

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS**  
**DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

Ellen Amaral

**Câmara escura/Corpo/Literatura - Valêncio Xavier**

São Paulo

2021

Ellen Amaral

**Câmara escura/Corpo/Literatura - Valêncio Xavier**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Comparados

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Salles Vasconcelos

São Paulo

2021

aos meus filhos Bruno e Lia,  
aos meus pais Egídio e Edna,  
Por me acompanharem no melhor da vida  
Um abraço com as asas de todos os pássaros

à Iamony Mehinako (*In memoriam*)  
à Lais Wollner (*In memoriam*)

## **Agradecimentos**

Nesses meses de pesquisa, em meio a um tempo tenso, grave e pandêmico, a vida foi possível graças à presença dessa rede solidária e querida, que tornou os momentos de reflexão mais válidos e leves.

Na vida acadêmica sou muito feliz por ter conhecido a querida Ana Paula Ferraz, que partilha sensibilidade, inteligência e acolhimento desde a minha admissão no programa. Agradeço também a querida Carolina Zuppo Abed, que chegou comigo, me ajudou com dicas no momento da escrita do projeto, e em outros de escuta e interlocução. Ao Tiago Cfer, pelas preciosas indicações em diálogo com as minhas reflexões. Ao Felipe Souza, pela leitura atenta de versões dos primeiros capítulos e pelas trocas sobre como é estar nesse desafiante percurso acadêmico. Aos colegas da escrita e do estudo, Juliana Angel Osorno, Amélia Loureiro, Michel Mingote, Priscila Gontijo, Lucas Miyazaki, que a cada encontro me ajudam a ampliar minhas reflexões.

Ao meu orientador Mauricio Salles Vasconcelos, que me iniciou em uma importante travessia epistêmica, onde respiros, arte e vitalismo estão presentes. Sou muito grata também pela disponibilidade generosa nesses dias em que produzir escrita foi um grande desafio, só superado pelas reflexões, que foram nossas armas ou máquinas de guerra.

Aos amigos Rui Alencar, Mário Balanco, Claudete Cordeiro, Lucy Costa, Madalena Ramos, Erika Sato, Maria Angélica Oliveira, Roberta Sato, Guilherme Fregonese, Aline Tsushima, Raíssa Gamero, entre outros, por terem estado comigo nesse momento em que não cabe a indiferença.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

AMARAL, Ellen. **Câmara escura/corpo/literatura - Valêncio Xavier.** Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, FFLCH - USP, 2021.

### **Resumo**

Este trabalho se aproxima da obra *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, de Valêncio Xavier, refletindo sobre as relações entre corpo e literatura. Tem como pontos norteadores os conceitos de *câmara escura* e *dorsalidade*. Também está em pauta a ambiência nacional, a fornecer elementos para concepção de história apreendida por Xavier. O diálogo com o cinema será tratado nesta dissertação, numa abertura de focos que propiciará uma análise da dimensão-máquina no projeto narrativo do autor.

**Palavras-chaves:** Literatura; Corpo; Valêncio Xavier; dorsalidade; máquina.

AMARAL, Ellen. **Darkroom/Body/Literature - Valêncio Xavier.** Dissertation (master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo USP, [College of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, USP, Brasil], 2021.

### **Abstract**

This research approaches the work *Minha mãe morrendo e o menino mentido* [*My mother dying and the boy lied*], by Valêncio Xavier, reflecting on the relationship between body and literature. Its guiding points are the concepts of *darkroom* and *dorsality*. The national ambience is also on the focus, providing elements for the conception of history apprehended by Xavier. The dialogue with cinema will be dealt with in this dissertation, in an opening of focuses that will provide an analysis of the machine dimension in the author's narrative project.

