livro.

Em *O menino mentido – topologia da cidade por ele habitada*, o cenário é a cidade de São Paulo e, em especial, o colégio. Já em *O menino mentido*, o cenário não é mais o

---

<sup>200</sup> WILLS, David. *Prosthesis*. California: Stanford University Press, 1995.

colégio com as aulas ministradas por padres, mas a casa de uma tia. Como observaremos a casa burguesa com longos corredores, descrita na página 127, será o espaço que marcará a adolescência atravessada por descobertas e dúvidas, reveladas por um repertório de imagens que fazem parte do dia-a-dia de toda a população: propagandas de produtos de higiene pessoal.

Roland Barthes, em *Mitologias*, reunião de artigos escritos no período de 1954 a 1956, fez a leitura do cotidiano de uma época em que, segundo ele, “Natureza e História” são confundidas. Dentre os textos, encontramos dois que são dedicados às propagandas de produtos de limpeza: “Saponáceos e detergentes” e “Publicidade da profundidade”, cuja ênfase está no poder de persuasão que faz com que o consumidor veja o que está sendo oferecido através da promessa de eficácia, limpeza, aliada, como diz Barthes, a “estados-valores”<sup>201</sup>.

Em Valêncio Xavier, os anúncios dos sabonetes Araxá (p.165) e Limol (p.161), além de mostrarem exemplos de uma publicidade aliada a promessas de um corpo “melhor”, saudável, como enfatiza o anúncio do sabonete Araxá, traz em si as marcas do erotismo relacionadas, de certo modo, à educação de uma geração que não tinha educação sexual nos colégios.

A Sciencia vem collaborando para a perfeição do gênero humano, descobrindo dia a dia elementos naturaes, como os saes das fontes do Barreiro do Araxá, de onde é tambem extraida a lama que é o fator principal na composição do afamado sabonete ARAXÁ, empregado com a

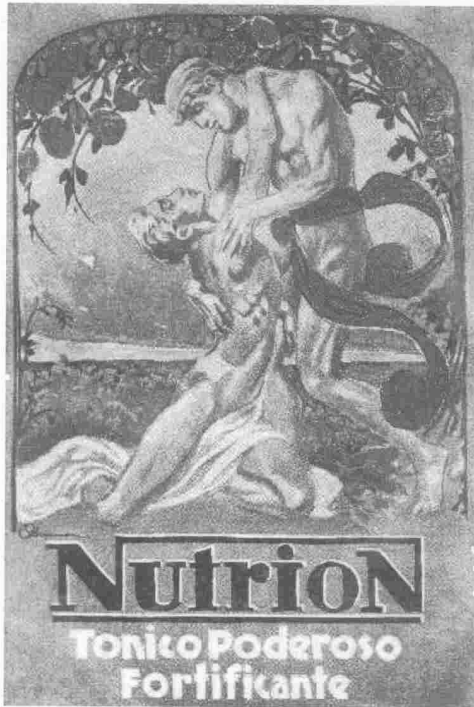
---

<sup>201</sup> Um dos exemplos é o usado na propaganda de OMO: “o profundo e o espumoso”. Por um lado, Barthes lê na publicidade de OMO, principalmente no uso da palavra “profundo” certo elo com a sedução, pois a palavra instiga, segundo o escritor, que “a roupa é profunda, o que nunca se pensara antes, e que incontestavelmente a magnifica e a estabelece como objeto sedutor perante os obscuros impulsos de envolvimento e de carícia que existem em todo o corpo humano.”<sup>201</sup> Já o “espumoso”, a espuma, lembra Barthes, está ligada ao “luxo”, “aparente inutilidade” e por último “proliferação infinita”, o que dá ares de vitória, saúde e potência: “uma riqueza de elementos ativos originados de um pequeno volume; enfim, predispõe o consumidor a uma imaginação aérea, a um modo de contato simultaneamente ligeiro e vertical, desejado e deliciosamente gozado, quer no setor gustativo (*foie gras*, petiscos, vinhos), quer no do vestuário (musselinas, tules), assim como no dos sabonetes (vedete tomando banho).” BARTHES, Roland. *Mitologias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2006, p. 41

maxima efficacia e segurança nas moléstias da pelle. É um producto da Sciencia, a serviço da Belleza.<sup>202</sup>

O fragmento acima, diz que o produto protege a pele das impurezas, graças às fontes naturais de onde a matéria-prima é extraída. No entanto, traz, por outro lado, imagens que geram certa intimidade. Nesse jogo que reúne a ciência aos cuidados do corpo, há por trás um apelo sexual bastante forte que vem à tona em outros produtos. Por exemplo, a página 91, que abre *O menino mentido*, apresenta-nos uma propaganda de “Nutrion – Tônico poderoso fortificante”. A frase não nos diz muito, mas, somada a esses termos vagos, há a imagem de dois homens com corpos que lembram deuses gregos. O que nos leva a pensar numa tradição ainda com o modelo de beleza pautado no mundo clássico, que exhibe corpos atléticos, perfeitos e iguais.

## MENINO MENTIDO



**Ilustração 46 - *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, p. 91.**

---

<sup>202</sup> XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 165.



A frase “MENINO MENTIDO”, que serve de título para a imagem, revela que quem se apresenta é o homem, o olhar do adulto. Outro tempo. O tempo do leitor, como diria o Barthes de “A morte do autor”. Como observamos na página 163, em que um quadro negro seguido de uma lista, cujo título “coisas que eu tenho medo de” vem nos afirmar que o tempo do menino é outro. É um tempo de descobertas envolvendo imagens que estimulam a curiosidade, mas, ao mesmo tempo, permanecem enigmáticas. Isto é, o menino não entende os gestos da prima, nem as próprias imagens que se apresentam erotizadas, como pode ser observado na página 165, em que um cartaz dos sabonetes Araxá é legendado pelo seguinte texto: “Toda hora ela falava que eu era bobo, que eu/ não estava entendendo nada. Teve um dia que/ sem mais nem menos ela chegou pra mim e/ disse: ‘Quando eu tomo banho sempre deixo/ a porta do banheiro deschaveada’.”<sup>203</sup>



**Ilustração 47 - Minha mãe morrendo e o menino mentido, p. 165.**

<sup>203</sup> Idem.

Essas imagens que povoam o repertório de *O menino mentido*, juntamente com outras provenientes do universo católico, confundem o menino. Ele percebe que se passa (acontece) algo estranho, tanto nas ações da prima e nas propagandas, quanto nas imagens de catecismos. A passagem acima é seguida de imagens de catecismos que faziam parte do repertório das escolas e, por conseqüência, do universo do adolescente, lembrando o que é certo e o que é errado, como conferimos nas páginas 171, 173, 175, que possuem imagens ilustrando alguns dos dez mandamentos. As imagens encontradas nesse livro – *O menino mentido* –, estão relacionadas ao quarto mandamento, referente à pureza. A segunda imagem, a da página 173, apresenta a forma de punição para quem desrespeitar esse mandamento; a terceira imagem apresenta os meios de observar a castidade. Todas essas imagens seguem a passagem que narra a entrada da prima adolescente no quarto do narrador.

Antes de dormir fico pensando em tanta coisa  
boa **ZZZ** mas quando chega o sonho repetido  
fica ruim. Está naquela parte grande debaixo  
d'água quando **TUNG!!** Acordo no maior susto  
**Que qué isso, meu Deus?** No escuro eu vejo  
que ela entrou pela porta deschaveada e sem  
ver tropeçou no pé da cama e caiu em cima de  
mim **Você está sonâmbula, acorda!** Ela me olha  
firme e se abraça no meu peito **Clarita, se tua  
mãe vê...** Ela sorri, me larga, sacode a cabeça  
**Mas você é bobo mesmo** Levanta e sai. Vejo-a  
nua de costas, e ainda sinto o calor do corpo de-  
la no meu. Custou a dormir, de manhã acordo to-  
do molhado.<sup>204</sup>

Mais que o controle dos instintos, Valêncio mostra que, paralelamente aos catecismos católicos, outros livrinhos que assumiam formato semelhante circulavam entre a população, como observamos anteriormente. São os catecismos de Carlos Zéfiro que tiveram a função de educar sexualmente a geração dos anos de 1950 e 1960, mencionados a partir de uma imagem da página 197.

---

<sup>204</sup> Idem, p. 169.



**Ilustração 48 - *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, p. 169.**

A imagem acima, retirada do catecismo de Carlos Zéfiro chamado *Lia*, confirma o conhecimento de Valêncio sobre a existência de uma literatura paralela que circulava independente da imprensa oficial. Mostra, também, uma sociedade que oscila e esbarra com um falso moralismo. Ou seja, o texto dessa página do catecismo de Zéfiro apresenta e, paradoxalmente, denuncia uma suposta pedofilia, como, anteriormente, em *Minha mãe morrendo*, a tônica está nas relações homoeróticas camufladas. Todas essas questões são apresentadas para nós através de imagens que circulavam clandestinamente ou não, retornando na narrativa valenciana, expondo um Estado estruturado num populismo

moralista, como observamos anteriormente através da leitura do perfil de Getúlio colado à cartilha destinada às crianças.

Desse modo, a partir dos vestígios, tanto de sua biografia, quanto da literatura popular, Valêncio Xavier constrói o corpo de uma época cruzado com sua própria história.

### 3 Pinturas rupestres do Paraná

... *uma espécie de tigre infinito.*  
*Esse tigre era feito de muitos*  
*tigres, de estonteante maneira;*  
Jorge Luis Borges

Anteriormente, na leitura *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, observamos, entre outros fatores, a relação de alteridade. Relembremos, rapidamente, que o foco, em *Minha mãe morrendo*, estava na relação difícil entre mãe e filho (eu e ela). Já em *O menino mentido*, a primeira pessoa do singular “eu”, paradoxalmente, dividia-se em duas o homem e o menino. Nesses dois livros, por trás dessas relações conflituosas Valêncio remete-nos, entre outros aspectos, às décadas de 1930 e 1940, enfatizando o lado político brasileiro atravessado por uma política internacional que permeava todas as relações de uma sociedade, revelando transformações em todos os setores da vida pública e privada, como já foi observado no capítulo anterior.

*Pinturas rupestres do Paraná*<sup>205</sup> (1992) é um filme que faz parte de uma série de documentários realizados por ocasião do projeto CINEAMERICANICIDAD. Esse filme que Valêncio Xavier realizou em parceria com as *videomakers* Jussara Locatelli e

---

<sup>205</sup> *Pinturas rupestres do Paraná*. 23'. 1992. Valêncio Xavier, Jussara Locatelli, Fernanda Morini. Realiza Vídeo. Fotografia e Câmera: Ozualdo Candeias. Assistente geral: Fernando Bourges. Participam das gravações: Bráulio Carollo (IBPC), Jorge Bittencourt, Adélia Lopes. Direção musical: Padre José Penalva. Música original: Ney Rodrigues. Produção e gravação: Gramophone. Produtora de áudio: Curitiba – PR. Técnico de gravação: Luiz Carlos Farias. Traduções: O tigre: Valêncio Xavier. Dito por: Paulo Biscaia Filho; Inglês/ Espanhol: Paulo Camargo, Paulo Biscaia Filho. Casa Latino-Americana/ PR. Foi realizado nas grutas do Vale do Iapó, Tibagi, Paraná, Brasil.

Fernanda Morini contou com o apoio do arquiteto Braulio Carolo, diretor regional do Instituto Brasileiro do Patrimônio Artístico. Esse, dentre outros projetos<sup>206</sup> coordenados por Valêncio Xavier<sup>207</sup>, teve início em outubro de 1991 e estendeu-se por dez meses, na

---

<sup>206</sup> Dessas oficinas organizadas por Valêncio Xavier, uma nova geração foi formada e ficou conhecida como “geração cinemateca”. Entre os integrantes estava Luis Alberto (Beto) Carminatti de quem destacamos os seguintes curtas-metragens: *Terra* (1986), em parceria com Mauro Andrade. [MILLARCH, Aramis. *Terra*, o nosso filme que ganhou o “Kikito”. Estado do Paraná. Tablóide, p. 13. 18/04/1986. Disponível em <<http://www.millarch.org/artigo/terra-o-nosso-filme-que-ganhou-o-kikito>>. Acesso em 9 dezembro 2008.], *O marinheiro* (1992), *Welcome to paradise* (1992), [MILLARCH, Aramis. Carminatti trouxe prêmios do I Festvideo de Maringá. Estado do Paraná. Tablóide. Disponível em <<http://www.millarch.org/artigo/carminatti-trouxe-premios-do-i-festvideo-de-maringa/>>. Acesso em 9 dezembro 2008. MILLARCH, Aramis. Prêmios até para quem votou no júri popular. Estado do Paraná. Tablóide, p. 24. 04/12/1990. Disponível em <<http://www.millarch.org/artigo/premios-ate-para-quem-votou-no-juri-popular>>. Acesso em 9 dezembro 2008.], *Delirium Creams* (1995), *Um dia para desaparecer* (1997), *Madre* (1999), *A Deus menino* (2000), *Agora é que são elas* (2001), *O fim do ciúme* (2004) e *Terra incógnita* (2004) em parceria com Gil Baroni. Pedro Merege que, além de cineasta é também engenheiro, realizou *Tangência* (1987) e *Noturno* (1983), além de alguns trabalhos como fotógrafo, como em *O corvo* (1975), de Valêncio Xavier. *O mistério da prostituta japonesa* (2005) e *Mystérios* (2008)<sup>206</sup> são o resultado da parceria de Beto Carminatti com Pedro Merege sendo, ambos os filmes, baseados em livros de Valêncio Xavier. O primeiro é baseado no livro *O mistério da prostituta japonesa* (1986) e o segundo no livro *O mez da gripe e outros livros*.

<sup>207</sup> Valêncio Xavier iniciou oficialmente seu trabalho na área cinematográfica nos anos de 1970. Em 1973, a convite do então presidente da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), o jornalista Aramis Millarch (1943 – 1992), Valêncio começou a trabalhar naquela instituição. Enfatizamos o papel importante exercido por Aramis Millarch na divulgação do trabalho de Valêncio Xavier, como conferimos em suas diversas resenhas publicadas ao longo dos anos no jornal Estado do Paraná, na seção “Tablóide”, pontuando o trabalho de Valêncio Xavier, tanto na área cultural, quanto na cinematográfica.

Em 1975, Valêncio Xavier foi um dos idealizadores do projeto que resultou na fundação da Cinemateca do Museu Guido Viaro, hoje Cinemateca de Curitiba, da qual foi também diretor e responsável pela restauração de vários filmes, entre eles *Despedida do 19º Batalhão* (1910), de Paschoal Segretto; *Pátria redimida* (1930), de João Batista Groff e *Panorama de Curitiba* (1909), de Annibal Requião. Num plano geral, esses filmes marcam o princípio do cinema em Curitiba. É importante observar que, quando fundada, em 1975, a Cinemateca Guido Viaro, juntamente à Cinemateca do Museu de Arte Moderna – MAM (RJ) e da Cinemateca Brasileira (SP), era uma das três únicas instituições do governo reconhecidas no Brasil. Os objetivos, desde a fundação da Cinemateca Guido Viaro<sup>207</sup>, eram incentivar a pesquisa, a restauração e a divulgação do cinema paranaense, assim como possibilitar a divulgação e exibição de filmes artísticos e o incentivo à produção cinematográfica.

A resenha do jornalista Aramis Millarch para o jornal Estado do Paraná registra o início das atividades de Valêncio Xavier na Cinemateca Guido Viaro com a mostra que foi o resultado da União das Cinematecas Latino-Americanas. Conforme lemos na resenha, que enfatiza a grandiosidade do evento que contou com filmes de grandes diretores da história do cinema como Edwin S. Porter, David W. Griffith, John Ford e Murnau exibidos com exclusividade no Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba. “(...)Agora, com a mostra que se desenvolverá de hoje ao dia 24, obrigando inclusive os aficionados a um *tour-de-force* para não perder as indispensáveis programações, quem realmente se interessa pelo cinema terá oportunidade de conhecer os filmes de pioneiros como David W. Griffith, Mack Seneth, Erich Von Stronhein, Ernest Lubitsch, John Ford, Buster Keaton, Murnau, Victor Sjeastron, Rex Ingram e tantos outros. Em versões originais, mas com fácil compreensão – as legendas serão traduzidas simultaneamente – esta mostra tem o mais importante sentido cultural. Com sua realização, o coordenador da sala de exibição, Valêncio Xavier, adiu *sine-die* o festival do novo cinema romeno, que seria iniciado hoje no auditório do Colégio Estadual do Paraná. Títulos dos filmes de Edison - inventor da lâmpada elétrica e da gravação - a serem apresentados hoje, às 20: 30 horas: “Chinese Laundry”, “Execution of Mary Queem Of Scotts”, “Dickson Film”, “Feeding the doves”, “Morning Bath”, “Burning Express”, “New York Streets”, “Fatima”, “A Wringing Good Joke” e “Dewa’s Scotch Whisky”. Todos realizados entre 1894/1899.”<sup>207</sup> [MILLARCH, Aramis. “Clássicos do cinema”. Estado do Paraná. Tablóide, p. 4. 01/08/1975. Disponível em <<http://www.millarch.org/artigo/classicos-do-cinema-0>>. Acesso em 12 outubro 2008.] Várias outras resenhas de Millarch registram ao longo dos anos todos os esforços de

cidade de Curitiba, o que resultou na elaboração de vários documentários, dentre eles *A América do Sul*, por Ozualdo Candeias, *A bela época do cinema brasileiro*, por Jean Claude Bernadet, *A cinemateca do MAM-RJ* de Cosme Alves Netto, *Buñuel no México*, de Silvia Oroz e *La Spirale*, de Sílvio Tendler. Naquela ocasião, Valêncio contou com Alfredo Oroz<sup>208</sup>, roteirista argentino radicado no Brasil há muitos anos.

Valêncio Xavier foi um desses idealizadores esforçados em realizar um trabalho que aliava as funções de produtor às de diretor o que, além de divulgar o trabalho de cineastas tidos como marginais<sup>209</sup>, mostrava ser também um artista, colocando na tela ou

---

Valêncio Xavier em realizar mostras cinematográficas que tivessem como base os clássicos do cinema moderno. Muitas das mostras organizadas por Valêncio Xavier apresentaram debates críticos, oficinas práticas de produção de documentários.

Com a Cinemateca Guido Viaro, Curitiba iniciaria o processo de integração ao circuito nacional de cinema que, na época, compreendia o eixo Rio-São Paulo. Na década de 1980, Valêncio Xavier escreveu “Cinema paranaense” (1980), um de seus primeiros artigos sobre cinema. Ainda na área cinematográfica, foi diretor do Museu da Imagem e do Som (MIS) Paraná a partir de 1988<sup>207</sup> e presidente do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, em 1996. Enquanto diretor do Museu da Imagem e do Som, Valêncio Xavier dedicou-se também à produção de vídeos e, paralelamente, às oficinas que tinham por objetivo formar outros videomakers/cineastas e que contaram com a presença de vários especialistas em cinema.

<sup>208</sup> Alfredo Oroz é formado em cinematografia pela Universidade de La Plata e é professor da cadeira de roteiro na Universidade Católica do Rio de Janeiro. Entre outros filmes foram exibidos pelo projeto *A cinemateca do MAM-RJ* de Cosme Alves Netto, *Buñuel no México*, de Silvia Oroz, *La Spirale*, de Sílvio Tendler.

<sup>209</sup> O catarinense Rogério Sganzerla, no início da década de 1960, muda-se para São Paulo e inicia sua carreira escrevendo crítica de cinema para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, (1964 e 1967), atuando, também, no *Jornal da Tarde*, *Folha da Tarde* e *Folha de São Paulo*. Em 1966, Sganzerla realiza seu primeiro filme em 16 milímetros chamado *Documentário*. Nesse filme, registra a zona de prostituição na cidade de São Paulo conhecida como Boca do Lixo. Em 1968, dirige o consagrado *O bandido da luz vermelha*, filme que marca não somente a trajetória do cineasta, mas da vertente do cinema nacional que ficou conhecida como Cinema Marginal. Em poucas palavras podemos dizer que em *O bandido da luz vermelha*, Rogério Sganzerla apresenta, através do personagem principal, um retrato anárquico do Brasil de 1968. Lembramos também que foi o cineasta quem recuperou, na década de 1980, a memorável passagem de Orson Welles pelo Brasil no início dos anos de 1940 a serviço do acordo entre o Brasil e os Estados Unidos que ficou conhecido como “política de boa vizinhança”. A passagem de Orson Welles está registrada nos seguintes filmes: *Nem tudo é verdade* (1986) que recebeu, em 1987, prêmio com a trilha sonora adaptada por Sganzerla e pela montagem de Severino Dadá no festival de cinema de Gramado; *Linguagem Orson Welles* (1991) e *Tudo é Brasil* (1997). Valêncio Xavier em 14 de setembro de 2000 registra o lançamento pela Warner Brothers desses filmes de Rogério Sganzerla.

“A Warner Brothers acaba de lançar em vídeo *Tudo É Brasil* (1997), filme de Rogério Sganzerla que reconstituiu a malfadada vinda ao Brasil, em 1942, de Orson Welles para realizar o filme (inacabado) *It's All True (É Tudo Verdade)*. Rogério Sganzerla é autor, entre outros clássicos filmes do Cinema Novo, de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *A Mulher de Todos* (1969). É também um dos poucos diretores daquela época áurea do cinema brasileiro que continua a fazer filmes inventivos e de construção moderna. Portanto, este seu documentário de longa-metragem nada tem a ver com os quadrados filmes documentais meio no estilo televisivo (no mau conceito da palavra), que abundam nos festivais de cinema.

*Tudo É Brasil* é uma reconstituição audiovisual do país nos anos 40 - época decisiva que nos levou a ser o que hoje somos. Traz cenas inéditas e imagens dos bastidores de *It's All True*, mostrando a vida nos subúrbios, a morte do jangadeiro durante a filmagem, os jangadeiros de Fortaleza. E os artistas da época: Carmen Miranda, Grande Otelo, Dalva de Oliveira, Dorival Caymi, Linda Baptista e Herivelto Martins.

no papel uma reflexão sobre a precariedade das instituições culturais no Brasil. Paradoxalmente, grande parte da carreira de Valêncio Xavier está vinculada a instituições públicas, mas, nem por isso, ele deixou de fazer um trabalho que mostrasse a falta de interesse e descaso por parte dos governantes. O que nos revela a quase inexistência de uma política pública, nas décadas de 1970 e 1980, e o constante sucateamento do setor, que complicou-se ainda mais com o governo de Fernando Collor de Mello que fazia oscilar o interesse e conseqüentemente o financiamento de projetos culturais.

---

O documentário mostra as filmagens de Orson Welles no carnaval do Rio, na Praça Onze, no Baile de Gala do Teatro Municipal, e no Cassino da Urca. É mostrada também a agonia de Welles por ver seu filme abortado.

Sganzerla joga tudo isso num ritmo frenético, mesclando imagens em preto e branco com trechos em cores do filme de Welles (aqui mostrados pela primeira vez). Intercala cenas da produção com animações habilmente criadas por Sganzerla. Com isso, Rogério constrói uma pequena obra-prima do cinema moderno.” Ozualdo Candeias (1918 – 2007), que ficou conhecido pelo filme *A margem* (1967), é um dos cineastas que, por recusar uma visão dualista do Brasil, foi associado ao Cinema Marginal juntamente com os cineastas que representavam o Cinema Marginal: Júlio Bressane, Carlos Reichenbach, José Mojica, Ozualdo Candeias e Andrea Tonacci. por Ismail Xavier:

É o Candeias de *Uma rua chamada Triumpho* (1969/70) que se tornaria um exemplo do Cinema Marginal que se fazia muito com muito pouco ou com quase nada. É de Ozualdo Candeias, também, a adaptação feita de um conto gráfico de Poty Lazzarotto que é *A visita do velho senhor* (1975). Esse filme em preto e branco produzido por Valêncio Xavier narra o encontro de um homem com uma mulher, provavelmente uma prostituta, que ele acaba por torturar. As cenas são de uma nudez crua, de um olhar nada ingênuo perante uma sociedade patriarcal que estava se dissolvendo juntamente com a família e o Estado. Ozualdo Candeias mantinha, mesmo nas oficinas de fundo didático que realizava, sua maneira de fazer cinema evidenciando uma sociedade dividida em classes e sem alternativas, ou pior, sem “revolução” ou simplesmente apática: “CI – O último filme que você terminou tem a ver com essa exposição, com esse projeto de livro? Candeias – Não. O nome do filme é Sr. Pauer. Ele tem uns 17 minutos, e é baseado num roteiro do Valêncio Xavier. A história acontece em Curitiba, durante uma greve nos transportes. Um cidadão que está a pé acha que um catador de papel tem que acolhê-lo em sua carrocinha. Ele obriga o catador a levá-lo, come a comida do pobre-coitado, mama a mamadeira do filho do cara. Quando o catador vende mercadorias, o cidadão tira quase todo dinheiro dele, e no final ainda leva a mulher... Isso acontece quando o catador de papel num certo momento tenta consertar a roda que quebrou da carrocinha e de repente ele vê que não tem mais mulher. Ao passar numa favela, aparece um sujeito que chama ele de doido e dá um 65. Mas o catador não sabe o que fazer, fica assustado. Esse filme foi feito num curso de cinema. Tinha mais de 40 caras juntos, e todos eles tinham que participar de alguma maneira por isso não é totalmente fiel ao conto de Valêncio. Fiz uma adaptação.” [Entrevista com Ozualdo Candeias realizada por Jairo Ferreira. Cine Imaginário. N. 43, junho de 1989. Disponível em: < <http://cinema-de-invencao.blogspot.com/2007/04/ozualdo-candeias.html>>. Acesso em: 10 outubro 2008.]

Assim como Candeias, outros nomes importantes da cinematografia brasileira passaram pelas oficinas organizadas por Valêncio Xavier. Dentre eles, Eduardo Escorel<sup>209</sup> (1945 -) um dos principais montadores do Cinema Novo que trabalhou com Gustavo Dahl (1938 -) e Joaquim Pedro Andrade (1932 – 1988) em *Macunaíma*, com Glauber Rocha (1939 – 1981) em *Terra em Transe* e *O dragão da maldade contra todos os santos* e com Leon Hirszman (1937 – 1987), um dos fundadores da Federação de Cineclubistas do Rio de Janeiro em *Eles não usam black-tie*. Mais recentemente, em 2007, lançou o documentário sobre o cineasta Leon Hirszman que se chama *Deixa que eu falo* e, em 2008, lançou o filme *O tempo e o lugar*, narrando a história de um ex-militante do MST em Alagoas.

1992 é o ano de lançamento de *Pinturas rupestres do Paraná* e coincide com um período bastante tumultuado da política brasileira. Nesse ano, Fernando Collor era o presidente que, depois de uma série de escândalos e denúncias de corrupção, somadas às manifestações públicas estudantis dos “caras-pintadas”, foi levado ao *impeachment*. Collor opta pela renúncia e encerra o seu mandato em 29 de dezembro de 1992. No entanto, antes ainda de todos os escândalos, o governo Collor, já no início de suas atividades, em 1990 fecha as portas de órgãos federais que colaboravam com o financiamento da produção cinematográfica brasileira. Assim, desapareceu, nesse ano, a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), que havia sido criada em 1965, o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Fundação do Cinema Brasileiro.

Nesse sentido, nosso objetivo é ler *Pinturas rupestres do Paraná* não somente como mais um documentário sobre as pinturas pré-colombianas encontradas no Vale do Iapó, mas como um filme que revela toda a produção de uma geração pautada na experimentação e que por isso também ficou conhecida como pertencente a um cinema marginal.

A primeira exibição pública do filme *Pinturas rupestres* foi no dia 10 de março de 1992<sup>210</sup>, por ocasião do *Seminário História do Cinema Paranaense* na Cinemateca do Museu Guido Viaro, também realizado por Valêncio Xavier, como o jornalista Aramis Millarch registra na resenha “Vídeos para a história do cinema”. No mesmo ano de 1992, o filme *Pinturas rupestres* foi exibido, ainda, na programação audiovisual que ocorreu paralela à Eco92<sup>211</sup>. Destacamos outros filmes dirigidos por Valêncio Xavier que

---

<sup>210</sup> MILLARCH, Aramis. “Vídeos para a história do cinema”. Estado do Paraná. Tablóide. Almanaque, p. 21. 10/ 04/ 1992. Disponível em: <<http://www.millarch.com.br/artigo/videos-para-historia-do-cinema>>. Acesso em: 16 outubro 2008.

<sup>211</sup> Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, que ocorreu no Rio de Janeiro no ano de 1992. O principal objetivo era prover alternativas de conciliar o desenvolvimento econômico e social, juntamente com a preservação da natureza. É nesse clima de denúncia e protestos, de preocupações políticas e econômicas que Valêncio compartilha a necessidade de um retorno à natureza. Lê-se em *Estocolmo, Rio, Joanesburgo – O Brasil e as três conferências ambientais das Nações Unidas*, do diplomata André Aranha Corrêa do Lago, uma breve descrição dos motivos pelos quais essas conferências foram



demonstram um viés ecológico: *O rio do Paraná* (1994) e o vídeo Luciano Pizzatto – Prêmio Nacional de Ecologia (1987).

Em linhas gerais, o filme *Pinturas rupestres* é estruturado a partir de fragmentos de imagens existentes nas grutas do Vale do Iapó, no Estado do Paraná, e de textos. Os textos são de diversas fontes e são apresentados em português, espanhol e inglês. Destacamos que dentre os textos, há uma estrofe do poema *The Tiger (O Tigre)*, de William Blake”, que faz parte do livro *Songs of innocence and of experience*<sup>212</sup> (*Canções da inocência e da experiência*), que, pelo contrário, apresenta-se como mais uma imagem, um vestígio no filme. É importante observar que o filme inicia com o depoimento de um nativo da região, Sidnei dos Santos que é, aliás, o proprietário de uma das áreas em que há inscrições pré-colombianas, e é finalizado com a voz de Paulo Biscaia Filho declamando, em inglês, o poema de Blake que é colocado na tela em português. Esses são os únicos registros de voz desse filme em que prevalece a agonia da imagem embalada por uma trilha sonora que enaltece, ainda mais, o seu caráter dramático.

Sidnei dos Santos fala do interior de umas das grutas da região do Vale do Iapó. Suas palavras colocam um problema dúplice que vem ocorrendo na região que é tanto de

---

acontecendo ao longos das últimas décadas do século XX, destacando a Conferência de Estocolmo (1972), a Conferência do Rio (1992), a Cúpula de Joanesburgo (2002). Destacamos o comentário com relação a ECO-92 que aconteceu entre 3 e 14 de junho de 1992, no Rio de Janeiro, em que o diplomata fala a respeito da importante participação brasileira dentro do sistema das Nações Unidas nas discussões sobre meio ambiente. Acentua que o “forte engajamento brasileiro na grande maioria dos temas explica-se, seguramente, pela coexistência no País de interesses – muitas vezes contraditórios – que são direta ou indiretamente afetados pela agenda internacional de meio ambiente, tendo em vista não só o tamanho de sua economia e de sua população, as suas dimensões continentais, as suas riquezas naturais, mas também as desigualdades regionais e as injustiças sociais”. Ressalta, ainda, o fato de o Brasil ser alvo de grande atenção devido às reservas naturais de água potável e a grande biodiversidade. Nessa conferência no Rio de Janeiro foram estabelecidos novos enfoques e criou-se o conceito de desenvolvimento sustentável. Isso exige o equilíbrio entre as dimensões econômica, social e ambiental. LAGO, André Aranha Corrêa do. *Estocolmo, Rio, Joanesburgo – O Brasil e as três conferências ambientais das Nações Unidas*. Brasília, Instituto Rio Branco, 2006, p. 18-21 Sublinhamos, ainda, que nesse ano de 1992 com o Rio de Janeiro como sede da Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e desenvolvimento, vários projetos culturais e educativos que envolviam causas ecológicas foram realizados em todo o Brasil.

<sup>212</sup> BLAKE, William. *Songs of innocence & of experience*. Introduction by Richard Holmes. London: Tate publishing, 2008.

ordem estética, quanto de ordem ambiental. O depoimento de Sidnei dos Santos que afirma e denuncia a destruição das florestas da região e das imagens nas grutas, é inserido bruscamente, antes mesmo do título do filme. A gravidade do depoimento é intensificada pela trilha sonora hermética à *la* Alfred Hitchcock (1899 – 1980)<sup>213</sup>. No entanto, ao contrário das trilhas sonoras de Hitchcock, em que o suspense vai aumentando pouco a pouco de acordo com a intensidade da música, em *Pinturas rupestres*, a trilha sonora é constante, salvo no depoimento do morador que é suspensa totalmente, e no final quando o poema de Blake é declamado na língua original (inglês). Nos demais momentos em que há ausência de som, podemos considerar que o silêncio está integrado à trilha como mais um elemento de composição. A trilha sonora que, primeiramente, lembra o mestre do suspense, passa ao longo do filme a instalar um clima em que é mesclado um efeito de melancolia e de suspense, o que torna o desaparecimento das imagens pré-colombianas ainda mais dramático. A música impactante da trilha sonora foi composta por Idioneu Rodrigues<sup>214</sup> e dirigida pelo padre e musicólogo José Penalva<sup>215</sup> (1924 – 2002).

A seqüência de cortes que inicia *Pinturas rupestres* chama a atenção pelo seu caráter fragmentário e por remeter à literatura. Um dos primeiros fragmentos são versos do poema “O tigre”, que como já sublinhamos, faz parte do livro *Canções da inocência e da experiência*, de William Blake<sup>216</sup>, um livro de poemas ilustrado. Deste poema de William

---

<sup>213</sup> Valêncio Xavier publica no dia 13 de agosto de 1999 a tradução do texto “Direção” de Alfred Hitchcock do início dos anos 1940 em que o diretor dá dicas de como fazer um bom roteiro, lidar com atores e dirigir filmes. XAVIER, Valêncio. “Hitchcock revela seus truques”. *Gazeta do Povo*. Caderno G, 13 de agosto de 1999. In: BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Florianópolis: UFSC, 2005. Dissertação. Anexo digital.

<sup>214</sup> Professor de música da Universidade Federal do Paraná – UFPR. RODRIGUES, Idioneu C.. *Finalmente: o agora*. In. Claudio Perrini. (Org.) *Primitivismo e contemporaneidade musical*. Curitiba: edição do organizador, 2006.

<sup>215</sup> José Penalva além de padre foi o fundador o Pró-música e responsável pela criação de vários corais. Além de ter sido presidente da Pró-música se destacou como pesquisador, compositor e musicólogo. De suas pesquisas resultou o livro *Carlos Gomes, o compositor* em 1987.

<sup>216</sup> Como sabemos, além de poeta, Blake foi pintor e ilustrador e esse fato não passou despercebido por Valêncio Xavier que, ao usar a estrofe do poema, retorna a tradição que fundiu texto e imagem, como já mencionamos no primeiro capítulo dessa Tese. Uma curiosidade da biografia do poeta inglês revela-nos que o último trabalho antes de sua morte foi dedicado à ilustração do livro *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265 – 1321). Valêncio Xavier, por sua vez, dedicou uma ilustração ao mesmo livro de Dante Alighieri,

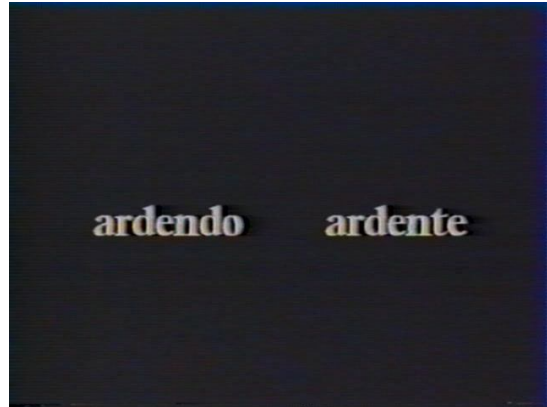
Blake uma estrofe foi traduzida por Valêncio Xavier<sup>217</sup> como podemos conferir nos créditos do filme. Constatamos, depois de uma seqüência de várias tomadas rápidas que introduzem as imagens fragmentadas de um tigre intercaladas aos versos de Blake, que o tigre vai sendo construído pouco- a- pouco, como as imagens que surgem das marcas existentes nas paredes da gruta. Essas marcas vão compondo outro tigre que se apresenta como resultado de um palimpsesto contendo em si não somente um tigre, mas diversos tigres.



---

conforme conferimos numa pequena série de desenhos de sua autoria. Além da ilustração que se refere ao livro do escritor italiano, Valêncio Xavier, nessa mesma série de ilustrações, dedica outras a livros clássicos da literatura universal. Citamos o título dos livros que moveram Valêncio a realizar uma série de sete ilustrações. A primeira ilustração faz menção ao livro *O ovo e eu* (1947), que é uma sorte de autobiografia cômica da escritora americana Betty Macdonald (1908 – 1958). A segunda ilustração é referente ao clássico *O corcunda de Notre Dame* (1831), do escritor francês Victor Hugo (1802 – 1885). A terceira ilustração é dedicada a *Moby Dick* (1851), do escritor estadunidense Herman Melville (1819 – 1891). E, a quinta é dedicada ao livro *20 mil léguas submarinas* (1870) do escritor francês Júlio Verne (1828 – 1905). As outras duas não chegaram a ser concluídas, o que deixa em suspensão a quais obras literárias seriam dedicadas.

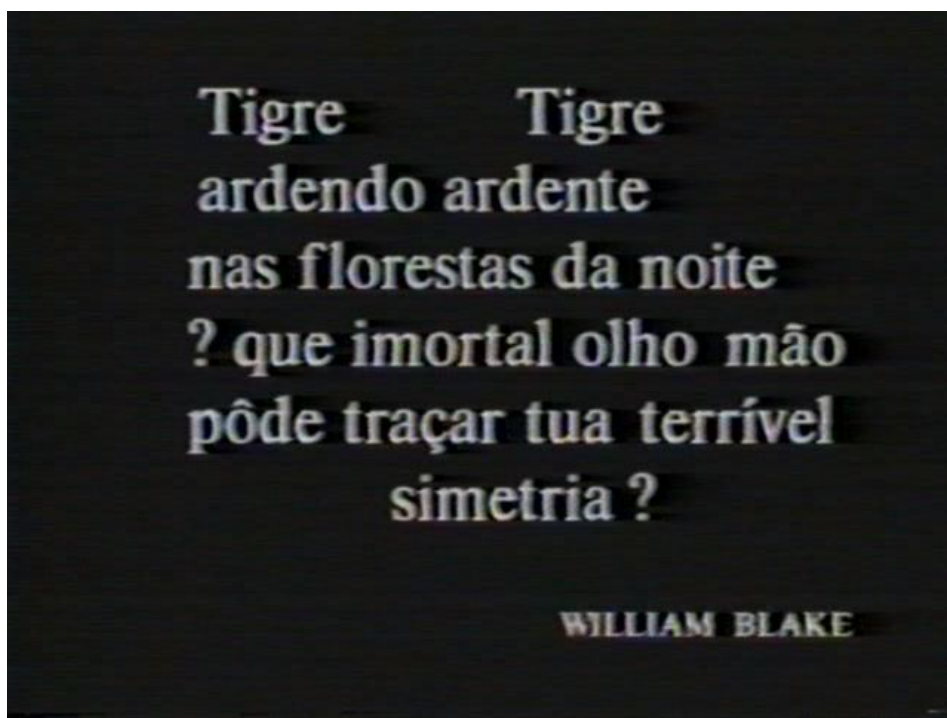
<sup>217</sup> Lembramos também que Valêncio Xavier traduziu com Maria Helena Arriguicci o livro *Conversa na Sicília*, do escritor italiano Elio Vittori. VITTORI, Elio. *Conversa na Sicília*. Trad. Valêncio Xavier e Maria Helena Arriguicci. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.



Dessa sequência composta por diversos fragmentos de versos e manchas, temos enfim, a “visão” completa da primeira estrofe do poema de Blake como observamos na imagem abaixo: a tela preta com o texto em branco desenhando a cabeça de um tigre, que nos é apresentado como um exercício de poesia visual.<sup>218</sup>

---

<sup>218</sup> Valêncio destaca numa resenha de 21 de abril de 2002, em que faz uma pequena explanação a respeito da relação entre o texto e imagem ao longo da história e a sua presença em diversas culturas. “Se quisermos uma definição simples para “poesia visual”, podemos dizer que é um texto literário (não necessariamente uma poesia) em que a palavra está contracenando com a imagem. E que, muitas vezes, as letras que formam palavras também se compõem em imagens e contracenam com as próprias palavras e imagens. A poesia visual não é coisa de agora. A própria escritura do Egito Antigo se compunha de hieróglifos (ideogramas) e imagens (pinturas) que completavam a narrativa. Exemplo disso pode ser visto nos papiros do Livro dos Mortos, fascinante amostra da literatura egípcia, criada na 19ª dinastia. Junto ao texto em hieróglifos está o desenho (imagem) de uma figura humana morta, apresentando-se a Khnum, o deus do outro mundo. Segundo a crença dos egípcios da Antigüidade, era essa imagem contida no *Livro dos Mortos* uma explicação sobre a garantia da ressurreição dos corpos. Na era de Carlos Magno (? , 742 – Aix-la Chapelle, França, 814) foi lançado o manuscrito de 25 páginas intitulado *Phenomena*. Trata-se de uma versão do poema do poeta grego Aratus, que viveu por volta de 300 a.C., na verdade um texto sobre Astronomia em que as palavras contemplavam os desenhos com cores, figuras humanas ou animais, sobrepondo uma imagem num texto, criando assim uma figura só. Isso é o que, no século 20, o poeta francês Guillaume Apollinaire faria e intitularia de “Calligram” (Caligramas). Georges Braque, Pablo Picasso e outros pintores modernos usaram esse esquema em suas pinturas ou colagens. Bem antes deles, nos países árabes já se usavam “Caligramas”, o que nesses lugares era chamado de “bismallah” (ou “em nome de Alá, o misericordioso e complacente”). Por exemplo, podia-se empregar os versos do Alcorão no corpo de um pássaro; e em desenhos a traço construíam uma “poesia visual”, embora sem ter essa intenção. O desejado era apenas exaltar Alá. Hoje, anúncios e cartazes publicitários muito usam o recurso de sobrepor uma imagem no texto ou vice-versa. Já em 1915, a capa do Manifesto Futurista era uma poesia visual de Marinetti, o criador do futurismo. Em 1540, o italiano G. Palatino publicou o *Livro Nuovo*, no qual as palavras são formadas de letras e desenhos. A palavra que abre o livro – “dove”, que significa “onde” em italiano – está escrita com um “d” seguida do desenho de dois ovos, (uove), que ligados ganham o som de dove. Ainda nessa resenha, Valêncio chama a atenção com relação à diferença entre poesia visual, e a poesia concreta dos anos 1940 e 1950, representada pelos poetas Décio Pignatari (1927-) e os Irmãos Haroldo (1929 – 2003) e Augusto de Campos (1931- ). “ ‘Poesia concreta’ e ‘poesia visual’ são duas linguagens distintas. Alguns acham que se trata da mesma coisa. Outros discordam sobre o significado de cada uma. Há formas de poesia visual desde a Grécia Antiga, passando pela Idade Média até o século em que vivemos. E essa linguagem já existia a alguns séculos no Japão, na Arábia e na China. No Brasil, é coisa certa que a poesia concreta é uma criação surgida dos anos 50, com Décio Pignatari, logo seguido por Haroldo de Campos e seu irmão, Augusto de Campos, companheiros do grupo Noigandres. Eles logo a levaram ao resto do mundo intelectual, especialmente para a Alemanha e a Itália. E



**Ilustração 49 - William Blake. “O tigre”. In: *Pinturas rupestres do Paraná*, 1992. Tradução de Valêncio Xavier.**

Sobre o poema acima, podemos dizer, ainda, que o verso “ardendo ardente” remete às queimadas do presente, que, por sua vez, estão relacionadas à destruição do passado e também do espaço. Ou seja, os versos estão ligados às queimadas que nos levam a pensar na destruição. E a destruição faz pensar em uma presença que se dá pelo apagamento: um fantasma.

---

este crescimento do concretismo, além de favorecer a influência da arte concreta no país, também muito ajudou no desenvolvimento da poesia visual.”

XAVIER, Valêncio. “Poesia visual. Exemplos passam pela cultura egípcia e encontram eco na produção contemporânea”. *Gazeta do Povo*. Caderno G, 21 de abril de 2002. In: BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Florianópolis: UFSC, 2005. Dissertação. Anexo digital. Lembremos que em *Typoésie* (1993), antologia de poesia visual de Jérôme Peignot, encontramos uma mostra do trabalho de artistas que destacaram-se por terem realizado experiências de caráter gráfico-conceituais. Eis a constelação trazida à tona, com a citação do poema de Blake na forma de tigre: Henri Matisse, que, de acordo com Christian Arthaud, é um pintor que escreve, assim como René Magritte e Marcel Duchamp que fazem parte de uma tradição de artistas que passaram a reivindicar um novo olhar, para o poema, para o espaço como o fizera Stéphane Mallarmé. PEIGNOT, Jérôme. *Typoésie*. Paris: Imprimerie Nationale, 1993. Pode-se dizer que a poesia concreta brasileira aproxima-nos das investigações da tradição europeia alavancada em torno do espaço da página com Stéphane Mallarmé (1842 – 1898); enquanto que a tradição da poesia visual aliada à forma, ou seja, ao caligrama ou ideograma, que encontramos em Guillaume Apollinaire (1880 – 1918), de René Magritte (1898 – 1967) e, também, na obra de Oliverio Girondo (1891 – 1967), de Guillermo Cabrera Infante (1929 – 2005), entre outros que combinam e fundem a palavra à imagem.

As imagens realizadas por satélites que registram as áreas destruídas pelo fogo na região do Vale do Iapó assemelham-se às pinturas encontradas nas rochas e fazem lembrar das palavras de Sidnei dos Santos quando ele menciona, em seu depoimento, que as pinturas estão sendo destruídas devido à camada de cinzas, advindas das queimadas.

Essas cinzas que falam de destruição vão estar presentes em outro momento da poética valenciana. Estamos falando do seu caderno de anotações, iniciado em 1959, onde podemos encontrar outro exemplo que envolve destruição e queima. Referimo-nos a alguns fragmentos do filme *Hiroshima, mon amour* (1959)<sup>219</sup>, primeiro longa-metragem de Alain Resnais, com diálogos e roteiro elaborados pela escritora Marguerite Duras (1914 – 1996), uma das escritoras que estava relacionada ao *Nouveau Roman* e ao Existencialismo, tendências narrativas existentes na França dos anos 1950.

Em poucas palavras, podemos dizer que Alain Resnais conta uma história de amor que tem como pano de fundo a história da bomba atômica em Hiroshima. Desse filme, Valêncio Xavier reproduz, em seu caderno de notas, alguns fragmentos em que se afirma a catástrofe. De acordo com o filme, os fragmentos apresentados abaixo que fazem parte da leitura de Resnais/Duras por Xavier, correspondem à voz em *off* que fala de danos e da certeza de sua repetição.

#### Hiroshima, mon amour

As mulheres arriscam-se a dar a luz a monstros, mas isso continua. Os homens arriscam-se a serem atingidos pela esterilidade, mas isso continua. A chuva dá medo. Chuvas de resíduos sobre as águas do Pacífico. As águas do Pacífico matam. Os pescadores do Pacífico estão mortos. O alimento dá medo. Nós lançamos o alimento de uma cidade inteira. Nós enterramos o alimento das cidades inteiras... Uma cidade inteira fica furiosa, cidades inteiras? O ódio das cidades inteiras, que elas queiram-no ou não, contra a desigualdade assentada, em princípio, por

---

<sup>219</sup> Sublinhamos que *Hiroshima, mon amour*, em 1959, chamou a atenção dos críticos da revista *Cahiers du cinéma*, que registraram a importância do filme através de um debate publicado no número 97 de julho de 1959 cujo título “Hiroshima, notre amour”, apresenta um debate entre Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette e Eric Rohmer, a respeito do filme de Alain Resnais que havia sido lançado naquela ocasião. CAHIERS DU CINÉMA. Juillet.1959. Tome XVII. N.97. “Hiroshima, notre amour”, p. 1-18.

certas raças contra outras raças, contra a desigualdade estabelecida, em princípio, por certas classes contra outras classes...<sup>220</sup>

Desse modo, o verso “ardendo ardente” e o fragmento acima referem-se a perdas que fazem parte do passado, mas que ainda estão presentes de outras maneiras: como vestígios, como sinais que fazem parte do inconsciente óptico de uma época. São esses sinais que revelam a descontinuidade existente na continuidade relacionada à destruição e a incapacidade de apreensão e de representação das imagens, sejam elas da gruta, sejam da guerra.

Jean-Luc Nancy observa, no *A representação proibida* (2006), em que realiza um estudo sobre a visibilidade discernível da *Shoah*, que a representação apresenta o que está ausente na presença.

A representação é uma presença indicada, exposta ou exibida. Não é então a pura e simples presença: não é, justamente, o caráter imediato do ser – posto – aí, senão que retirar a presença desse imediatismo, enquanto a faz valer *como* tal ou qual presença. Em outras palavras, a representação não apresenta algo sem expor seu valor ou seu sentido ou, quando menos, o valor o sentido mínimo de estar aí frente ao sujeito. Segue-se disso que a representação não apresenta somente algo que por direito ou de fato está ausente: apresenta na realidade o que está ausente da presença pura e simples, seu ser *como tal*, ou mesmo seu sentido ou sua verdade.<sup>221</sup>

Se concordarmos com Nancy que a representação apresenta o que está ausente da presença, podemos dizer que tanto a diagramação e os versos do poema de William Blake que nos são apresentados em *Pinturas rupestres*, as imagens das queimadas, quanto a menção ao filme de Resnais revelam mais que a perda, revela o que restou.

Os problemas de ordem estética estão relacionados à constatação de que há imagens nas grutas da região, mas, que estas imagens estão em vias de desaparecer. Já os problemas de ordem ambiental estão diretamente ligados aos caçadores e às queimadas

---

<sup>220</sup> In: XAVIER, Valêncio. Caderno de notas. (circa, 1959). [Tradução nossa]

<sup>221</sup> NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Seguindo de La Shoah, un soplo. Buenos Aires : Amorrortu, 2006, p. 37 – 38.

feitas por moradores daquela região. O testemunho do morador é brevíssimo, não mais de seis segundos, mas suficiente para fazer-nos refletir que se trata de um filme não somente sobre a origem da arte, mas, sobretudo, a respeito do processo de seu desaparecimento. Quando falamos em ecologia há uma única certeza: a natureza já não existe. Se a natureza já não está, então podemos afirmar que, nesse filme, o que sobressai é a consciência de que se a vida não está presente, o que resta são os restos que retornam como vestígios. Podemos dizer que estão presentes em *Pinturas rupestres* a consciência e a indignação perante o mundo em lenta deterioração – que é, também, o objeto de estudo do filósofo Félix Guattari em *As três ecologias* (1990). Nesse livro, Guattari apresenta três ecologias: uma referente ao meio ambiente, uma referente às relações sociais e outra relacionada à subjetividade humana.

Diante dessa problemática que envolve um planeta, Guattari, ao analisar a incapacidade das formações políticas e dos poderes executivos em realizar ações que gerem alternativas para a solução dos problemas ecológicos que atingem todos os setores da vida no planeta, alerta para as questões do presente que envolvem o desenvolvimento tecnológico acelerado, acompanhado do crescimento demográfico sem um planejamento. Como solução, Guattari reivindica uma articulação ético-política que tivesse em comum questões em torno do meio ambiente, das relações sociais e da subjetividade humana, que chamou de *ecosofia*.

O que está em questão é a maneira de viver daqui em diante sobre esse planeta, no contexto da aceleração das mutações técnico-científicas e do considerável crescimento demográfico. Em função do contínuo desenvolvimento do trabalho maquínico redobrado pela revolução informática, as forças produtivas vão tornar disponível uma quantidade cada vez maior do tempo de atividade humana potencial. Mas com que finalidade? A do desemprego, da marginalidade opressiva, da solidão, da ociosidade, da angústia, da neurose, ou a da cultura, da criação, da pesquisa, da re-invenção do meio ambiente, do enriquecimento dos modos de vida e de sensibilidade? No Terceiro Mundo, como no mundo desenvolvido, são blocos inteiros da subjetividade coletiva que se



afundam ou se encarquilham em arcaísmos, como é o caso, por exemplo, da assustadora exacerbação dos fenômenos de integrismo religioso.

Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. Essa revolução deverá concernir, portanto, não só às relações de forças visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo. Uma finalidade do trabalho social regulada de maneira unívoca por uma economia de lucro e por relações de poder só pode, no momento, levar a dramáticos impasses – o que fica manifesto no absurdo das tutelas econômicas que pesam sobre o Terceiro Mundo e conduzem algumas de suas regiões a uma pauperização absoluta e irreversível [...].<sup>222</sup>

Partindo dessas considerações, lemos em *Pinturas rupestres* num primeiro plano uma preocupação “ecosófica”, em que imagens mostram a agonia do homem que se depara com o problema, com a imagem deslocando-se, retirando-se do espaço da gruta. Assim, reconhecemos que há um apelo que tem por objetivo estimular uma conscientização ecológica da população. No entanto, os aspectos intimamente ligados à arte, à estética, mostram, com essas imagens a confirmação do constante processo de metamorfose pelo qual o homem e a natureza passam.

Estamos diante de um filme que fala do paradoxo, do contato do homem com a natureza, do homem com ele mesmo, do homem com a arte, com a tecnologia, com o artificial. Esse filme fala, portanto, de imagens que, se por um lado denunciam, por outro falam da capacidade de transformação da arte e da vida. Essas problemáticas em torno da arte e da vida dão-se no trabalho de montagem que aproximam elementos díspares como o poema de Blake e as imagens pré-colombianas.

Em *Pinturas rupestres*, além da metamorfose, que está tanto nas imagens existentes nas grutas, quanto nas imagens da paisagem que são capturadas pela câmera, também está em evidência o viés ecológico (que não será aprofundado nessa Tese). O lado ecológico

---

<sup>222</sup> GATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990, p. 8 – 9.

surge logo no início do filme *Pinturas rupestres do Paraná* com o depoimento<sup>223</sup> de um nativo da região que é, aliás, o proprietário de uma das áreas em que há inscrições pré-colombianas. Sidnei dos Santos fala do interior de umas das grutas da região do Vale do Iapó. Suas palavras afirmam a existência de um problema que vem ocorrendo que é tanto de ordem estética, quanto de ordem ambiental.

Os problemas de ordem estética estão relacionados à constatação de que há imagens nas grutas e que essas imagens estão em vias de desaparecer devido ao grande acúmulo de cinzas. Tais cinzas, por sua vez, estão ligadas aos problemas de ordem ambiental que são o resultado da presença de caçadores e das queimadas feitas por moradores daquela região. O testemunho do morador é brevíssimo, não mais de seis segundos, mas é o suficiente para fazer-nos refletir que se trata de um filme, não somente sobre a arte e a vida, mas, sobretudo, a respeito do processo de seu desaparecimento. Com *Pinturas rupestres*, Valêncio Xavier e sua equipe falam não somente de um problema que está localizado nessas cavernas, mas, também, das ações ausentes, ou seja, da falta de respaldo dos órgãos governamentais com relação à arte e à vida. Esta discussão de ordem pública está por trás das imagens e faz parte do que está fora do alcance da câmera, isto é, são os acontecimentos que circundam o filme, como a Eco 92, que fazia parte daquele momento político.

Assim, adentramos as grutas do Vale do Iapó com a ressonância das palavras de Sidnei dos Santos e a trilha sonora dirigida por José Penalva que instala um clima de melancolia e suspense, o que torna as imagens pré-colombianas ainda mais dramáticas. José Penalva, além de padre, é conhecido como pesquisador, compositor e musicólogo. Para esse documentário, Penalva contou com a ajuda do compositor Idioneu Rodrigues que

---

<sup>223</sup> Lembremos que o uso de depoimento acontece também em *O mez da gripe*, em que ao longo do livro frases de D. Lúcia vão sendo inseridas com o objetivo de dar um tom de “realidade” à narrativa. O uso de depoimentos em documentários foi bastante comum no Brasil a partir dos anos de 1980 e, geralmente, eram usados em programas televisivos que tinham por objetivo denunciar fatos ligados ao dia-a-dia da população. Desses programas derivaram os de fundo sensacionalista que ainda hoje estão presentes em rede nacional.

criou a música impactante desse documentário. Além do depoimento de Sidnei dos Santos, temos fragmentos de textos escritos que são intercalados às imagens ao longo do filme.

Num segundo momento, a terra é apresentada a partir do texto que antecipa pinturas em ocre existentes no interior da gruta e, na seqüência, somos direcionados a olhar para o exterior, mais especificamente para o céu que é sucedido por imagens da região do Vale do Iapó feitas por satélite.

Já num terceiro momento, somos surpreendidos por uma mão que toca o interior da gruta. Quando se afasta, observamos que há uma imagem. A mão surge outra vez e ensaia o toque, novamente. Essa cena será explorada por mais tempo quando fizermos uma aproximação com o filme *Je vous salue, Marie*, de Jean-Luc Godard.

Em seguida, é apresentado o planalto através de uma seqüência de imagens do céu a partir do interior da gruta. No entanto, o foco volta para a abstração das rochas que servem de suporte para alguns traços que compõem uma provável cena de caça. No entanto, o texto que segue as imagens vai fazer menção à relação entre o artista e o suporte, entre o homem e a rocha, ou seja, o que é salientado é a interação com a rocha, com a matéria.

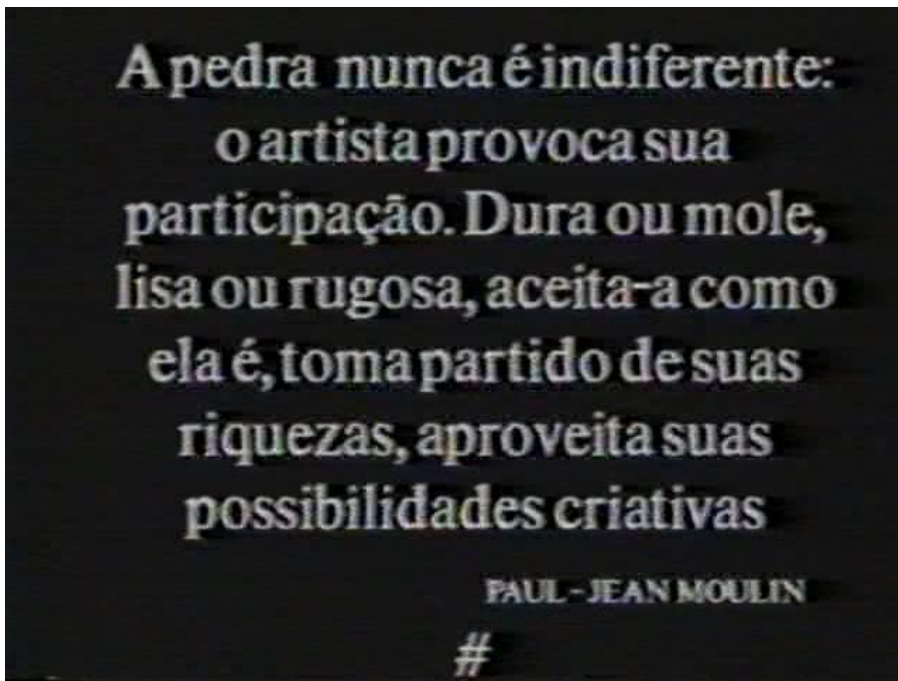


Ilustração 50 – *Pinturas rupestres do Paraná, 1992.*

Num quarto momento, planos maiores de câmera levam-nos para o exterior da gruta onde nos são apresentados os Campos Gerais, através de uma seqüência panorâmica. É na paisagem dos Campos Gerais que vislumbramos o reconhecimento de imagens na abstração da vegetação que são destacadas do panorama, da vista com a ajuda de programas de computação.

Em seguida, há um retorno à gruta. E várias seqüências vão mostrar imagens e textos que informam o período dessas ilustrações, que, pouco a pouco, vão sendo substituídas pela abstração das rochas e essas por outras imagens abstratas realizadas a partir do espelhamento das formas abstratas que estão na gruta. Esse efeito simétrico de espelhamento que lembra um caleidoscópio é feito também com as imagens captadas nas rochas e paisagem que se encontram no exterior.

Logo após essa série de imagens, há a apresentação dos animais captados nos Campos Gerais, destacados, novamente, com a computação gráfica. Quando percebemos, o foco retorna às paredes da gruta e outro texto menciona as investigações feitas por

Oldemar Blasi no Paraná, no ano 1956, em parceria com os pesquisadores franceses Joseph Empeaire e Anette Laming, que fizeram o primeiro registro científico das pinturas pré-colombianas do Paraná. Todas essas imagens integram esse filme que fala de arte e de ecologia.

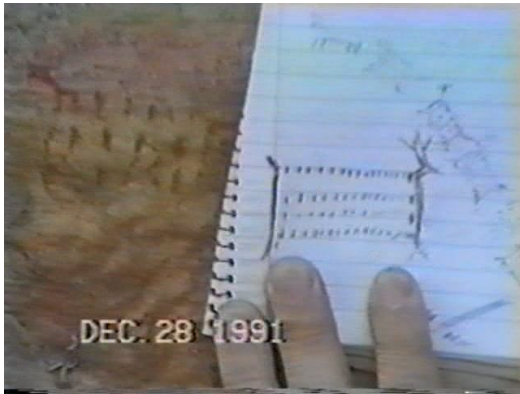
Depois de algumas imagens que mostram outra gruta, e outras imagens, é destacada da paisagem uma das referências desse documentário, ou a *bibliografia*, visto que se trata de uma imagem do livro *Cultura do índio pré-histórico* (1972), do antropólogo e etnógrafo Oldemar Blasi<sup>224</sup>, a quem o documentário é dedicado. Esse livro é apresentado como mais uma imagem inserida, propositalmente, na natureza filmada ao ar livre, a grama do Planalto Geral.

Ainda nos são dadas informações a respeito do material usado para a realização das pinturas – por exemplo, óxido de ferro. Da mesma forma, deparamos com o reconhecimento de outras imagens que, apontadas por uma mão, são destacadas de duas formas: uma com a ajuda de um programa de computação gráfica e outra a partir de métodos tradicionais de coletas arqueológicas em que são usados lápis e papel.

O mesmo processo de decalque é feito em outra seqüência de imagens capturadas na paisagem pela câmera de Ozualdo Candeias. Desse modo, temos o panorama valenciano em que a integração entre interior e exterior é realizada com a ajuda dos efeitos conseguidos com programas simples como o *paint brush*, marca da tecnologia aliada ao desenvolvimento e popularização do computador no Brasil na década de 1990. Ou seja, o reconhecimento do desenho, da forma (tigre, urso), na abstração, dá-se através do olho com a ajuda da câmera, da tecnologia.

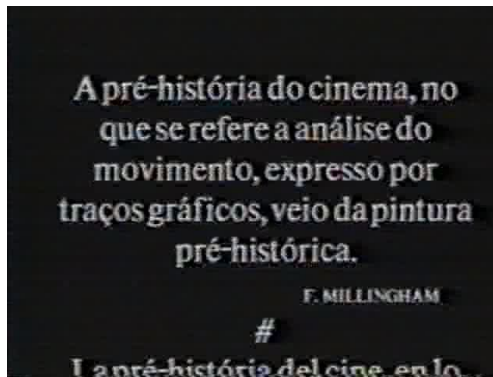
---

<sup>224</sup> Oldemar Blasi foi diretor do Museu do Paraná de 1967 a 1983. O museu paranaense fundado em 1876 é uma das instituições culturais mais antigas do Paraná e do Brasil. Entre os livros de Oldemar Blasi destacamos: *Museu Vivo – Guia Ilustrado da História do Paraná*, 2007.



**Ilustração 51** Fotografia: Ozualdo Candeias. *Pinturas rupestres do Paraná. 1992.*

É na abstração da gruta que o cinema é reconhecido, conforme lemos no fragmento do texto de F. Millingham referente ao cinema a partir das pinturas pré-históricas. Este fragmento apresentado depois de uma longa seqüência destaca uma grande variedade de pinturas.



**Ilustração 52** Fotografia: Ozualdo Candeias. *Pinturas rupestres do Paraná. 1992.*

Há, ainda, nesse filme, cenas que mostram o trabalho da equipe realizando o registro tanto através do desenho, quanto da fotografia. No entanto, depois de várias imagens que registram pinturas quase invisíveis e que exhibe a pergunta: “O que fazer?” o foco paira, novamente numa mão que, com o auxílio de uma lapiseira, aponta para a rocha em que as imagens estão descolando-se. Em seguida, o imperativo “faça!” é estampado na tela.

O filme é finalizado com uma seqüência em que um sol é destacado da gruta com o auxílio do *paint brush* e colocado no céu compondo assim outra paisagem. Dessa maneira, num jogo de corte e montagem, dentro e fora, natural e artificial, arte e ecologia, circularidade e descontinuidade, esse filme feito de vestígios é encerrado com o retorno à gruta e à imagem do tigre estilizado que havia sido apresentado, no início, intercalado aos versos do poema do “O tigre” de William Blake. A mesma estrofe do poema “O tigre” que também havia sido apresentada no início do filme surge na tela, em português, enquanto ouvimos a voz de Paulo Biscaia Filho declamando, em inglês, o fragmento desse poema. Em linhas gerais, pode-se ler nesse filme que o “fim” também pode ser lido como começo. Assim, a destruição das pinturas e da vida é o começo da cidade e da ecologia. Dessa maneira, a pintura ainda presente na gruta marca também o início da transformação/destruição da natureza. Ao falar da destruição dessas pinturas, Valêncio e sua equipe estão falando da destruição/transformação do próprio homem.

A idéia de circularidade que advém de um tempo anacrônico permite ler na ambigüidade das imagens o que está subentendido, assim como o movimento panorâmico da câmera que leva o olhar do interior para o exterior faz pensar nos tradicionais Panoramas<sup>225</sup>. No entanto, salientamos que nos panoramas o formato circular faz com que

---

<sup>225</sup> A palavra “panorama” vem do grego *pan* (tudo) e *horama* (vista). Já o termo *panorama* surge no século XVIII para designar a paisagem topográfica e foi patenteado pelo artista irlandês Robert Barker em 1787 (1739 -1806). O primeiro panorama de Barker data de 1788 e registrava a paisagem da cidade de Edimburgo. O panorama tornou-se bastante popular no século XIX, geralmente representando cenas de eventos históricos ou de paisagens. A ilusão causada pela técnica conhecida como *trompe-l’oeil*, fazia com que o espectador imerso numa pintura de 360° tivesse a sensação de estar realmente em outro ambiente. Lembremos que dentre os mais famosos panoramas do mundo está a marina holandesa composta pelo mar, pelas dunas e pelo povoado da praia de Scheveningen do século XIX. Estamos falando do Panorama Mesdag, um dos panoramas mais antigos que ainda está em seu local original na cidade de Haia, na Holanda. Criado em 1881 pelo pintor holandês Hendrik Willem Mesdag (1831 – 1915), esse panorama é uma pintura circular de 14 metros de altura por 120 metros de circunferência. Portanto, podemos dizer que certos aspectos que encontramos no filme *Pinturas rupestres do Paraná*, com relação ao uso de um recurso panorâmico, foram destacados por Valêncio Xavier em um dos fragmentos de sua série de resenhas dedicadas à história do cinema “100 anos em 100 filmes”, o uso da visão panorâmica no cinema em Curitiba por Annibal Requião no filme *Panorama de Curitiba* (1909). “Nos começos do cinema um cinegrafista dos Lumière, A. Promio, filmando Veneza de uma gôndola descobriu que a câmera podia se movimentar, assim surgiu o “travelling”. Outros, na prática, descobriram a panorâmica: a câmera apoiada no tripé podia fazer um giro de 180 graus mostrando a paisagem. O paranaense Annibal Requião foi um dos grandes pioneiros do cinema. De 1907 a

o movimento seja realizado pelo deslocamento do espectador. Assim, podemos dizer que em *Pinturas rupestres*, um filme sobre a destruição/transformação, estamos diante de uma reivindicação de um espectador ativo.

Nesse filme, assim como na poética valenciana, há um excesso de referências que, como observamos, percorre a plástica, a literatura, o cinema, a cultura popular, o que resulta numa enumeração sem fim. No entanto, sabemos que a cada leitura, há uma nova montagem que nos possibilita evidenciar aspectos da obra, não com o objetivo de realizar um discurso explicativo, mas de pôr em exposição elementos que podem instigar outras leituras e comentários. Ou seja, não queremos cristalizar a obra, pois ela, por si só, já resiste a todas as reduções pelo simples fato de ser portadora de uma memória.

Giorgio Agamben leu em Semon a necessidade de um corpo orgânico que sustente a memória. Nesse filme, Valêncio Xavier e sua equipe, nos fazem pensar na lembrança dos eventos, evocando a destruição que toca a biografia não somente do sujeito Valêncio, mas

---

1912 deixou um registro precioso da gente e terra do Paraná. Realizou cerca de 300 filmes, a maioria deles perdidos no incêndio da Cinemateca Brasileira. Num trecho de seu *Panorama de Curitiba*, Annibal Requião mostra uma cena em tomada panorâmica de 30": Numa praça dois homens vêm em direção à câmera. Um deles tira do bolso um maço de cigarros, e oferece um ao seu amigo. Ao se aproximarem, tomam o lado esquerdo, a câmara acompanha-os, e continuando o movimento deixa-os passar mostrando a praça; encontra os dois amigos parados, um que acaba de acender seu cigarro e passa ao outro para que com ele acenda o seu, corta para outra cena. Isso é o que se chama plano-seqüência: uma cena completa contida em uma só tomada em movimento. O plano-seqüência com técnica narrativa é uma característica do cinema moderno, usada por grandes cineastas com o Wim Wenders, Glauber Rocha, Orson Welles e Andrei Tarkovski." [XAVIER, Valêncio. "Panorama de Curitiba". *100 anos em 100 filmes*. Gazeta do Povo. Caderno G. 17/8/1995. In. BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Florianópolis: UFSC, 2005. Dissertação. Anexo digital.] Um dos aspectos do panorama em *Pintura rupestre do Paraná* está ligado ao movimento circular que nos é apresentado pela câmera ou pelos com efeitos da montagem. O primeiro exemplo desse efeito de circularidade que nos remete ao panorama está logo nas primeiras cenas do filme em que temos a imagem e o poema "O tigre" do poeta William Blake, como já comentamos. O movimento circular dá-se no fato de que tal imagem constelada retorna no final do filme, não somente como a conclusão do filme, mas desse movimento circular que não tem fim. O segundo momento em que a circularidade do panorama vem à tona é quando somos levados do interior para o exterior da gruta. Nesse caso, temos uma seqüência de imagens que faz o movimento de saída da gruta rumo à paisagem dos Campos Gerais. Em seguida, tem-se o retorno à gruta. No cinema valenciano esse efeito circular está tanto associado ao tempo, quanto ao movimento. Nessa leitura do presente, camadas temporais "atualizam" a temática antiga pautada no registro de paisagens e de guerras que no caso de *Pinturas rupestres* aparece por trás de uma denúncia ecológica. No entanto, não nos esqueçamos de que Walter Benjamin, em *Rua de mão única*, apresenta "O panorama imperial" com uma constelação, em que o movimento dá-se através da percepção dos fatores externos de uma política inflacionária que assola a Alemanha dos anos posteriores à Primeira Guerra.



da história da humanidade – metonimicamente tomada a partir das imagens que são escolhidas para compor o filme.

Pode-se dizer que não há nenhum segredo no cinema valenciano; não há também nenhuma palavra que possa enquadrá-lo numa categoria fixa, pois ao lidar com imagens abertas, o filme permite atribuir e construir sentido e reelaborar a história do “sujeito-exposto” – na expressão de Jean-Luc Nancy em *O olhar do retrato*. Paradoxalmente, é nossa história.

Ao nos depararmos com todos esses tempos, com toda a energia que está nessas imagens, é fundamental ter em mente que o que muda, como disse Godard, em *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, não são as imagens, mas o que está entre as imagens. Ou seja, essa constatação potente e dolorosa que focaliza o hiato entre uma imagem e outra, permitindo ler em *Pinturas rupestres* outro filme que mostra uma existência paralela, além da superfície das cavernas. Assim, vislumbramos dois momentos: um que trataremos de imagens que nos possibilitem ler o deslocamento da gruta rumo à cidade, da destruição à metamorfose. Em seguida, faremos uma leitura cotejando duas imagens que têm por elemento em comum o toque: uma delas de *Pinturas rupestres* e a outra do filme de Jean-Luc Godard *Je vous salue, Marie* (Eu te saúdo, Maria), 1985.

*Pinturas rupestres* está relacionado à leitura do repertório moderno contido no cinema revelado a partir do muro rasurado, que traz, em seu caráter fantasmático, o cinema que surge diante de nossos olhos como um panorama ou, de acordo com Jean-Luc Nancy, como um retrato de uma época. Expliquemos: para Nancy, o retrato concorda com o ato de pintar, nesse sentido, esse “panorama” que vislumbramos em *Pinturas rupestres* composto por uma paisagem que se mostra num momento em que está prestes a retirar-se de cena, registra ainda tempos heterogêneos que estão intimamente ligados à formação artística de Valêncio Xavier, conforme destacaremos em seguida. E, assim, o panorama valenciano

transforma-se num retrato duplo que revela por um lado a catástrofe e, por outro lado, a sobrevivência a partir do contato das imagens expostas.

O “desvelamento” de um “eu” não pode ter lugar mais que colocando esta exposição em obra e em ato: pintar ou figurar já não é então reproduzir, e tão pouco revelar, senão produzir o sujeito-exposto. Produzi-lo: conduzi-lo para adiante, sacá-lo fora.<sup>226</sup>

De acordo com Jean-Luc Nancy nossa tarefa é colocar à vista a estrutura do filme e por consequência os contatos, as relações de Valêncio Xavier com a imagem. Passamos, então, à leitura de *Pinturas rupestres* tendo por base o caráter fragmentário, permitindo trazer à tona imagens que ajudaram a demonstrar que, por trás do viés ecológico, está um filme que trata, mostra como na contemporaneidade a arte se dá no processo de deslocamento e com ele de outra maneira de lidar com o espaço, com o próprio fazer artístico.

Podemos dizer que em *Pinturas rupestres*, ao contrário do que visualizamos em *Minha mãe morrendo* em que nos é narrada a agonia sem fim da mãe, representada pelo uso do gerúndio, no filme em que a autoria é dividida tem-se a sensação de que estamos diante da “mãe” morta. A relação de alteridade continua contemplativa e melancólica, tanto em relação à arte, quanto em relação à natureza, pois ambas já não estão presentes. Lembremos que a palavra “imagem”, como já mencionamos, está relacionada à máscara mortuária, assim, o que ela apresenta são os sinais do que restou do morto. Partindo desta afirmação, o que temos são apenas marcas do que já não está: a natureza, a arte e, mesmo o homem. Em outras palavras, estamos diante da imagem como vestígio, passagem como diria Jean-Luc Nancy quando se refere à arte contemporânea em seu livro *Las musas* (2008), mais especificamente no ensaio “El vestígio del arte”. Mas, se o que resta são vestígios, o que vem a ser um vestígio? Para Nancy a palavra vestígio que designa a planta

---

<sup>226</sup> NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Trad. I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.16. [Tradução nossa].

do pé ou a pegada deixada por ele está intimamente relacionada à exposição e ao testemunho de uma passagem.

Esta palavra [vestígio] designa a planta do pé e sua marca ou sua pegada. Dessa definição trataremos, para dizer de alguma maneira, de duas características não icônicas. Em primeiro lugar, o pé é o contrário do rosto, é a *face* ou a *superfície* mais dissimulada do corpo. Poderá se pensar aqui na apresentação – ateológica, em soma – do *Cristo morto* de Mantegna, com as plantas dos pés expostas diante de nosso olhar. Também podemos lembrar que a palavra *face* procede de uma raiz cujo significado é *colocar*: colocar, apresentar, expor, sem remissão a nada. Aqui, sem relação com nenhuma outra coisa que um só que argumenta, mas que não constitui substrato ou *tema* inteligível: tão somente espaço, extensão e lugar de passagem. A *planta* do pé nos introduz na ordem do plano e do avião, a extensão horizontal sem referência a vertical mentida.

A passagem constitui a segunda característica: o vestígio dá testemunho de uma passagem, uma marcha, uma dança, um salto, uma sucessão, um impulso, uma recaída, um ir e vir, um *transire*. Não é uma ruína, que é o resto amassado de uma presença, senão apenas um toque no mesmo solo.<sup>227</sup>

De acordo com a definição de vestígio de Nancy, constata-se que em *Pintura rupestres* o procedimento artístico é similar ao utilizado, anteriormente, por Valêncio Xavier em vários trabalhos, dentre eles *Minha mãe morrendo e o menino mentido*: uso de fragmentos heterogêneos que são desenhos existentes nas rochas, textos que ampliam a dimensão desses vestígios que atuam como “corte” a favor de uma montagem em que fica em evidência, paradoxalmente, a fragilidade e a resistência da imagem enquanto vestígio. O cinema é evidenciado nesse momento ímpar, onde a imagem se retira, como deixa claro Jean-Luc Nancy em outro livro, *O olhar do retrato*, quando diz que o retrato se revela em sua ausência<sup>228</sup>.

Mas, voltemos ao texto “El vestígio del arte”. Em dez fragmentos Nancy elabora uma reflexão que tem como eixo central a arte contemporânea. Partindo de alguns questionamentos, por exemplo, o que é um museu? o que é arte? qual a sua essência?, o

---

<sup>227</sup> NANCY, Jean - Luc. “El vestígio del arte”. In: *Las musas*. Trad.H. Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p.130. [Tradução nossa]

<sup>228</sup> Outro aspecto desse filme que nos chama a atenção está relacionado à autoria. Como observamos, ela é diluída entre Valêncio Xavier, Jussara Locatelli e Fernanda Morini, no entanto, não nos deteremos nesse aspecto.

filósofo demonstra que o que resta da arte é seu vestígio. Vestígio como essência. Detenhamo-nos, por um instante, na resposta que Nancy nos dá para responder o que é um museu. O museu nos é apresentado pelo escritor de *Las musas* como um lugar de passagem, em que a arte apenas *passa*, não permanece. Essa definição é dada partindo do fato de que ele, Jean-Luc Nancy, encontrava-se no Jeu de Paume, um museu, convidado para falar sobre arte contemporânea.

Por tanto, há debate em torno da arte contemporânea, e há sido em relação com este debate que pediram que eu fale hoje, no Jeu de Paume, um museu, ou seja, este lugar desconhecido onde a arte *não faz mais que passar*: permanece nele enquanto passado e está como *passo*, entre lugares de vida e de presença aos que, talvez, e sem dúvida na maioria das vezes, não voltará. (Talvez o museu não é “um lugar, senão uma história”, como diz Jean-Louis Déotte,<sup>229</sup> uma ordem que dá lugar à passagem como tal, mais ao *passar* que ao *passado*, o qual é assunto do vestígio.<sup>230</sup>

Enquanto o museu é considerado lugar de passagem, a arte é para o filósofo uma “*per-feição finita ou vestigial*”.

Em *Pinturas rupestres* o museu é a gruta, assim como podemos afirmar que em *Minha mãe morrendo* o corpo materno também pode ser lido como museu. Assim, sublinhamos que em *Pinturas rupestres* a gruta, a paisagem podem ser lidas a partir da definição de Nancy para museu: lugar de passagem. E, adicionamos que este museu revela momentos distintos em que mais que a imagem, revela-se a metamorfose. Lemos a metamorfose como transformação, destruição, que, segundo Georges Bataille, está aliada a uma necessidade instintiva de violência que está no homem.

Podemos definir a obsessão pela *metamorfose* como uma necessidade violenta, *confundindo-se às vezes com cada uma de nossas necessidades animais*, excitando um homem a dividir-se, repentinamente, em gestos e atitudes exigidas pela natureza[...]. Há, assim, em cada homem, um animal trancado em uma prisão, como um condenado, e há uma porta, e se nós entreabrimos a porta, o animal lança-se para fora como o preso procura a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e a fera

<sup>229</sup> Jean-Louis Déotte, *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris : L'Harmattan, 1993.

<sup>230</sup> NANCY, Jean-Luc. “El vestígio del arte”. In: *Las musas*. Trad. H. Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p. 113. [Tradução nossa]

comporta-se como uma fera, sem qualquer preocupação de provocar a admiração poética da morte. É nesse sentido que vemos o homem como uma prisão de aparência burocrática.<sup>231</sup>

É a metamorfose como uma necessidade, como algo instintivo que está no homem que a relaciona à destruição (e nisso está implicada tanto a da natureza, quanto a do homem), à arte, pois, ambas possibilitam a transformação.

Em *Pinturas rupestres* temos o movimento que envolve na leitura o olhar que reconhece na abstração da paisagem a forma, o desenho. Novamente, há a convivência de tecnologias diferentes usada para o mesmo fim: registrar as imagens ainda existentes. Assim como os integrantes da equipe coletam imagens, ainda não catalogadas por arqueólogos, usando lápis e papel, o mesmo procedimento feito em outros momentos com o uso de ferramentas de programas de computação gráfica que captam a imagem pela técnica do decalque<sup>232</sup>. Técnica, aliás, que fez parte do repertório de vários artistas, como uma maneira de reproduzir, duplicar imagens, como enfatizamos anteriormente, com relação aos desenhos de Carlos Zéfiro.



Ilustração 53– Fotografia: Ozualdo Candéias. *Pinturas rupestres do Paraná*. 1992.



Ilustração 54– Fotografia: Ozualdo Candéias. Com manipulação em computador. *Pinturas rupestres do Paraná*. 1992.

<sup>231</sup> BATAILLE, Georges. “Metamorphose”. *Premiers écrits. 1922-1940. Vol. I* Paris: Gallimard, 1970, p. 208 – 209. (Oeuvres Complètes) [Tradução nossa]

<sup>232</sup> O decalque é uma técnica de desenho que consiste em reproduzir uma imagem usando apenas papel transparente e lápis. O desenhista coloca o papel transparente encima da imagem e com o lápis vai copiando a imagem.

O mesmo processo de decalque é feito em outra seqüência de imagens capturadas na paisagem, pela câmera de Ozualdo Candeias. Desse modo, temos o panorama valenciano em que a integração entre interior e exterior é realizada com a ajuda dos efeitos conseguidos com programas simples como o *paint brush*. Mais que isso, tais processo de simulação e duplicação de imagens aproximam Valêncio Xavier de uma pauta construtiva, em que a obra dá-se no processo.

O cineasta Valêncio revela-se preocupado com o tempo através do uso de imagens espelhadas, duplicadas, próprias de um pensamento moderno. Se o cinema é o movimento de aproximação de imagens, podemos dizer que quando nos referimos ao cinema, estamos falando de fantasmagoria, pois a imagem em si já não está. Tais imagens remetem à arte concreta e, com ela, às investigações em torno das transformações do espaço.

Georges Bataille, em seu texto chamado *Espace (Espaço)*, chama a atenção para o caráter abstrato que implica as relações que constitui o espaço como uma forma descontínua:

Questões de *conveniência*. Ninguém ficará espantado que a simples enunciação da palavra *espaço* introduza o protocolo filosófico. Os filósofos, sendo os mestres de cerimônia do universo abstrato, têm indicado como o espaço deve comportar-se em todas as circunstâncias. Infelizmente, o espaço permaneceu um desocupado e é difícil enumerar o que ele engendra. **Ele é descontínuo como se é escroque, para o grande desespero de seu filósofo-papa.**<sup>233</sup>

As cinzas que cobrem as imagens em *Pinturas rupestres* nos expõem a transformação do espaço, assim como, Valêncio nos sugere com a diagramação que nos apresenta do poema de William Blake. Portanto, o espaço que está subentendido é aquele relacionado ao espaço moderno, como exemplo citamos o filme de Alain Resnais: *Hiroshima, mon amour* (1959).

Nas primeiras cenas de *Hiroshima, mon amour* temos referência a elementos relacionados à arte moderna: os corpos dos amantes nos são apresentados numa

---

<sup>233</sup> BATAILLE, Georges. "Espace". Ibidem, p. 238. [Tradução nossa].

composição que lembra as investigações em torno da abstração geométrica. Com um enquadramento fechado nos é apresentado detalhes que formam ângulos a partir dos corpos dos amantes, por exemplos os braços entrecruzados em movimentos lentos destacam a plasticidade da cena com imagens que compõem uma tela abstrata. O diálogo dos amantes traz à tona as instituições: o museu e o hospital. Ambas as instituições apresentam características da arquitetura moderna: ângulos e linhas retas, mostrados através do enquadramento da fachada, de escadas a partir de ângulos que valorizam a composição que sublinha o lado construtivo e moderno dos estabelecimentos. Assim, tanto o corpo quanto a arquitetura estão relacionados e em sintonia com as características da arte moderna.

Já em *Pinturas rupestres* o registro de imagens que estão em vias de desaparecer pelas cinzas depositadas na superfície das rochas, de certo modo, trazem à tona partes de uma modernidade catastrófica e, mesmo, violenta que advém da guerra.<sup>234</sup>

---

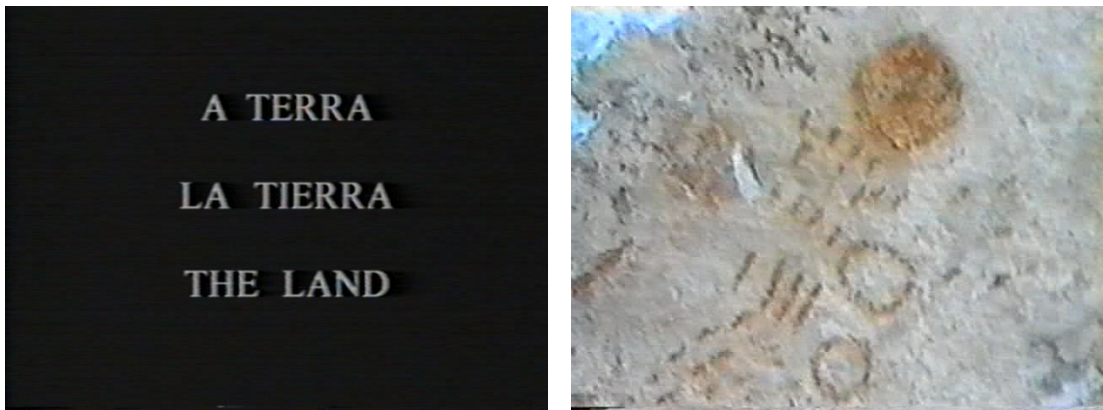
<sup>234</sup> É essa modernidade atravessada pela guerra que vai ser evidenciada no conto “MCMXLII – Um conto de Valêncio Xavier”, que serve de “epígrafe” para sua história do cinema realizada em 1995 com o título “100 anos em 100 filmes”. Podemos dizer que Valêncio Xavier, ao iniciar sua história do cinema mesclando amor e guerra, como Resnais, faz menção, já no título, ao ano de 1942. Esse ano, como sabemos, marca a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, depois de várias manobras políticas e do bombardeio de navios na costa brasileira. O conto de Valêncio Xavier, também, vai narrar através de fragmentos que funcionam como um filme. Vejamos, por um instante, esse conto de Valêncio Xavier que traz em si toda a problemática da imagem cinematográfica a partir da guerra.

O conto começa com uma frase do diálogo do filme *Now, voyager (A estranha passageira)* (1942), do diretor britânico Irving Rapper (1898 – 1999). “-When you love me... eu fiquei tão orgulhosa que poderia entrar nua jaula de leões. E, na verdade, eu entrei e o leão não me feriu.” Esta frase lembra Valêncio foi dita pela personagem de Bette Davis logo após uma cena de amor num barraco, num morro do Rio de Janeiro, quando o navio em que viajava aportou. Na seqüência do conto, alguns diálogos e uma espécie de “voz em *off*” registra o pensamentos de um menino. Em seguida, outro fragmento exhibe a frase “Madrugada de 16 de agosto” e é narrado o afundamento dos navios na costa brasileira enfatizando detalhes como número de mortos e de sobreviventes. Citamos a passagem: “Madrugada de 16 de agosto. O imediato do Aníbal Benévolo corre a ligar a sireia do alarme, enquanto o comandante tenta colocar no mar uma das baleeiras salva-vidas. O navio afunda lançando na água somente o comandante; visto que o imediato indo à casa do leme para fazer funcionar a sireia não mais voltou. Na tarde de 15 de agosto de 1942, o submarino alemão U-507, comandado por Harno Schacht, torpedeou o navio Baependi do Loyd Brasileiro. Dos seus 331 tripulantes e passageiros morreram 290. Horas mais tarde o U-507 torpedeia o Araraquara matando 131 das 142 pessoas a bordo. Na madrugada do dia 16, o Aníbal Benévolo é atingido, 4 dos 71 tripulantes conseguem salvarem-se, todos os 83 passageiros morrem. Pela manhã o Itagiba é torpedeado ao sul de Salvador, 145 dos 181 a bordo são salvos. O cargueiro Itararé vai socorrer os náufragos do Itagiba e é torpedeado pelo U-507, afunda matando 20 de seus 35 tripulantes, além de 18 náufragos que recolhera.”

Depois dessa notificação, o conto continua narrando o passeio, provavelmente do mesmo menino, agora vestido de zorro, que como veremos, acaba em tragédia.

Com este conto que inicia com a menção a uma cena de amor e termina em violência e no torpedeamento dos navios na costa brasileira no ano de 1942, Valêncio Xavier constrói sua história cinematográfica partindo do

Por outro lado, a queima, a destruição está relacionada à imagem, à impressão, como mencionamos no primeiro capítulo, quando falamos do processo de gravação da imagem na serigrafia, que é uma maneira de abrir o espaço para que a tinta possa passar. Vejamos as imagens que expõem a cicatriz, que ora são aquelas que se mostram como desenhos prestes a descolarem-se da superfície, ora são imagens, fotografias de satélites que revelam uma cicatriz formada pelas queimadas naquela região que assemelham-se, às pinturas encontradas nas rochas, pois contém em si além da semelhança plástica, presente e passado estão nesse instante ímpar.



**Ilustração 55 - Fotografia: Ozualdo Candeias. *Pinturas rupestres do Paraná*. 1992.**

---

fato que culminou na entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, apoiando os Estados Unidos, como mencionamos no capítulo anterior. Em Valêncio a história do cinema é narrada a partir da consciência do conflito experimentado pelo cinema diante da violência. Estão na obra valenciana, tanto na que destaca a literatura, quanto na cinematográfica, preocupações de uma geração que passou a refletir sobre a guerra a partir do cinema.

XAVIER, Valêncio. “MCMXLII – Um conto de Valêncio Xavier”. *Gazeta do Povo*. Caderno G. 11/8/1995. In. BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Florianópolis: UFSC, 2005. Dissertação. Anexo digital.





Ilustração 56 – Fotografia feita por satélite. In: *Pinturas rupestres do Paraná, 1992.*

Paradoxalmente, as imagens que denunciam a perda são também aquelas que registram o que resiste como Nancy chama a atenção logo no início do texto “El vestigio del arte”, o que permanece da arte é seu vestígio.

O que resta da arte? Talvez somente um vestígio. Isto é, ao menos, o que se diz em nossos dias, mais uma vez. Ao propor como título desta conferência “O vestígio da arte”, simplesmente tenho em vista o seguinte: supor que, com efeito, não resta mais que um vestígio – ao mesmo tempo um traço evanescente e um fragmento quase esquivo –, isto mesmo poderia estar apto para obter uma pista da própria arte ou, quando menos, de algo que fora essencial, se podemos pôr a hipótese de que o que *permanece* é também o que *resiste*.

Ambas as imagens cor de ocre relacionam-se com o verso (ardendo ardente) do poema de William Blake e nos levam a concordar com Georges Bataille em *L’art primitive* (A arte primitiva) quando diz não haver arte sem destruição.

É verdade que a *alteração* principal não é aquela que sofre o suporte do desenho. O desenho desenvolve-se e enriquece-se em variedades, acentuando em todos os sentidos a (p. 253) deformação do objeto representado. Esse desenvolvimento é fácil de seguir a partir dos rabiscos. O acaso libera de algumas linhas bizarras uma semelhança visual que pode ser fixada pela repetição. Essa etapa representa, de certa forma, o segundo grau da *alteração*, ou seja, que o objeto destruído (o papel ou a parede) é alterado em tal ponto que é transformado em um novo objeto, um cavalo, uma cabeça, um homem. Enfim, no decorrer da repetição, esse novo objeto é, ele próprio, alterado por uma série de

deformações. A arte, pois arte existe incontestavelmente, procede nesse sentido por destruições sucessivas.<sup>235</sup>

Voltamos ao poema em forma de tigre que com a pergunta “que imortal olho mão pôde traçar tua terrível simetria?” destaca que além da alteração, há a relação com a técnica de produção de imagens (olho mão) o que revela, por outro lado, a ambigüidade das imagens e de quem as faz. Essa vontade saber quem é o ser responsável ou sujeito dessas ações/imagens que aparece em *Pinturas rupestres*, também encontramos no texto de Jean-Luc Nancy. A resposta de Valêncio Xavier e sua equipe e do filósofo francês seguem um caminho semelhante. No filme chega-se a conclusão de que o ser responsável pelas imagens, pelos vestígios é tanto o homem pré-colombiano, quanto o homem contemporâneo que está por trás da câmera, que capta as imagens ou mesmo o espectador que vai construindo suas relações. Jean-Luc Nancy após ter demonstrado que o vestígio vem a ser os traços, as marcas, e também a o passo e a passagem acaba por se perguntar de quem é o passo e o vestígio.

Para desviar a questão do ser, apareceria a do agente. Falta perguntar: de quem é o passo? De quem o vestígio?

[...]

Mas correrei o risco de dizer que o vestígio é do homem. Não do homem-imagem, não do homem submetido à lei de ser imagem de sua própria Idéia, ou da Idéia de colheita [*de si próprio*]. Com ela, de um homem a quem o nome de “homem” dificilmente convém, se é árduo privar dele a Idéia, a teologia humanista. Mas digamos, tratemos de dizer, não mais que como intento, *o que passa*. Alguém que passa, cada vez, e cada vez quem, não porque seja anônimo, senão porque seu vestígio não o identifica.<sup>236</sup> Cada vez, pois, também *comum*.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> BATAILLE, Georges. *Ibidem*, p. 252 – 253. [Tradução nossa]

<sup>236</sup> O cumprimento, desta vez, é para Thierry de Duve (“Haz cualquier cosa...”, *Au nom de l’art ...*, *op. cit.*).

<sup>237</sup> NANCY, Jean-Luc. “El vestígio del arte”. In: *Las musas*. Trad. H. Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p. 132. [Tradução nossa]

Desse modo, a configuração do fragmento da poesia de Blake encontrado em *Pinturas rupestres* faz pensar nas investigações relacionadas ao texto e à imagem da tradição que envolve a poesia concreta.

Em *Pinturas rupestres* há a menção à arte abstrata através da captura de imagens abstratas nas rochas e na paisagem da região. Além disso, na abstração da paisagem são reconhecidas formas de animais no interior e no exterior da caverna. Podemos dizer que estamos ora diante de imagens orgânicas, a paisagem e as rochas com as pinturas rupestres, ora diante de imagens inorgânicas. As imagens inorgânicas são reproduções da paisagem feitas com a ajuda de *softwares* que simulam o decalque e o espelhamento de imagens. Com esse repertório técnico Valêncio nos mostra como é possível dar continuidade ao processo artístico pautado no vestígio, no que sobrou da destruição e produzir imagens, ou melhor, cinema. Podemos dizer que Valêncio Xavier e sua equipe realizam uma apropriação antropofágica, *à la* Oswald de Andrade, assumindo tanto imagens heteróclitas, quanto revelando o caráter construtivo numa procura por um espectador ativo. Isso se dá com movimentos de câmera, com o uso do *zoom* que aproxima e afasta o olhar do espectador das imagens contidas na gruta e também através da pergunta “o que você pode fazer?” ou do uso do imperativo “Faça!” que surge no final do filme.

Nesse sentido, leva a crer que tanto o cinema, quanto a ecologia são visíveis a partir do momento em que a arte e a natureza não existem mais. A imagem já não coincide com um referente estável. O cinema, a ecologia são resultados do deslocamento do referente, o que passa por evidenciar a mescla, a rarefação, a impossibilidade de toque que está, por exemplo, no apelo do imperativo “faça” que é destinado tanto ao espectador, quanto aos governantes.

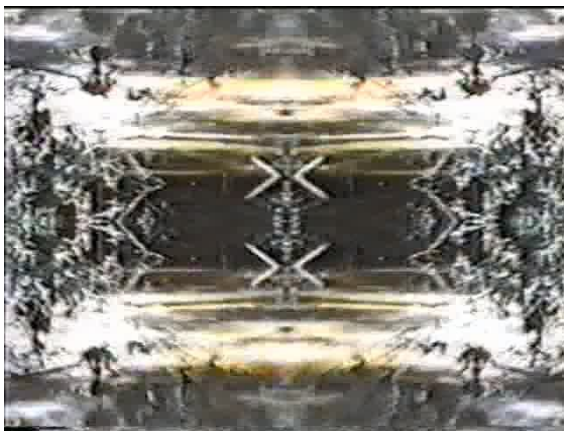
Em *Pinturas rupestres do Paraná* o processo de “abertura” revela-se subjetivo e é apresentado através de imagens construídas a partir da abstração reconhecida nas rochas e

na natureza, assim como no processo de espelhamento da vegetação na água de um lago do Vale do Iapó. Vejamos, então, algumas dessas imagens do filme *Pinturas rupestres* em que nos são revelados os contatos com a arte abstrata a partir do espelhamento que é visualizado tanto na paisagem da natureza, quanto no trabalho com o computador.

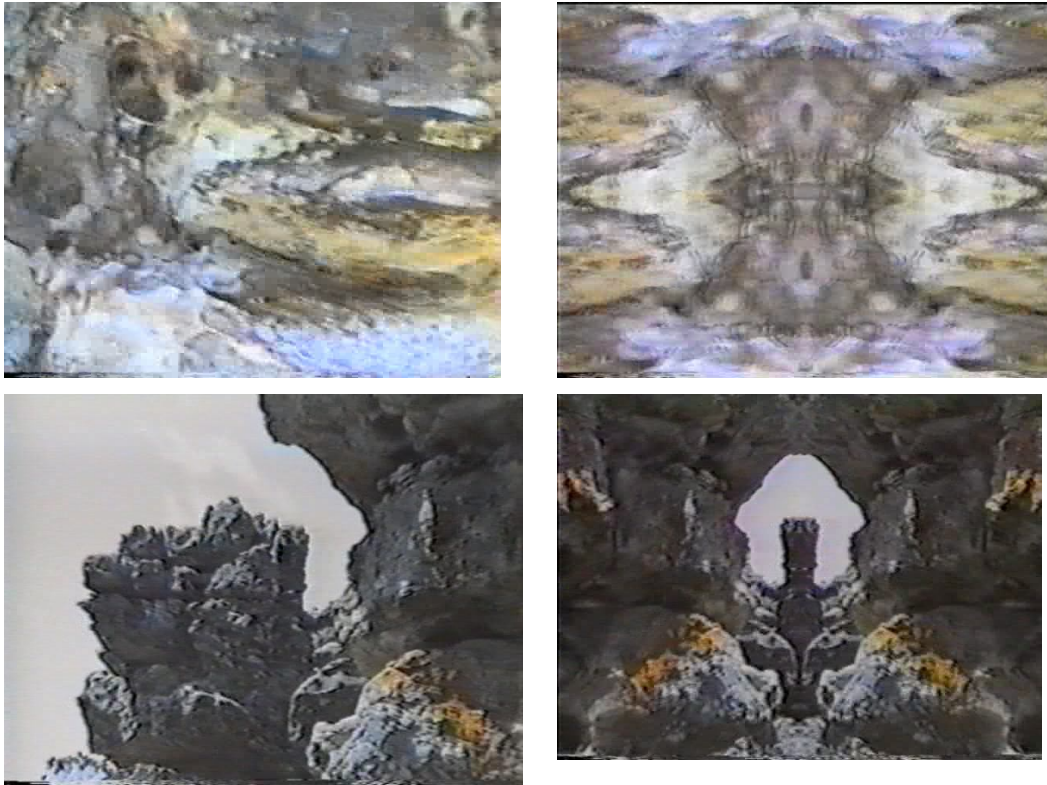


**Ilustração 57– Fotografia: Ozualdo Candeias.**  
*Pinturas rupestres do Paraná. 1992.*

Na imagem acima, a integração parte da ilusão, do espelhamento da vegetação no lago que é abstraída ao máximo com o uso de programas de computação gráfica que acentuam e levam ao extremo a ilusão ótica nesse processo de duplicação da imagem.



**Ilustração 58– Foto manipulada em computador.**  
*Pinturas rupestres do Paraná. 1992.*



**Ilustração 59 – Fotografias: Ozualdo Candeias, *Pinturas rupestres do Paraná*, 1992.**

Estas imagens abstratas fazem retornar ao ano de 1959, em que Valêncio Xavier passou uma temporada em Paris trabalhando como fotógrafo. Nos leva também a reconhecer nessas imagens o movimento óptico que estava presente tanto nas investigações plásticas que ficaram conhecidas como pinturas cinéticas de Victor Vasarely<sup>238</sup> ou nos “roto-relevos” de Marcel Duchamp<sup>239</sup>, assim como, nos quadros com composições magnéticas de Jean Tinguely.

Portanto, a leitura que faremos nas próximas páginas tem por objetivo apresentar, mesmo que rapidamente, alguns aspectos da modernidade que estão presentes em *Pinturas rupestres*, um filme feito de vestígios avindos tanto da plástica, quanto da arquitetura e o urbanismo.

---

<sup>238</sup> VASARELY. III. Édition du Griffon Neuchatel. Imprime en Suisse. 1974. Catalogue.

<sup>239</sup> A exposição *Vasarely*. Les elements de la plastique cinétique registra a investigação de Victor Vasarely que, por sinal, ocorreu nos meses de novembro e dezembro de 1955 logo após, a exposição *O movimento*, também organizada pela galeria Denise René. RENÉ, Denise. *Mes années 50*. Paris: Galerie Denise René, 1988, p. 50.

### 3. 1 Xavier com Godard

Como observamos ao longo de nossa análise, o que temos em *Pinturas rupestres do Paraná* é um filme em que o contato dá-se por sobreposição de imagens que atuam como um palimpsesto, o que permite o contato, como diz Jean-Luc Nancy em *Noli me tangere*.

Não é necessário, mas se recomenda – está permitido expressar-me assim- pensar que a ambigüidade é querida, e que somos convidados a considerar que toda sobreposição de planos tem o valor de um contato.<sup>240</sup>

A pergunta não é “onde está a arte?”, mas, “como ler, como proliferar sentido?”. Valêncio responde com um cinema feito de restos, de imagens que são impressões, decalques, cópias, ou melhor, são sombras, fantasmagorias. E, eis o cinema no cinema através do reconhecimento de imagens e através da montagem. Ao falar de destruição, de transformação, de imagens efêmeras, Valêncio fala de um cinema em que as imagens instigam o olhar diante de sua complexidade, de sua apresentação. Assim, através de uma montagem que “cita” outras artes como a literatura, Valêncio apresenta-nos o deslocamento próprio da imagem cinematográfica que se dá, nesse instante, paradoxal, em que as imagens se tocam e revelam tanto a imagem quanto um sujeito ausente.

Imagens de imagens, sombras projetadas do ‘sonho de uma sombra’ que passou, pinturas: com elas atravessamos as sombras e os sonhos – a sombra de onde a morte se envolve, o sonho que a vida condensa – para voltar ao ponto de partida magicamente dirigido: um olhar que não é nem pergunta nem resposta, senão silêncio e detenção, testemunho mudo do que foi.<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo. Traducción de Maria Tbuoy y Agustín López. Madrid: Trotta, 2006, p. 56 - 57.

<sup>241</sup> BAILLY, Jean-Christophe. *L’apostrophe muette*. París: Hazan, 1997, p.165. In: NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Trad. I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 53. [Tradução nossa].

Para finalizarmos nossa leitura do filme *Pinturas rupestres do Paraná*, vamos ater-nos, nesse momento, em uma das imagens em que visualizamos uma **mão que ensaia um toque**, e passa a ser nosso objeto de leitura. Essa imagem pertence ao filme *Pinturas rupestres* e aproxima-nos de outra do filme *Eu te saúdo, Maria*, de Jean-Luc Godard. Antes de entrarmos na leitura propriamente dita da imagem retirada de *Pinturas rupestres*, apresentamos, em linhas gerais, o filme de Jean-Luc Godard. Em seguida, apresentamos, com Gilles Deleuze, a definição da palavra *gesto* e, por fim, trabalhamos com a imagem que, por sinal, nos atrai por trazer à tona uma das problemáticas presentes na modernidade, onde as certezas estão suspensas, como lemos, anteriormente, com Christine Buci-Glucksmann em *La raison barroque*.

### 3. 2 Eu te saúdo, Maria, 1985<sup>242</sup>

*Eu te saúdo, Maria* é um filme em que nos é apresentada a adaptação do mito da natividade no mundo moderno. Tal fato, o da adaptação, marcou tanto esse filme, quanto a carreira do cineasta Jean-Luc Godard na década de 80, pelo fato de ter causado polêmicas e ter sido censurado em vários países, dentre eles o Brasil, pelo simples fato de ter adaptado e apresentado o mito da natividade num outro contexto, outro cenário, outro tempo.

Joseph (José) é um taxista e descobre que sua noiva, Marie (Maria), uma jogadora de basquete, está grávida. Como na saga antiga, a insegurança, a dúvida por parte de José com relação à gravidez de Maria é mantida, assim como, a aceitação desse acontecimento.

Godard apresenta um paralelo entre o mistério da concepção de uma criança e o da criação

---

<sup>242</sup> *Eu te saúdo, Maria*. 1985. 105min. Drama. Cor. Direção e roteiro: Jean-Luc Godard. Elenco: Myriem Roussel, Thierry Rode, Philippe Lacoste, Juliette Binoche, Manon Anderson, Malachi Jara Kohan, Johan Leysen. Fotografia: Jacques Frimann, Jean-Bernard Menoud. Estúdio: Channel Four Films/ Gaumont International/ JLG Films/ Sara Films/ Pega.

artística. Para tanto, são oferecidas imagens da natureza, cuja visão frontal, óbvia e imediata, requer uma reflexão da imagem a partir dela mesma. Devido à falta de perspectiva de algumas imagens, nossos olhos são atraídos àquelas que paralisam o tempo, como por exemplo, as de paisagens naturais. Dessa maneira, Jean-Luc Godard desenvolve a idéia de que o nascimento e a criação são atos de fé, que a palavra precede o ser, que o divino vem antes do corpo.

Esse filme atualiza o mito da natividade que encontramos nos evangelhos bíblicos, por exemplo, em Mateus 1, 18-24 e Lucas 1, 26-38, aproximando-o, assim, da modernidade. Como já dissemos, desse modo, há em *Eu te saúdo, Maria* uma construção semelhante à “fórmula” de uma prece, em que através da montagem, ou seja, do corte e da repetição constrói-se a representação e, de certa maneira, uma outra maneira de ver o mistério da vida.

Podemos dizer, ainda, que *Eu te saúdo, Maria* coloca-nos diante dos olhos a busca godardiana pela melhor “maneira” de representar o “irrepresentável”. Nesse caso, é a narrativa da natividade que é recuperada com imagens que falam de um acontecimento extraordinário que pode envolver uma mulher, um homem e Deus em qualquer contexto, inclusive no moderno. Sublinhamos que Godard trabalha com a idéia de passagem, e não com a de nascimento em si, que é, geralmente, o foco principal das adaptações referentes ao mito da natividade. Assim, temos o foco do percurso, o período entre a concepção e o nascimento, aceitação e a gestação.

Ao mesmo tempo, estamos diante de um filme em que as perguntas que se destacam são: como construir a imagem? Como se colocar diante dela? Qual o ponto de vista ideal? Como colocar na película algo extravagante, incrível como a virgem grávida? A resposta é dada de forma imagética e poética. Desse modo, são apresentadas várias imagens que colaboram para responder a esses questionamentos que pretendem re-



configurar, re-atualização o mito na modernidade, assim como, também, pensar o cinema tecnicamente e teoricamente. Ou seja, a virgem num determinado momento é o ponto de partida que auxiliará Godard a pensar o cinema moderno do qual ele mesmo faz parte.

### 3. 3. O Gesto

Para ler a palavra “gesto”, seguiremos a orientação dada pelo filósofo Gilles Deleuze que em seu livro *A imagem-tempo*, no capítulo “Cinema, corpo e cérebro, pensamento” elabora uma possível “teoria do gesto”. Ao propor-se definir a palavra “gesto”, Deleuze recorre a Brecht, realizador de pesquisas envoltas no termo *gestus*, fazendo dele a essência do teatro, irredutível à intriga ou ao assunto. Para Brecht, o *gestus* é por si só social, mesmo reconhecendo que haja outras formas de *gestus*. Da leitura de Brecht, Deleuze conclui que esse conceito chamado *gestus* está relacionado com as atitudes em si.

[...] em geral é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga preexistente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independente de qualquer papel<sup>243</sup>.

Ou seja, o *gestus* está na relação de alteridade, está em relação ao outro. O uso do conceito *gestus* continua pautado num âmbito ainda teatral, numa imagem cênica como constatamos quando Deleuze dedica-se a tecer comentários sobre *Pierrot le fou* (O demônio das onze horas), outro filme de Jean-Luc Godard. Cito Gilles Deleuze:

---

<sup>243</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo. Cinema II*. Trad. Eloísa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 230-231.

[...] passamos constantemente da atitude do corpo ao *gestus* teatral que religa as atitudes e cria novas, até o suicídio final que as absorve todas. Em Godard, as atitudes de corpo são as categorias do próprio espírito, e o *gestus* é o fio que vai de uma a outra categoria<sup>244</sup>.

Nesse sentido, o *gestus* tem efeito de aproximação, ou seja, une tanto uma categoria, uma citação, um recorte, quanto um movimento, uma ação a outra é o que potencializa e expõe a singularidade de imagens descontínuas. E desse modo, o que conta é o intervalo entre as imagens, como viemos destacando durante a Tese e como Godard observara na leitura de Elie Faure a respeito de Diego Velásquez. Godard destaca o fato de Velásquez, no final de sua carreira, pintar o que estava entre as coisas e não as coisas em si, conforme observamos anteriormente.

Desse modo, nosso objetivo é mostrar que em Xavier, como em Godard a imagem da mão que toca a superfície da gruta evidencia esse *gestus*, nessa ação, a relação com o impossível, que é apresentada numa tentativa que ensaia apreender o vazio, as imagens. No entanto, observamos que o vazio é próprio da imagem cinematográfica; mostra-se pleno de imagens que comportam todos os tempos num único instante. Com esse anacronismo, lê-se no ventre tanto a gruta, quanto o corpo, o suporte que abriga o sagrado que, como observamos, em ambos os casos, é a imagem.

---

<sup>244</sup> Idem.

### 3. 4. As mãos



**Ilustração 60 – Fotografia Ozualdo Candeias. *Pinturas rupestres do Paraná*, 1992.**



**Ilustração 61 – Fotografia: Jacques Frimann, Jean-Bernard Menoud. *Je vous salue, Marie*, 1985.**

Em *Pinturas rupestres* temos uma imagem horizontal em que há a impressão de que a mão que toca a superfície da rocha, afasta-se no momento em que se depara com sua sombra. No entanto, quando se afasta, observamos que há pinturas na superfície que, por sinal, são os vestígios deixados pelos homens pré-colombianos. A partir dessas imagens, uma constatação: entre a superfície e a mão, o que temos são imagens. Nessa imagem que se apresenta no afastamento, na distância entre o sujeito e sua sombra, entre o sujeito e “si” mesmo, outras imagens e outros tempos atravessam pela repetição do movimento, numa ação contínua, no entanto, a imagem está lá, no muro, na ruína, quase invisível, intocável.

A mão, ao se deparar com sua sombra, estabelece um jogo. É nesse jogo que lemos nas imagens tempos heterogêneos: o instante do toque (1992), as imagens pré-colombianas (período devoniano), a alusão ao filme de Jean-Luc Godard (1985).

Assim, nessa imagem de *Pinturas rupestres*, vem à tona o filme *Eu te saúdo, Maria*. Lemos nesse filme de Godard uma imagem semelhante, ou seja, uma mão que ensaia um movimento de aproximação, mas no momento em o toque vai acontecer presenciamos a suspensão, o afastamento, como se algo impedisse a mão de tocar.

A imagem em *Pinturas rupestres* é horizontal e faz pensar nas representações da morte que, geralmente, estão à horizontalidade. Nesse sentido, a constatação da morte em *Pinturas rupestres* contrasta com a imagem que encontramos em *Eu te saúdo, Maria* em que visualizamos a verticalidade que, por sua vez, está relacionada à vida. Outro detalhe chama a atenção: em ambas as imagens encontra-se uma única mão que se coloca, que se posiciona diante do “ventre”, da “imagem” num jogo ambíguo de atração e de repulsa.

Em *Noli me tangere*, Jean-Luc Nancy dedica-se à leitura dessa expressão e parte de uma pintura de Correggio com o mesmo título, que trata de um episódio do evangelho de João em que Jesus fala, questiona e vai embora.

Não é uma parábola pronunciada por Jesus, é uma cena da parábola geral que forma sua vida e sua missão. Nesta cena, ele fala, questiona e se vai. Fala para dizer que está ali e que se vai em seguida. Fala para dizer que não está ali aonde se crê que está, que está já em outra parte, estando não obstante muito presente: aqui, mas não aqui. Ao outro o incumbe compreender. Ao outro, ver e ouvir.

Este episódio se conhece com o título *Noli me tangere*, [...].<sup>245</sup>

Primeiramente, sublinhamos que essa relação com o texto foi alvo de estudos tanto lingüísticos e semióticos (Ferdinand de Saussure), quanto pauta de investigação artística dadaístas e surrealistas (Marcel Duchamp, René Magritte, entre outros), como também esteve presente nas pesquisas de Roland Barthes em que faz do texto o meio gerador de significados. É em sintonia com essas linhas de pesquisa que traz em si uma tradição que se dedicou tanto ao texto, quanto à imagem, como falamos anteriormente que está relacionado *Pinturas rupestres do Paraná*. Essa relação também faz parte do cinema godardiano, e, em *Eu te saúdo, Maria*, está no simples fato de Godard construir um filme a partir do texto que advém da escritura sagrada que relata o mito da natividade. Há na

---

<sup>245</sup> NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo. Traducción de Maria Tbuvo y Agustín López. Madrid: Trotta, 2006, p. 21. [Tradução nossa]

imagem que retiramos do filme de *Pinturas rupestres* um jogo que se desdobra em numa prece.

O jogo dá-se através da repetição, da insistência de tocar, ou em alguns momentos, de apontar, selecionar as imagens que movidas pela memória, expõem o cinema moderno. Desse modo, a memória é ativada, por esse gesto/*gestus* que como observou Deleuze, implica uma ação, um contato entre imagens, ou entre o sujeito e a imagem, o sujeito e ele mesmo. A prece está relacionada a essa vontade de ter o que não está ao alcance das mãos.

Se observarmos a imagem do filme *Pinturas rupestres*, o jogo de luz e sombra simula um toque entre a sombra e a mão, como podemos visualizar na imagem acima (ilustração 63). A mão, ao unir-se à superfície da gruta, toca o impossível, a fantasmagoria e nesse toque evoca, nesse gesto, o ato de orar que é visível nesse toque da mão com a própria sombra. É nessa imagem que visualizamos a pose de oração, de súplica, que lemos o repertório católico que, por sinal, compõe o filme de Godard. É nesse gesto dúbio que é de suplício, mas é, também, de tentativa de apreensão das imagens; de incerteza e, paradoxalmente, de crença no impossível que marca tempos que estão entre a mão e sua sombra. Nesse sentido, a mão imposta sobre a gruta, apresenta-se como um ato de fé: acreditar no impossível, acreditar no que não está; acreditar na imagem. Nesse anacronismo, apresenta o que está presente/ausente: a fantasmagoria, a imagem, o cinema.

É nessa comprovação da impossibilidade de apreender as imagens que há a constatação de que a sua proliferação só é possível pelo toque, pela aproximação do visível com o invisível. Assim, Valêncio Xavier está com Godard e as imagens da gruta contém a tensão, que é suscitada pelo “milagre” da concepção em *Eu te saúdo, Maria*.

Essa mão que toca a superfície da gruta evoca uma leitura por montagem. E, por falar em montagem, é exemplar a passagem de Nancy que observa que em muitas pinturas o toque é ambíguo devido à sobreposição de planos.

Nem sempre é fácil chegar a essa conclusão, pois, em alguns casos, a superposição de planos sem profundidade clara não permite saber se uma mão toca ou se somente está em um primeiro plano: exemplar a esse respeito é o quadro de Ticiano no qual se pode considerar que a mão direita da mulher passa pela frente do lenço como que roçando-o, tanto mais quanto Jesus está aproximando esse lenço de si como para proteger seu corpo (inclusive para proteger seu sexo, que já recobre destacando, o clássico *épizonion* do crucificado, circunstância muito excepcional na série dos *Noli...*)<sup>246</sup>

Visualizamos na imagem de Godard essa possibilidade de toque. Ou melhor, o toque se dá, não na suspensão, mas, na sobreposição de planos. Lemos nesse toque indireto, não somente como uma atitude de respeito, mas de distanciamento, algo que está relacionado à superfície que contém o sagrado. E, nesse sentido, podemos dizer que é essa imagem que está, mas que não vemos, que preenche o vazio, que se mostra em sua ausência que suspende o toque e permite falar do extraordinário que está além da superfície da tela, está entre os tempos. Nesse gesto de sobreposição: o toque, como Nancy observou com relação à outra representação, a de Alonso Cano, que compõe sua série dos “Não me toques”. Jean-Luc Nancy reconhece a ambigüidade do ato de Jesus ao tocar com a mão Maria Madalena, aproximando e, ao mesmo tempo, repelindo.

As mãos de Maria Madalena se direcionam a Jesus em uma atitude pedido: [...]  
As mãos de Jesus, ao contrário (essas mãos marcadas às vezes pelo pintor com estigmas dos pregos), se estendem à mulher num gesto de notável indecibilidade: ao mesmo tempo a bendiz e a mantém a distância.<sup>247</sup>

O filme de Valêncio Xavier concentra-se no toque que, por sinal, além de “citar”, o cinema revela-o como ficção. Desse modo, o cinema valenciano nasce dessa indecibilidade da imagem de estar presente em sua ausência. As duas imagens (a de Xavier e a de Godard) concentram um gesto comum que revela a verdade e o amor. A verdade dá-se na

---

<sup>246</sup> NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo. Traducción de Maria Tbujo y Agustín López. Madrid: Trotta, 2006, p. 55.

<sup>247</sup> Idem, p. 54.

constatação, na aceitação da imagem enquanto fantasma. O amor está no ato de fazer cinema: repetir as imagens para evitar o desaparecimento. Em *Noli me tangere* Nancy sublinha, que o amor e a verdade só se apresentam quando recusados.

O amor e a verdade tocam recusando: fazem retroceder aquele ou aquela a quem alcançam, pois o alcance revela, no mesmo toque, que está fora do alcance.<sup>248</sup>

A partir dessa constatação algumas perguntas. Qual o melhor modo de posicionar-se diante daquilo que nos escapa? Qual o ponto de vista ideal para apresentar as imagens que atravessaram e contêm tempos diversos? Como colocar na película algo tão extravagante como a imagem de um ser no interior do corpo (gruta, corpo)?

A resposta, mais uma vez, é dada de forma imagética e poética: várias imagens são usadas para responder a esses questionamentos que pretendem re-configurar, re-atualizar a imagem a partir de sua repetição, ou melhor, do cinema, da modernidade. O gesto, o encadeamento das ações, ou mesmo a falta delas, se manifesta como uma potência geradora de contatos que conduzem o olhar além das manifestações do corpo (gruta, ventre materno), captando as sutilezas do que está além dele. A resposta vem com o cinema, com a proliferação de imagens. Com isso, a arte, o cinema, a imagem é evocada a partir das imagens da natureza que nos são apresentadas como pintura, desenho, decalque, além de algumas citações diretas do cinema, da história da literatura e da arte, como já foi mencionado tanto com relação a Godard, quanto com relação a Xavier. Assim, tocar a imagem é tocar o impossível, o vazio que prolifera imagens: a gruta, o ventre.

Nesse sentido, a problemática constitui-se no fato de tentar reconstituir um “corpo” a partir do vazio. O que nos é revelado, pouco a pouco, no vazio das grutas é a força da imagem efêmera, de sua capacidade de proliferar e transformar-se.

---

<sup>248</sup> Idem, p. 59.

Assim, Valêncio, ao fazer uso dessa imagem realiza um movimento circular que está relacionado ao tempo nietzscheano que se refere ao eterno retorno a heterogeneidade dos tempos própria das imagens. Valêncio Xavier, por sua vez, nesse gesto fala do cinema moderno a partir de traços que trazem Godard e também a natureza, focando, desse modo, o milagre da concepção que gira em torno da ambigüidade que relaciona morte e vida como maneira de apreender as imagens em vias de desaparecer. O cinema, como o milagre, está no toque, está na sugestão, na suspensão, nos gestos do artista, nos movimentos realizados pela câmera e pela montagem. E, diante dessa constatação, podemos dizer, com Jean-Luc Nancy, que estamos diante do cinema como diante de um retrato<sup>249</sup>. O que nos toca em *Pinturas rupestres do Paraná* não é somente a constatação da perda, mas o que advém dessa verificação, o que se revela no processo que Valêncio e sua equipe elaboram para nos mostrar o cinema moderno a partir do efêmero.

É esse instante que paralisa o olhar que revela o vazio presenciado numa crise com relação ao referente comum às imagens de ambos os filmes. Essa crise relacionada ao referente está por sua vez inteiramente aliada à modernidade em que todas as formas vêm abaixo, são questionadas e mesmo destruídas, como observamos anteriormente em “Vestígios do barroco”. Nesse sentido, Walter Benjamin foi quem mostrou que a partir da ruína há a necessidade de realizar agenciamentos entre imagens. O que torna o texto de Walter Benjamin sobre a reprodução mecânica exemplar, pois sublinha que a arte que resiste ao fragmento é o cinema, pois, é constituído dele.

---

<sup>249</sup> Para Jean-Luc Nancy o retrato não corresponde à representação em si, e sim a uma ação que ficou definida pelos historiadores como “retrato autônomo”. Assim, para Nancy “o retrato autônomo deve ser – e dar – a impressão de um sujeito sem expressão. Enquanto a ação, sem dúvida só tem uma inteiramente admissível: a ação mesma de pintar, que aparece ao menos nos auto-retratos e algumas vezes nos retratos de um pintor executados por outro. Trata-se da ação cuja representação faz consumir o retorno a si e que ao mesmo tempo constitui duas vezes o sujeito do quadro. Assim, o retrato não consiste simplesmente em revelar uma identidade ou um “eu”. Isto é sempre, sem dúvida, o que se busca: daí que a imitação tenha primeiramente seu fim em uma revelação [...]”. NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Trad. I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. [Tradução nossa].



Portanto, o cinema que Valêncio mostra é aquele em que o precário e o mecânico encontram-se. Onde as imagens da natureza são usadas, geralmente, a partir de uma visão frontal, óbvia e imediata, o que requer uma reflexão da imagem a partir dela mesma. Do mesmo modo, devido à falta de perspectiva de algumas imagens em *Pinturas rupestres*, nossos olhos são atraídos por aquelas que paralisam o tempo, tanto no interior da gruta, quanto nas paisagens naturais dos Campos Gerais.

A imagem como um acontecimento extraordinário que envolve o homem num tempo em suspensão, em que passado e presente cruzam-se numa modernidade que se estende. Assim, a mão que ensaia o toque nas imagens da gruta traz em si, a mão que ensaia o toque no ventre de Maria, em Godard, a idéia de que o importante não é o nascimento, a origem da arte, da vida, mas, sim, o processo, o período entre os tempos, a imagem e com ela a possibilidade do retorno. É nesse hiato que se concentram todos os tempos. Nesse espaço entre as rochas, entre a mão e a pedra, entre o homem e o desenho, entre os corpos que se instaura a imagem, a fantasmagoria, o cinema.

Diante da imagem de *Pinturas rupestres* chega-se à conclusão de que acreditar na imagem cinematográfica é acreditar no impossível, na fantasmagoria, na metamorfose, nessa imagem que é fortalecida pelo simples fato de não estar. Desse modo, *Pinturas rupestres* é um filme sobre cinema, sobre como apreender o inapreensível, sobre como lidar com a vida enquanto passagem, criação, ou melhor, ficção.

#### **4 Considerações finais.**

Não podemos mais falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens fazem parte do que os pobres mortais inventam para escrever suas inquietações (de desejo ou de pavor) e suas próprias consumações. É, portanto, absurdo do ponto de vista antropológico opor as imagens às palavras, os livros de imagens e os livros propriamente ditos. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou um túmulo da memória, ainda que este tesouro seja um simples grão ou que esta memória seja escrita sobre a areia antes que uma onda a apague. Nós sabemos bem que cada lembrança está ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado de pilhagem, cada túmulo ameaçado pela profanação. Também, cada vez que abrimos um livro – não importando se for o *Gênesis* ou *Cento e vinte dias de Sodoma* –, deveríamos talvez reservar alguns instantes para refletir sobre as condições que tornaram possível o simples milagre de este texto existir, diante de nós, que chegou até nós. Existem muitos obstáculos. Queimamos tantos livros e tantas bibliotecas.<sup>250</sup>

Como viemos observando ao longo desta tese, a obra de Valêncio Xavier é movida pelo anacronismo e pelo deslocamento. O anacronismo, conforme demonstramos na leitura dos desenhos esparsos e do livro *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, assim como do filme *Pinturas rupestres*, é constituído pelos vários tempos que estão implícitos na imagem e que são explicitados *à posteriori*, no ato de sua leitura.

Lembremos que para Georges Didi-Huberman, o anacronismo é a primeira aproximação entre tempos e, com ela, tem-se a possibilidade de trazer à tona todo o vigor, a intensidade e a precariedade que pertence e compreende tanto a uma época, quanto à imagem.

---

<sup>250</sup> Cf.L.X. Polastron, *Livres en feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*. Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. “L’image brûle”. In: *Penser par les images*. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman. Textes réunis par Laurent Zimmermann. Paris: Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 21. [Tradução nossa]

O anacronismo seria assim, uma primeira aproximação, o modo temporal de expressar a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens.<sup>251</sup>

O que está implícito é o deslocamento que atua como uma energia nesse *entre tempos* que advém da leitura da imagem. Esse movimento que desloca o tempo é ativado pela memória como força, como Agamben observou na sua leitura do conceito desenvolvido pelo zoologista Richard Semon, como mencionado no início desta Tese. Na definição de uma memória como força, o que é explicitada é a necessidade de um organismo, de um corpo portador dessa memória, pois é esse corpo que deve reagir a um determinado evento. Nesse sentido, observamos que a obra de Valêncio Xavier apresenta-se como corpo, pois ajuda a acionar tempos e eventos que também, à sua maneira, trabalham no limiar do *entre tempo* das imagens. Ou seja, funcionalizam o tempo enquanto espaço e vice-versa, quebrando as fronteiras entre espaço e história, entre geografia e tempo. Nesse movimento, percorremos o caminho da máscara até sua ausência total à fantasmagoria.

No primeiro capítulo, nos detemos na leitura dos desenhos esparsos tentando mostrar a sua relação com a imagem que, como sublinhamos, se mostra como um retrato que se apresenta em sua ausência como lemos em Jean-Luc Nancy.

O retrato verdadeiro se concentra naquilo que os historiadores da arte definiram como categoria do “retrato autônomo”, onde o personagem representado não executa nenhuma ação nem mostra expressão alguma que coloque de lado o interesse de sua pessoa. Poderíamos dizer: o retrato autônomo deve ser e dar – a impressão de um sujeito sem expressão.<sup>252</sup>

A leitura dos desenhos esparsos de Valêncio Xavier é retomada em outros momentos da tese, por exemplo, no final do segundo capítulo onde é realizada a

---

<sup>251</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006, p.18. [Tradução nossa]

<sup>252</sup> NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Trad. I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p.14. [Tradução nossa]

aproximação de Valêncio Xavier com Carlos Zéfiro. Assim, o retrato não é o produto final, mas o ato processual de fazê-lo. Daí, que um retrato autônomo também é uma ausência de retrato. Dessa forma, se o retrato se dá em sua ausência, como coloca Nancy, por outro lado, observamos que é esse vazio que propicia o deslocamento – que por sua vez possibilita as escrituras, as imagens, enfim a poética de Valêncio Xavier. Nesse sentido, podemos dizer que tal poética aqui apresentada em suportes e formas diferentes, fundem-se sem se cristalizar; ou seja, tanto a parte gráfica, quanto a escriturária ou cinematográfica compõem um único corpo que se apresenta a partir da certeza de que já não está.

O cinema está na escritura, assim como observamos em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, do mesmo modo que a escritura está no cinema em *Pinturas rupestres do Paraná*; ou como seria, ainda, possível relacionar elementos aparentemente díspares como o ventre da personagem de Godard e a gruta do Vale do Iapó; ou como o desaparecimento da mãe está relacionado ao surgimento do cinema para o menino.

Com o cinema advém tanto um movimento de montagem que centra numa cena, quanto num movimento de câmera que nos insere numa sorte de “panorama” composto pela união do interior com o exterior da imagem. O movimento operado pela câmera desloca o olhar em todas as direções e faz a paisagem exterior gerar imagens que são decalcadas. Nesse gesto, é mostrado que a fantasmagoria não está somente no interior, na escuridão, mas é indissociável à própria imagem.

Nesse jogo entre o externo e o interno das imagens, o *corpus* revela-se corpo, ou seja, o *corpus* – esses resíduos, essas pegadas, restos, vestígios e legado – tem elementos que acionam a memória coletiva que está intimamente ligada ao corpo.

É necessário, portanto, lembrar que as reflexões realizadas por Walter Benjamin a respeito da obra de arte e ler Valêncio Xavier a partir de seu próprio repertório de imagens.

Isso nos leva a pensar no conceito de imagem e de origem, ou seja, diante da obra valenciana podemos afirmar que por mais que o processo simule uma gênese o que nos é apresentado é uma passagem ou ruína, como no filme *Pinturas rupestres do Paraná*.

De acordo com o *corpus* que apresentamos, pode-se dizer que, ao lidar com imagens, Valêncio Xavier, lida com um elemento neutro conotando uma representação que permite ver através das imagens constituintes do imaginário de uma época, de uma cidade, de uma pessoa, mostrando, desse modo, o inconsciente óptico de um período vinculado ao sistema imagético. É o princípio da ambivalência do presente que suspende a lógica binária do alto modernismo. Não temos, a rigor, imagem e texto como instâncias separadas, mas sim, imagem e texto comportando-se como imagem, ou seja, como enunciação. Adotando a imagem como enunciação, Valêncio remete diretamente à escritura concebida como *ready-made*, à maneira de Marcel Duchamp, pois, ao recortar e colar, repete o mesmo ato realizado anteriormente com objetos por Duchamp.

Lemos, assim, a obra de Valêncio Xavier como uma arqueologia que inicia a partir da constatação da existência de um vazio. No entanto, diante da obra valenciana, deparamos com o paradoxo de estar em presença de uma obra infinita que lembra as palavras da crítica Susan Buck-Morss em *Dialética do olhar* direcionadas ao livro das passagens de Walter Benjamin. Susan Buck-Morss dedica-se à reconfiguração daquele que seria o *Livro das passagens* (Passagen-Werk), deparando-se, paradoxalmente, com a tarefa de dar visibilidade a um “livro” que, a princípio, não existe.

O Passagen-Werk é um texto duplo. Ostensivamente uma história social e cultural de Paris no século XIX, ele pretende, de fato, proporcionar uma educação política à geração de Benjamin. É uma ‘ur-história’, uma história das origens do momento histórico presente, que, ao permanecer vastamente invisível, torna-se a motivação determinante para o interesse de Benjamin no passado. [...] Todavia, é preciso não esquecer que o

Passagen-Werk não existe. Na realidade, confrontamos-nos com um vazio.<sup>253</sup>

Do mesmo modo, lemos em Valêncio Xavier a tentativa de transformar o vazio, seja ele o interior do corpo materno, seja o interior de uma gruta. Valêncio dá a tarefa de lermos no “ventre” das imagens a (sua) história atravessada por conflitos que transformaram a vida das pessoas ao longo do século XX. Assim, poderíamos dizer que a obra valenciana está impregnada de imagens que Walter Benjamin leria como provenientes das ruínas de uma sociedade que viveu o horror da guerra e teve como herança o esquecimento. Portanto, a imagem em Valêncio Xavier constitui-se de forma e conteúdo, não havendo signo bipartido e, sim, uma estrutura relacional não-totalitária. E tal como a recepção das imagens preocupava a Benjamin, notamos que em Valêncio tal preocupação retorna em fragmentos em que o escritor detém-se na leitura de fatos ligados ao cotidiano, às condições da criação literária que, de certa maneira, lhe incomodavam devido ao seu caráter fechado, ou melhor, emoldurado. Na apresentação de uma obra literária e uma cinematográfica que se fundem, Valêncio Xavier aponta ao leitor que o elemento essencial da arte não está, somente, confinado em edições luxuosas e, sim, na simplicidade e efemeridade dos periódicos, entre outros meios de divulgação. E Valêncio assume as formas modestas e soltas que, como observamos em sua obra, se tornaram a fonte de inspiração e de conhecimento. E o interessante é que o escritor de *O mez da gripe* mostra que sua reflexão é o resultado do material que circula pela sociedade “distraída” que, na produção excessiva de imagens, passa a oferecer aos mais atentos um mundo de possibilidades e não de estagnação. Possibilidades estas que se dão na exploração nos vestígios da modernidade e do barroco, em pinturas e restos que perfazem a constelação valenciana impressa no “corpo”.

---

<sup>253</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002, p. 75.

## 5 Bibliografia

### Bibliografia específica de Valêncio Xavier

- XAVIER, Valêncio. *7 de Amor e Violência*. (Antologia de contos com outros autores). Curitiba: Edições KM, 1964. 2ª edição. Curitiba: Edições Criar, 1986.
- \_\_\_\_\_; DUNKE, Ronés. *Josnath*. 1ª edição Diário do Paraná. 2ª edição: Nicolau. nº 15. Ano II.
- \_\_\_\_\_. *Desembrulhando as Balas Zéquinha*. Estudo. Curitiba: Payol, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Curitiba de Nós*. (memória, com Poty). Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1975. 2. Ed. Editora Nutrimental, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Um velho carioca se confessa e não...” In. *Ficção*. Rio de Janeiro. Vol. IV, nº 36. p. 37-39. Dez. 1978.
- \_\_\_\_\_. “Cinema paranaense”. REFERÊNCIA EM PLANEJAMENTO. BNDES. nº 13, out. dez. 1980, p. 11-16.
- \_\_\_\_\_. *O Mez da Grippe*. Novella. Fundação Cultural de Curitiba, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Maciste no Inferno*. Racconto. Curitiba: Edições Criar, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O Minotauro*. Novela. Curitiba: Logos Editora, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O Mistério da Prostituta Japonesa & Mini-Naschi Oichi*. Curitiba: Gráfica e editora Módulo 3, 1986.
- \_\_\_\_\_. *A propósito de Figurinhas*. Crônicas com Poty. Curitiba: Studio Krieger, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Entrevista apócrifa com Poty”. Nicolau. Ano I, nº 1.
- \_\_\_\_\_. “O mágico”. Nicolau. Ano II, nº 16.
- \_\_\_\_\_. *Poty, Trilhos, Trilhas e Traços*. Biografia. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A moça que virou tigre*. In: Suplemento. Belo Horizonte: Secretaria da Cultura de Minas Gerais. 1995, nº 5.
- \_\_\_\_\_. *O Mez da Grippe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Meu 7º dia*. Novella rebus. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Meu Nome É José”. In: *A alegria: 14 ficções e 1 ensaio*. Fernando Bonassi, Modesto Carone et al.; fotografia Eder Chiodetto. São Paulo: Publifolha, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Crimes à Moda Antiga*. (contos verdade). São Paulo: Publifolha, 2004.

\_\_\_\_\_. (c) obra. *Oroboros. Revista de poesia e arte*. Curitiba. n. 2, p. 25-29. Dez. jan. fev. 2004/2005.

\_\_\_\_\_. *Rremembranças da menina de rua morta nua: e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

### **Filmes, vídeos e documentários em que Valêncio Xavier teve participação**

A VISITA DO VELHO SENHOR. P&B. VHS. Direção: Ozualdo Candeias. Direção executiva: Valêncio Xavier. 1975. Som deficiente por defeito do filme original. Curta-metragem. (13 min.)

CARO SIGNORE FELINE. 16mm. Cor. VHS. Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier. 1980.

PINTURAS RUPESTRES DO PARANÁ. Cor. VHS. Valêncio Xavier, Jussara Locatelli, Fernanda Morini. Realiza Vídeo. Fotografia e Câmera: Ozualdo Candeias. Assistente geral: Fernando Bourges. Participam das gravações: Bráulio Carollo (IBPC), Jorge Bittencourt, Adélia Lopes. Direção musical: Padre José Penalva. Música original: Ney Rodrigues. Produção e gravação: Gramophone. Produtora de áudio: Curitiba – PR. Técnico de gravação: Luiz Carlos Farias. Traduções: O tigre: Valêncio Xavier. Dito por: Paulo Biscaia Filho; Inglês/ Espanhol: Paulo Camargo, Paulo Biscaia Filho. Casa Latino – Americana/ PR. 1992. (23:3 min.)

EL CINE POR LEDUC. Valêncio Xavier. Documentário. 53'. Cor. 1995.

CINEMA MUDO PARANAENSE. Produção: Valêncio Xavier. Curitiba: Cinevídeo, 2006. (30min.)

MINUTO DE ARTE PARANAENSE. Um vídeo de Valêncio Xavier. Curitiba, abril de 1994. Fotografia: Cliuson R. Padilha; Auxiliar: Francisco A. Buglski; Edição: Osvaldo P. Biet.

JOGOS UNIVERSITÁRIOS. Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier. 1970.

NÓS, O PARANÁ – HISTÓRIA DE UM POVO. Direção: Salomão Scliar. Assistente de direção e montagem: Valêncio Xavier. 1960.

O CORVO (de Edgar Allan Poe). Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier. Fotografia e câmera: Ican Bittencourt. Gravuras: Gustave Doré. Fotografia gravuras: Pedro Mereghe Filho. Som: Audisom (Curitiba) e Álamo (SP). Imagem: Flick e Líder. Tradução: Reinaldo Jardim e Marilu Silveira. Voz: Paulo Autran. 1975. (25 min.)

O MATE. Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier. 1963.



O MONGE DA LAPA. Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier. 1979.

SALÃO DA GRAVURA, SALA POTY. Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier. 1976.

SENHOR PAUER. 35mm. Cor. Direção: Ozualdo Candeias. Produção: Valêncio Xavier. 1988. (15min.) Curta-metragem.

O PÃO NEGRO – UM EPISÓDIO DA COLÔNIA CECÍLIA. BW & color. Coordenação: Valêncio Xavier. Produção: 1993. (37min.).

OS 11 DE CURITIBA, TODOS NÓS. 1995.

A CINEMATECA DO MAM-RJ, por Cosme Alves Netto. Realização: Cineamericanidad. Brasil, 1992. Produção: vídeo VHS/PAM-M, 1 ex., col., 39 min. Idioma: orig. em português. Coordenação: XAVIER, Valêncio. Consultoria: OROZ, Sílvia. ALVES NETTO, Cosme.

BUÑUEL NO MÉXICO, por Silvia Oroz. Realização: Cineamericanidad. Brasil, 1991. Produção: Realiza Vídeo. Materiais: vídeo VHS/PAL-M, 1 ex., col., 48 min. Idioma: orig. em português. Coordenação: XAVIER, Valêncio. Consultoria: OROZ, Sílvia. ALVES NETTO, Cosme.

LA SPIRALE, por Sílvia Tandler. Realização: Cineamericanidad. Brasil, 1991. Produção: Realiza Vídeo. Materiais: vídeo VHS/PAL-M, 1 ex., col., 40 min. Idioma: orig. em português. Coordenação: XAVIER, Valêncio. Consultoria: OROZ, Sílvia; ALVES NETTO, Cosme.

O FIO DA MEMÓRIA, por Eduardo Coutinho. Realização: Cineamericanidad. Brasil, 1992. Produção: Realiza Vídeo. Materiais: vídeo VHS/PAL-M, 1 ex., col., 48 min. Idioma: orig. em português. Coordenação: XAVIER, Valêncio. Consultoria: OROZ, Sílvia; ALVES NETTO, Cosme.

O ROTEIRO DE PIXOTE, por Jose Louzeiro. Realização: Cineamericanidad. Brasil, 1991. Produção: Realiza Vídeo. Materiais: vídeo VHS/PAL-M, 1 ex., col., 46 min. Idioma: orig. em português. Coordenação: XAVIER, Valêncio. Consultoria: OROZ, Sílvia; ALVES NETTO, Cosme.

O DOCUMENTÁRIO NO NOVO CINE LATINO-AMERICANO, por Marília Franco. Realização: Cineamericanidad. Brasil, 1992. Produção: Realiza Vídeo. Materiais: vídeo VHS/PAL-M, 1 ex., col., 50 min. Realização: XAVIER, Valêncio. LOCATELLI, Jussara MORINI, Fernanda.

PÃO NEGRO. Valêncio Xavier. Roteiro e direção: Valêncio Xavier. Fotografia: Alberto Melnechuky. Produção: Chyntia Schneider. Curitiba: Cinevídeo, 1994. 1 DVD (37 min.): son., color.Port.

VALÊNCIO XAVIER – Pioneiros do Cinema. Roteiro e direção: Valêncio Xavier. Brasil. Produção: Taty Filmes. Fotografia: Ivan Bittencourt. (27 min.) DVD contendo três curtas de Valêncio Xavier: *A visita ao velho senhor*; *O Corvo*; *Caro Signore Feline*.

### **Sobre Valêncio Xavier**

BARREIROS, Tomás Eon. *Jornalismo e construção da realidade: análise de O mez da gripe* como paródia crítica do Jornalismo. Curitiba : Pós-Escrito, 2003.

\_\_\_\_\_. “A gripe que o jornal ‘não viu’”. Disponível

em:<[http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd4/impressa/t\\_barreiro.doc](http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd4/impressa/t_barreiro.doc) >. Acesso em 7 maio 2008.

BERTOLLI FILHO, Cláudio. “A gripe espanhola em São Paulo”. In: *Ciência Hoje*, vol 10, nº 56, outubro de 1989.

BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Florianópolis: UFSC, 2005. Dissertação.

CHIOSKI, Regina. “Sedução e morte em 13 Mistérios + O mistério da porta aberta.” In: IV Semana do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes do Campus de Irati: Procedimentos Metodológicos: reflexões sobre o ensino e a aprendizagem, 2007, Irati. IV Semana do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes do Campus de Irati: Procedimentos Metodológicos: reflexões sobre o ensino e a aprendizagem. Guarapuava: UNICENTRO, 2007, p. 167-177.

\_\_\_\_\_. “(In) Comunicação em O Mistério da prostituta japonesa”. In: III Semana do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes do Campus de Irati: a universidade o contexto da diversidade, 2006, Irati. III Semana do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes do Campus de Irati: a universidade o contexto da diversidade. Guarapuava : UNICENTRO, 2006, p. 115-122.

\_\_\_\_\_. “O discurso erótico e fúnebre em O mez da gripe”. In: SOUZA, O. A. et al.. (Org.).

Universidade: pesquisa, sociedade e tecnologia. 1ª ed. Guarapuava: 2005, v. 02.

\_\_\_\_\_. *Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier*. UNESP/Assis, 2004. Tese.

\_\_\_\_\_. “A produção intersemiótica de Valêncio Xavier”. In: João Luís Ceccantini. (Org.). *Leitura e Literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. 1 ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004, v. 01, p. 177-198.

SUSSEKIND, Flora. “Narrativas em miniatura.” Disponível em: <<http://www.angelovenosa.com/miniaturas.html>>. Acesso em 3 junho 2008.

\_\_\_\_\_. “Escalas e ventrículos.” Disponível em: <<http://subrosa3.wordpress.com/2008/01/05/flora-sussekind-escalas-ventriloquos/>>. Acesso em 10 abril 2008.

GRAIEB, Carlos. “Para ver e ler”. 16/9/1998. Revista Veja on-line. Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/160998/p\\_153b.html](http://veja.abril.com.br/160998/p_153b.html)>. Acesso em: junho 2008.

MILLARCH, Aramis. “O homem que desenhava as balas zeauinha”. Estado do Paraná, Almanaque, Tablóide, p.4, 27/10/1997.

\_\_\_\_\_. “Em uma centena de boletins, um pouco das memórias de Curitiba.” Estado do Paraná, Almanaque, Tablóide. p. 3, 12/07/1992.

PIGNATARI, Décio. “Xavier se soma aos mistérios decifráveis da literatura”. Folha de São Paulo - Ilustrada Caderno Livros e Lançamentos. São Paulo: 2001. p. 8 - 8, 05 jan.

\_\_\_\_\_. “Sob o signo da palavra escrita”. Gazeta do Povo, Caderno G, p. 1 - 1, 08 fev. 2001.

SCHNAIDERMAN, Boris. “O mez da gripe - um coro a muitas vozes”. Revista USP. São Paulo. nº 16. Dossiê Palavra/ Imagem. p.103-108. Dez. jan. fev. 1992 -93. p.103.

### **Bibliografia geral**

ADES, Dawn. *Arte na América Latina. A era moderna, 1820 – 1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. “*Nimphae*”. Aut, aut. nº 321-322. Florença: Nuova Itália, 2004.

\_\_\_\_\_. *Image et mémoire*. France: Hoëbeke, 1998.

\_\_\_\_\_. “Aby Warburg e la scienza senza nome”. Aut aut nº 199-200. Florença: Nuova Itália, 1984.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesía concreta brasileira: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins*. Crítica e criação. São Paulo: Hucitec, 1987.

\_\_\_\_\_. ANTELO, Raul; CAMARGO, M<sup>a</sup> Lúcia. Org. *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999.

AMELINE, Jean-Paul. WIESINGER, Véronique. Org. *Denise René. L'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait. 1944-1978*. Exposition présentée au Centre Pompidou. Galerie du musée. Galerie d'art graphique. 4 avril – 4 juin 2001.

ANDRADE, Mário de. *Os melhores contos de Mário de Andrade*. Seleção de Telê Ancona Lopes. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Global, 1988.

\_\_\_\_\_. *O turista aprendiz*. Estabelecimento do texto, introdução e notas Telê Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Oswald de; BOAVENTURA, Maria Eugenia. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Secretaria da Cultura: Globo, 1990.

\_\_\_\_\_. BOAVENTURA, Maria Eugenia. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.

\_\_\_\_\_. BOAVENTURA, Maria Eugenia. *Dicionário de bolso*. São Paulo: Globo: Secretaria da Cultura, 1990.

\_\_\_\_\_. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

\_\_\_\_\_. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992.

ANTELO, Raúl. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.

\_\_\_\_\_. *Algaravia. Discursos de nação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

\_\_\_\_\_. “Coleccionismo y modernidad. Marques Rebelo marchand d'art” In: VARIOS AUTORES - *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999.

\_\_\_\_\_. “El vidrio y los insectos”. *REVISTA DE LITERATURA HISPAMERICA*. n° 88, 2001.

\_\_\_\_\_. *Transgressão & modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

\_\_\_\_\_. “Quantas margens tem uma margem?”. *MARGENS/MÁRGENES*. Belo Horizonte/Buenos Aires, p. 76-85, 2002.

\_\_\_\_\_. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004. Gradiva, 2005.

\_\_\_\_\_. O Grande Terremoto de Lisboa: ficar diferente. In. BUESCU, Helena (ed.) Lisboa:

- \_\_\_\_\_. *María con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.
- ARAGON, Louis. *La Diane française*. Paris: Éditions Seghers, 1962.
- ARMES, Roy. *The cinema of Alain Resnais*. Amsterdam: Zwemmer & Barnes, 1968.
- ARP, Hans. *Die Reliefs.Oeuvre-Katalog*. Herausgegeben von Bernard Rau; Mit einer einleitung von Michel Seuphor. Stuttgart, 1981.
- ATGET, Eugène. *Paris*. Edited by Hans Christian Adam.Köln: Taschen, 2008.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Trad. Lúcia Mucznik, Bertrand Editora, 1994.
- BALDERSTON, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. *Em preto e branco, o início da televisão em Curitiba*. Curitiba: Factum/ Travessa dos Editores, 2006.
- BARROS, Otacílio d' Assunção. *O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro*. Uma análise da obra do mais genial desenhista pornô brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- BARROSO, Alfredo. *Getúlio Vargas para Crianças*. Rio de Janeiro: Empresa de Publicações Infantis Ltda, 1945.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. 4ª edição. São Paulo: 1996.
- \_\_\_\_\_. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.
- \_\_\_\_\_. *S/Z. Paris, Seuil, 1970*. Reed., Seuil, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil, 1971. Reed, Seuil, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1970. Reed., Seuil, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Inéditos*. Imagem e moda. Vol. III. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes)
- \_\_\_\_\_. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Mitologias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2006.
- \_\_\_\_\_. *L'empire des signes*. Paris: Seuil, 2005 et 2007.
- BASSO, Eliane Fátima Corti. *Revista Senhor: Jornalismo cultural na imprensa brasileira*. UNÍrevista. V. 1, n. 3, jul. 2006.
- BATAILLE, Georges. *Premiers écrits*. 1922-1940. Vol.I Paris : Gallimard, 1971. (Oeuvres Complètes)
- \_\_\_\_\_. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Vol. IX Paris: Gallimard, 1979. (Oeuvres Complètes)
- \_\_\_\_\_. *A literatura e o Mal*. Trad. Suely Bastos. São Paulo: L&PM, 1989.

- \_\_\_\_\_. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Moraes editores, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Minha Mãe*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad., introdução e notas de Ivan Junqueira. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_\_. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: ed. Loyola, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. I Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas)
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Vol. II Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas)
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Sociologia*. (textos diversos) Org: Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Sel. Willi Bolle. São Paulo: Edusp, 1986.
- BERGSON, Henri. “La perception du changement”. Conférences faites à l’Université d’Oxford les 26 et 27 mai 1911. in.: *La pensée et le mouvement*. Genève: Édition Albert Skira, 1946. (Oeuvre Complète.)
- BLAKE, William. *Songs of innocence & of experience*. Introduction by Richard Holmes. London: Tate publishing, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Editora da UNICAMP: Editora Ex libris, Campinas, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Borges en El Hogar*. 1935-1958. 1ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Textos Cautivos*. Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939). Edición de Enrique Sacerio – Gari y Emir Rodriguez Monegal. Barcelona: Tusquet Editores, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Obra poética*. 1923-1985. Buenos Aires: Emancé Editores, 1989.
- BORRAS, Maria Lluisa et al. *Jean Arp: L’invention de la forme*. Brussels, Palais des Beaux Arts, in association with Anvers, Fonds Mercator, 2004.
- BRECHERET, Victor. Monumento das bandeiras. In: BATISTA, Marta. LOPEZ, Telê Porto. LIMA, Yone Soares (Orgs). *Brasil: 1º Tempo modernista – 1917/29*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

BRETT, Guy. *Knetic art. The language of movement*. London, New York: Sudio-Vista, Reinhold Book Corporation, 1968.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo - vértice e ruptura do movimento construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1985, n° 4.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. “La manera o el nacimiento de la estética”. In: *Cuadernos del Círculo de Bellas Artes*. Madrid, 1993.

\_\_\_\_\_. *La Raison Baroque: De Baudelaire à Benjamin*. Paris: Éditions Galilée, 1984.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

\_\_\_\_\_. “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. *Travessia*. n. 33. Florianópolis: UFSC, ago.-dez. 1996.

BURUCÚA, José Emilio. (Introducción y selección de textos). *Historia de las imágenes e historia de las ideas*. La escuela de Aby Warburg. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

\_\_\_\_\_. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginsburg*. Buenos Aires: Fondo de cultura econômica, 2003.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CACCIARI, Massimo. “Nomi di luogo: confine”. *AUT AUT*, 2000.

CAHIERS DU CINÉMA. Février. 1959. Tome XVI. N.92. “Sur les traces du Quichotte”. Adapté de l’anglais par Jean-Luc Godard.

\_\_\_\_\_. Juillet. 1959. Tome XVII. N.97. “Hiroshima, notre amour”.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. 5ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASSIN, Barbara. (direction) *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris : Éditions du seuil/ Dictionnaires Le Robert, 2004.

CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: didactics of liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.

CARPENTIER, Alejo. *La cultura en Cuba y en el mundo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003.

CÍCERO DIAS. *Peintures 1950 – 1965*. Galeria Denise René. Paris. Décembre 1987/ janvier 1988.

CLEMENTE, Marcos Edílson de Araújo. “Cangaço e cangaceiros: histórias e imagens fotográficas do tempo de Lampião”. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2007 Vol. 4. Ano IV. nº 4. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)>. Acesso em: outubro 2008.

CLIFFORD, James. *The predicament of culture twentyth-century ethnography, literature and art*. Cambridge, Harvard University Press, 1988.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONNELLY, Frances S. *The sleep of reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics 1725-1907*. United States of America: The Pennsylvania State University Press, 1999.

DANIEL Filho. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro; Contraponto, 1977.

DEGAND, Léon. *Langage et signification de la peinture*. Éditions de l’architecture d’aujourd’hui. Éditions AA. 5 Rue Bartholdi. Bologne.Seine.1956.

DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *L’image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 1983. (Cinéma 1)

\_\_\_\_\_. *L’image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985. (Cinéma 2)

\_\_\_\_\_. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Cinema 1)

\_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2)

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.

\_\_\_\_\_. GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol.1. São Paulo: Editora 34, 1988.

DERRIDA, Jacques. *De la gramatologie*. Paris: Les éditions de minuit, 1967.

\_\_\_\_\_. *Mal de arquivo*. Uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DE STIJL: 1917 – 1931, *visions of Utopia*. Organized by Walker Art Center. Following its opening at Walker Art Center, the exhibition was shown at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., and divided chronologically



into two presentations at the stedelijk Museum, Amsterdam and the Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, The Netherlands. Oxford: Phaidon, 1982.

DE STIJL. 1917-1932. Edited by Ad Peterson. Consists of three parts: a complete reprint of volume I-III (1917-1920); of volume IV-VII and the remaining numbers (1921-1932), an historical introduction; a translation of all the dutch texts; notes and indexes.

Amsterdam, Den Haag: Athenaeum, Bert Bakker, Polak & Van Gennep, 1968.

DIDIER, Béatrice. *Corps écrit. 5 L'autoportrait*. Paris: Presses Universitaires, 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Mémoire de la peste. (Le fléau d'imaginer)*. Paris: Cristian Bourgois éditeur, 1983.

\_\_\_\_\_. "A paixão do visível segundo Georges Bataille". COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS. n° 5. Lisboa. Novembro, 1987.

\_\_\_\_\_. *Devant l'image*. Paris: de Minuit, 1990

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves Campinas: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. "Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau". CRITIQUE. n° 611. Avril, 1998.

\_\_\_\_\_. "El punto de vista anacrónico". Revista de Occidente. Madrid. Marzo, 1999.

\_\_\_\_\_. *Devant le Temps*. Paris: Minuit, 2000.

\_\_\_\_\_. *La peinture incarnée*. Paris: Minuit, 2001.

\_\_\_\_\_. HERSANT, Yves. "Warburg Terminator?", n° 667. Décembre, 2002.

\_\_\_\_\_. *L' image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les éditions de minuit, 2002.

\_\_\_\_\_. *Imágenes pese a todo. Memória visual del holocausto*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

\_\_\_\_\_. *Venus Rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Traducción de Juana Salabert. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. "L'image brûle." In: *Penser par les images*. Textes réunis par Laurent Zimmermann. Nantes: Cécile Defaut, 2006.

\_\_\_\_\_. *La ressemblance par contact*. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte. Paris: Les éditions de minuit, 2008.

DIRETRIZES DO ESTADO NOVO (1937-1945). Educação, cultura e propaganda.

Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/>>. Acesso em: 7 dezembro 2008.

- DOSSE, François. *História do estruturalismo*. Vol. I. O Campo do signo, 1945/1966. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.
- \_\_\_\_\_. *História do estruturalismo*. Vol. II. O Canto do cisne, de 1967 a nossos dias. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. “L' Acte photographique”. In. *L'Acte photographiques et autres essais*. Paris: Nathan; Bruxelles: Labor, 1990.
- DUCHAMP, Marcel. *Notas*. 2ªed. Trad. Mª Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Editorial. Tecnos, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994.
- DURAS, Marguerite. *Cahiers de la guerre et autres textes*. Édition établie par Sophie Bogaert et Olivier Corpet. Paris: P.O.L. éditeur, 2006.
- FABRIS, Annateresa. (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- FAUCHEREAU, Serge. *Jean Arp: retrospectiva 1915-1966*. Ed. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *L'art abstrait et la galerie Denise René*. Au Centro atlántico de arte moderno Grande Canarie, du 18 septembre au 18 novembre 2001. Paris : Cercle d'Art, 2001.
- FAUSTO, Bóris. *História do Brasil*. 11º ed. São Paulo: Editora da USP, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Getúlio Vargas: o poder e o sorriso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FLÁVIO DE CARVALHO. 100 anos de um revolucionário romântico. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999.
- FLETCHER, Valerie. *Crosscurrents of modernism. Four latin American pioneers: Diego Rivera, Joaquin Torres-García, Wifredo Lam, Matta*. Valerie Fletcher with essays by

Olivier Debrouse...[ et al.] English and Spanish. Catalog of an exhibition organized by the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, June 11 to sept 7, 1992.

FOSTER, Hal. *Design and crime: and other diatribes*. London, New York: Verso, 2003.

\_\_\_\_\_. *El retorno de lo real*. La vanguardia a finales de siglo. Traducción Alfredo Brotons Muñz. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. 3ª ed. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

\_\_\_\_\_. *L'ordre du discours*. Leçon inaugurale au Collège de France prononcé le 2 décembre 1970. Édition Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. “Prefácio à transgressão”. (1963) In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. “A linguagem ao infinito”. (1963) In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. “L’écriture de soi”. In: *Corps écrit*. 5. L’autoportrait. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

FRANCO, Violeta. Depoimento datil., Curitiba, 14/05/1984 – Setor de Pesquisa do MAC-PR. FREITAS, Artur. Op, cit., p. 89. Disponível em:  
 <<http://www.uepg.br/rhr/v8n2/823ArturFreitas.pdf>>. Acesso em: 28 julho 2008.

FRASÃO, Lucas. “Os catecismos de Carlos Zéfiro. Ritual de iniciação”. Revista Esquinas. 1 semestre de 2007.

FREITAS, Artur. “A consolidação do moderno na história da arte do Paraná anos 50 e 60”. *Revista de História Regional*. Inverno de 2003, p. 90. Disponível em:  
 <<http://www.uepg.br/rhr/v8n2/823ArturFreitas.pdf>>. Acesso em: 10 agosto 2008.

GATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

GINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Notas Miguel Marias, selecionadas e traduzidas por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

- \_\_\_\_\_. *Histoire(s) du cinema*. Paris: Gallimard, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Documents*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006.
- GRAZIOLI, Elio. *La polvere nell'arte*. De Leonardo a Bacon. Milano, Flo Bertelli, 2004
- GROUPE de recherche d'art visual. Museum am Ostwall Dorlmund. 11, Februar – 31, märz, 1968.
- GRÜNNEWALD, José Lino. (org.) *A Idéia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.
- GRUPO Frente/1954-1956. I Exposição Nacional de Arte Abstrata, Hotel Quitandinha/1953. Texto de Frederico Morais. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1984. (Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro).
- HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Trad. Ênio Silveira. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a Letra*. Estudos de crítica literária. Vol. 2. 1948-1959. Organização Introdução e notas: Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HOLLIER, Denis. *La prise de la concorde*. Essais sur Georges Bataille. Paris: Gallimard, 1974.
- JACQUES, Paola Berenstein. (Org.) *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/ Internacional Situacionista*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2003.
- JAMESON, Frederic. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JAMUR JÚNIOR. *Pequena História de grandes talentos: os primeiros passos da televisão no Paraná*. Curitiba, 2001.
- JEAN DEYROLLE. Catalogue. Galerie Denise René. Paris: mars, 1966.
- JUCÁ, Christina Bezerra de Mello. *João Batista Vilanova Artigas, arquiteto: a gênese de uma obra (1934-1941)*. Brasília, 2006. Dissertação.
- JUSTINO, Maria José. *50 anos de Salão Paranaense*. Curitiba, Clichepar Editora, 1995.
- KANDINSKY, Wassily. *Curso da Bauhaus*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Ponto e linha sobre plano: contribuição a análise dos elementos da pintura*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- \_\_\_\_\_. *Do espiritual na arte*. Trad. Maria Helena de Freitas. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- KLEE, Paul. *Diários*. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The optical Unconscious*. Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KUBITSCHKE, Juscelino. *Por que construí Brasília?* Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espetáculos de realidade: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin*. Tradução e melancolia. São Paulo: Edusp, 2002.
- LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- LAGO, André Aranha Corrêa do. *Estocolmo, Rio, Joanesburgo - O Brasil e as três conferências ambientais das Nações Unidas*. Brasília, Instituto Rio Branco, 2006.
- LEÃO, Geraldo. *Escolhas abstratas, arte e política no Paraná – 1950-1962*. Curitiba, 2002. Dissertação (Mestrado em História) – UFPR.
- LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.
- LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. Tradução de André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LE PARC. Catalogue. Galerie Denise René. Paris, novembre – décembre, 1966.
- LE POINT. Revue artistique et littéraire. Art réaliste. Art abstrait. XLIX. Neuvième année. Mulhouse. Septembre, 1954.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. C. I. da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- LIMA, Elson. “Alô amigos”. Uma abordagem fílmica da política de boa vizinhança. Revista Eletrônica Boletim do Tempo. Ano 2, Nº10, Rio, 2007. Disponível em: <[http://www.tempopresente.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=2014&Itemid=146](http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&task=view&id=2014&Itemid=146)>. Acesso em: dezembro 2008.
- LINS, Osman. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Loyola, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Avalovara*. Apresentação: Antonio Candido. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

LIPSchUTZ-VILLA, Eduardo. *The antagonistic link*. Joaquin Torres-García. Theo van Doesburg. Translation by David Macey. Amsterdam, 1991.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo : Círculo do livro, 1973.

L'HOMME. Revue française d'anthropologie. *Image et anthropologie*. n°165. Janvier/mars, 2003.

LONG, Jonathan James. *W. G. Sebald: image, archive, modernity*. New York: Columbia University Press, 2007.

MAGRITTE, René. *Écrits*. Éditions établie et annotées par André Blavier. Paris : Flammarion, 1979.

MARTIN BARBERO, J. “De los medios a las mediaciones”. México, Gustavo Gili.

MIGNOLO, W. (1995): “Occidentalizacikon, Imperialismo, Globalización. Herencias coloniales y teorías(post)coloniales”. In: Revista Iberoamericana, 1987, p.170-171.

MATTOS, A. C. Gomes de. *A Outra Face de Hollywood: Filme B*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 2003.

MEREWETHER, Charles.Org. *The archive*. London: Whitechapel, 2006.

MILLARCH, Aramis. “O homem que desenhava as balas zequinha”. Estado do Paraná, Almanaque, Tablóide.p.4, 27/10/1974. Disponível em: <<http://www.millarch.org/ler.php?id=6816>>. Acesso em: maio 2008.

\_\_\_\_\_. “Clássicos do cinema”. Estado do Paraná. Tablóide, p. 4. 01/08/1975. Disponível em <<http://www.millarch.org/artigo/classicos-do-cinema-0>>. Acesso em 12 outubro 2008.

\_\_\_\_\_. *Terra*, o nosso filme que ganhou o “Kikito”. Estado do Paraná. Tablóide, p. 13. 18/04/1986. Disponível em <<http://www.millarch.org/artigo/terra-o-nosso-filme-que-ganhou-o-kikito>> Acesso em 9 dezembro 2008.

\_\_\_\_\_. “Memórias de Scliar, o gráfico e o cineasta”. Estado do Paraná. Almanaque. Tablóide, p.3, 15/11/1987.

\_\_\_\_\_.“Memórias de Scliar, o gráfico e o cineasta”. Estado do Paraná. Almanaque. Tablóide, p. 3, 15/11/1987. Disponível em: <<http://www.millarch.org/ler.php?id=4005>>. Acesso em: 10 junho 2008.

\_\_\_\_\_. “Espaços alternativos e direitos humanos em discussão na Jornada Estado do Paraná. Almanaque. Tablóide. p.3. 15/09/1988. Disponível em: <<http://www.millarch.org/ler.php?id=2477>>. Acesso em: julho 2008.

\_\_\_\_\_. “Senhor Póuer, o filme curitibano de Candeias”. O Estado do Paraná, 23 de fevereiro de 1989. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/25/srpouer.htm>>. Acesso em: junho 2008.

- \_\_\_\_\_. “Lélio e Bettega falam dos filmes que amaram”. Estado do Paraná. Almanaque. Tablóide, p.3. 04/03/1990. Disponível em <<http://www.millarch.org/artigo/lelio-bettega-falam-dos-filmes-que-amaram>>. Acesso em 14 julho 2008.
- \_\_\_\_\_. Prêmios até para quem votou no júri popular. Estado do Paraná. Tablóide, p. 24. 04/12/1990. Disponível em <<http://www.millarch.org/artigo/premios-ate-para-quem-votou-no-juri-popular>>. Acesso em 9 dezembro 2008.
- \_\_\_\_\_. “Em uma centena de boletins, um pouco das memórias de Curitiba.” Estado do Paraná, Almanaque, Tablóide, p. 3,12/07/1992. Disponível em: <<http://www.millarch.org/ler.php?id=13570>>. Acesso em: maio 2008.
- \_\_\_\_\_. “Vídeos para a história do cinema”. Estado do Paraná. Tablóide. Almanaque, p. 21. 10/04/1992. Disponível em <<http://www.millarch.com.br/artigo/videos-para-historia-do-cinema>>. Acesso em 16 outubro 2008.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp. A arte como contra-ataque*. Trad. Zita Morais. Lisboa, 2006.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito. A escrita autobiográfica na América hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Prefácio: Silviano Santiago. Chapecó: Argos, 2003.
- MONZAIN, Marie-José. *Image, icone, économie*. Paris : Éditions du Seuil, 1996.
- MORAES, Bia. “Luiz Geraldo Mazza, ícone do jornalismo paranaense”. Ano 6, n.70-01. Outubro de 2006. Disponível em: <[http://www2.metodista.br/unesco/rede\\_alcar/Rede\\_Alcar\\_70/rede\\_alcar\\_luiz\\_geraldo\\_mazza.htm](http://www2.metodista.br/unesco/rede_alcar/Rede_Alcar_70/rede_alcar_luiz_geraldo_mazza.htm)>. Acesso em: 7 junho 2008.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Sade. A felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Marquês de Sade. Um libertino no salão dos filósofos*. São Paulo: EDUC, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O que é pornografia?* São Paulo: Brasiliense, 1985.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Éditions Galilée, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La mirada del retrato*. Trad. I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2006.
- \_\_\_\_\_. *La representación prohibida*. Seguido de La Shoah, un soplo. Buenos Aires : Amorrortu, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Noli me tangere*. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo. Traducción de Maria Tbuvo y Agustín López. Madrid: Trotta, 2006.

\_\_\_\_\_. “El vestígio del arte”. In: *Las musas*. Trad. H. Pons. Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Col. Os Pensadores. 3a ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano*. Um Livro para Espíritos Livres. Trad. notas e posfácio. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIEMEYER, Lucy. *Design Gráfico da Revista Senhor: uma utopia em circulação*. São Paulo, 2002. Tese.

OUBIÑA, David. (Comp.) Sarlo, Beatriz; La Ferla, Jorge; Filippelli, Rafael; Grüner, Eduardo. *Jean-Luc Godard: el Pensamiento del cine*. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinema. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2002.

OSORIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2000.

ORTIZ, Fernando. *Visiones sobre Lam*. Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2002.

PEIGNOT, Jérôme. *Typoésie*. Paris, Imprimerie Nationale, 1993.

PIRES, Mário. *Flávio de Carvalho: uma vida fascinante*. Campinas: Ativa, 1978.

POPPER, Frank. *Origins and development of Knetic Art*. Translated from the French by Stephen Bann. London: Studio Vista, 1968.

RABELO, Giani; VIRTUOSO, Tatiane dos Santos. “Cartilha Getúlio Vargas para crianças: produzindo efeitos sobre a infância”. Disponível em <[http://www.gedest.unesc.net/seilacs/cartilhagetuliovargas\\_giani.pdf](http://www.gedest.unesc.net/seilacs/cartilhagetuliovargas_giani.pdf)> Acesso dezembro de 2008.

RAGON, Michel; SEUPHOR, Michel. *L'art abstrait. 1945-1970*. Amérique-Afrique-Asie-Océanie. Paris: Maeght Édituer, 1974.

RENÉ, Denise. *Mes années 50*. Paris:Galerie Denise René, 1988.

RIVAS, Pierre. *Diálogos interculturais*. São Paulo: Hucitec, 2005.

RHODES, Colin. *Primitivism and modern art*. London: Thames and Hudson, 1994.

HOBSBAWM, Eric J. *A Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

SADOUL, Georges. *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1956.

SANTIAGO, Silviano. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.



- \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- SCHEIBE, Fernando. *Acéphale e a hora presente*. Florianópolis: UFSC, 2000. Dissertação.
- SEBALD, Winfried Georg. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Traducción: Miguel Sáenz. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Os anéis de Saturno*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Vétigo*. Trad. Carmen Gómez. Barcelona: Debate, 2001.
- SEUPHOR, Michel. JUIN, Hubert. *Cercle et carré : 1930*. Paris : Ed. Jean-Michel Place, 1977.
- SILVA, Diamantino da. *Quadrinhos dourados: a história dos suplementos no Brasil*. São Paulo: Opera Graphica, 2003.
- SIMON, Iumna Maria. *Drummond: Uma Poética do Risco*. São Paulo: Ática, 1978.
- STUDIES IN MODERN ART. 2. *Essays on Assamblage*. Edited by John Elderfield. The Museum of Modern Art. Distributed by Harry N. Abrams, INC., New York, 1992.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária. Polêmicas, diários & retratos*. São Paulo: Jorge Zahar editor, 1985.
- \_\_\_\_\_. *A voz e a série*. Rio de Janeiro/ Minas Gerais: 7 Letras / UFMG, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Papéis colados*. 34 Letras. nº 5/6. Set. 1989. p. 226-239.
- \_\_\_\_\_. “Narrativas em miniatura.” Disponível em: <<http://www.angelovenosa.com/miniaturas.html>>. Acesso em 3 junho 2008.
- SZARKOWSKI, John; HAMBURG, Maria Morris. *The work of Atget*. London: Frasar, 1985.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- TORRE, Guillermo de . “Tres ciudades universitarias”. In: *Escalas en la América Hispánica*. Buenos Aires, Perrot, 1961.
- TORRES-GARCÍA, Joaquin. Stedelijk Museum Amsterdam. Dec. 1961 – Jan. 1962. Cat.288.
- WARBURG, Aby. *Le ritual du serpent*. Récit d’un voyage en pays pueblo. Traduit de l’allemand par Sibylle Muller ; de l’américain par Sibylle Muller et Philip Guiton ; de l’italien par Diane H. Bodrt. Paris : Macula.2003.

- \_\_\_\_\_. *Botticelli*. Traduzione di Emma Cantimori con unoscrito di Pierluigi de Vecchi. Milano: Abscondita, 2003.
- WILLS, David. *Prosthesis*. California: Stanford University Press, 1995.
- EU SEI TUDO. nº 34. Rio de Janeiro. Março, 1920.
- \_\_\_\_\_. nº 35. Rio de Janeiro. Abril, 1920.
- \_\_\_\_\_. nº 36. Rio de Janeiro. Maio, 1920.
- VAN DOESBURG, Theo. *Art Concret*. Première année – numéro d'introduction. Paris, avril, 1930.
- VASARELY. III. Édition du Griffon Neuchatel. Imprime en Suisse. 1974. Catalogue.
- VÁRIOS AUTORES. I Encontro de crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições. De 16 a 20 de setembro de 1985 na faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Org. Philippe Willemart, Roberto de Oliveira Brandão e Telê Ancona Lopes.
- II Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética: Eclosão do Manuscrito. De 29 de agosto a 2 de setembro de 1988 na faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Org. Philippe Willemart, Lília Ledon da Silva, Cecília Almeida Salles.
- III Encontro de Endóptica e Crítica Genética. De 15 a 18 de outubro de 1991, João Pessoa – Paraíba. Org. Cecília Almeida Salles, Elisalva de Fátima Madruga Dantas, Idellete Muzart Fonseca dos Santos, Lília Ledon da Silva, Neoraldo Pontes de Azevedo, Philippe Willemart.
- VERDIER, Aurélie. *L'ABCdaire de dada*. Paris : Flammarion, 2005.
- VILA-MATAS, Enrique. *París no se acaba nunca*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.
- \_\_\_\_\_. *História abreviada da literatura portátil*. Trad. José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. Logística da percepção. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.
- VITTORI, Elio. *Conversa na Sicília*. Trad. Valêncio Xavier e Maria Helena Arrigucci. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e terra, 2001.
- XEXÉO, Pedro Martins Caldas. BARATA, Mário. ABREU, Laura Maria Neves de. *A arte sob o olhar de Djanira*. Coleção Museu Nacional de Belas Artes. Apres. De José do Nascimento Júnior, Paulo Herkenhoff e Maristela Requião. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul Design e Editora, 2005.

## **6 Anexos**