**Keywords:** Literature; Body; Valêncio Xavier; dorsality; machine.

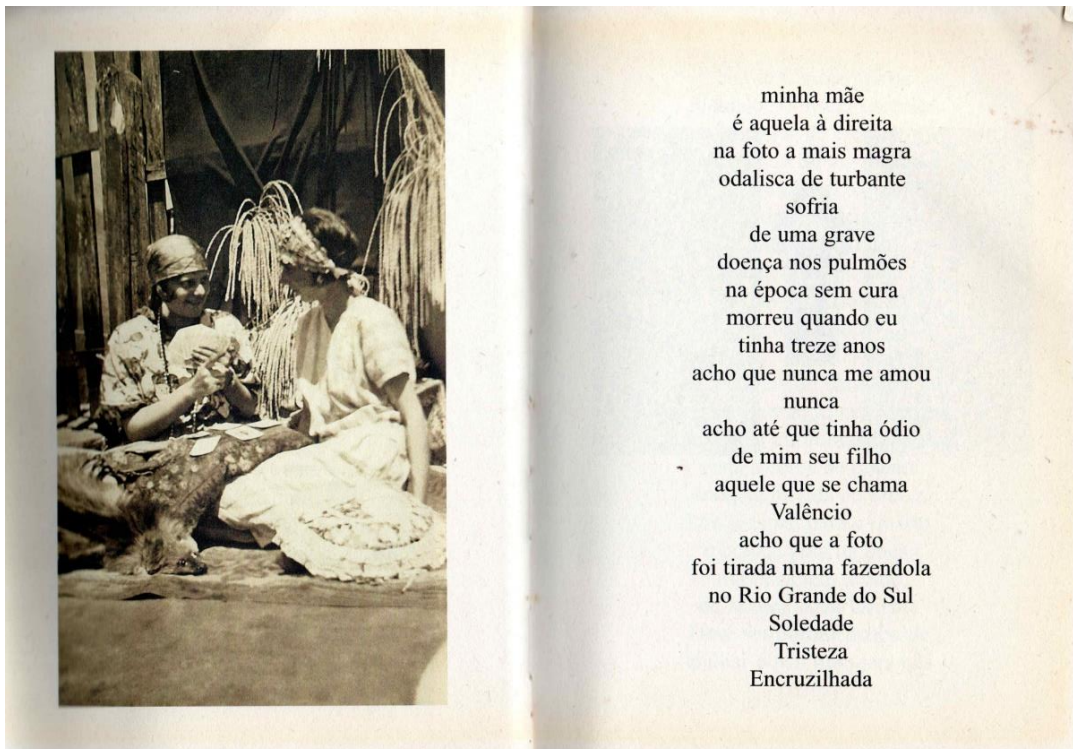
## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	08
<b>1 Corpo, memória e forma na obra de Valêncio Xavier</b>	15
<b>O corpo-olho na obra valenciana</b>	24
<b>Corpo, ritmo e recepção</b>	35
<b>2 Dorsalidade, Câmara escura</b>	42
<b>3 Cena e violência / Imagens e nacionalidade</b>	59
<b>4 VX – Devires</b>	78
<b>Referências</b>	88

## Introdução

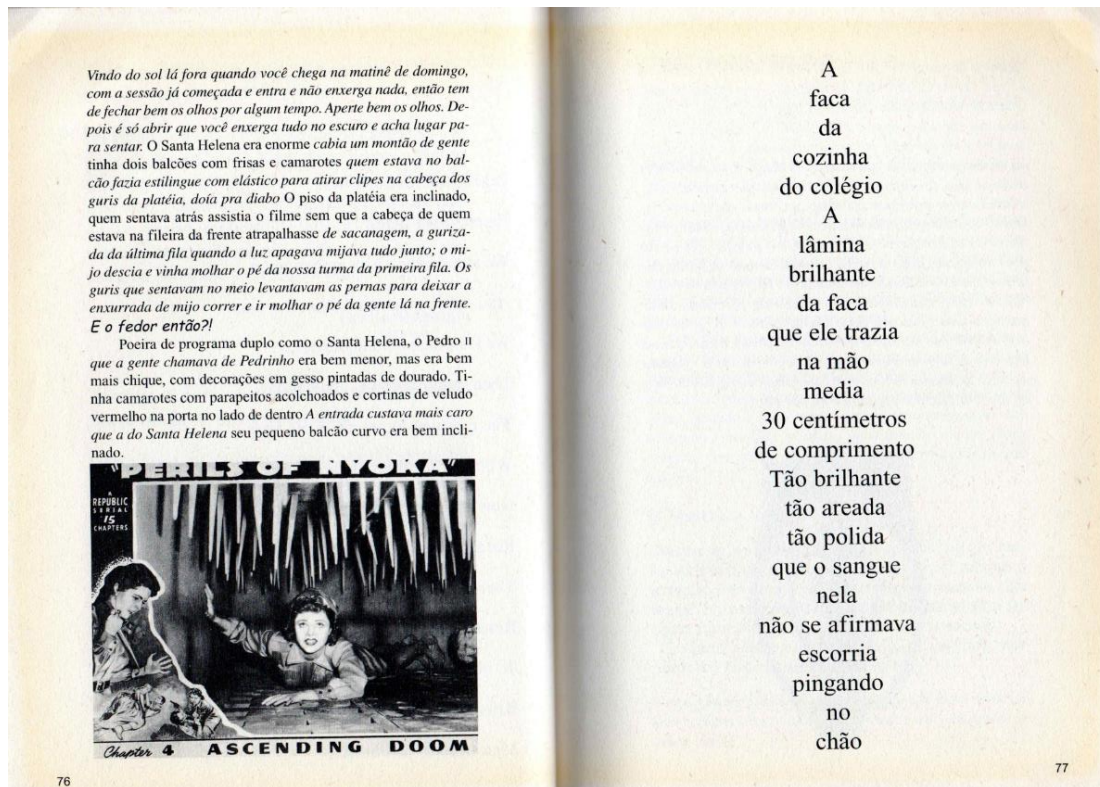
*Minha mãe morrendo e o menino mentido* pode ser considerada uma obra composta por 3 novelas, construída por temas coesos entre si e por uma marcante composição visual, com montagens e bricolagens de imagens, textos e diferentes inscrições típicos dos anos 1930 e 40 representando a memória de infância do narrador. Trata-se de um texto que se desdobra em um complexo arranjo polifônico. Essencial é lembrar que esse padrão sincrético contendo signos verbais e visuais na concepção das narrativas, enfatizando os temas da memória e da historicidade, se mostra como uma peculiaridade estética do projeto de Valêncio Xavier.

A primeira parte, cujo título é “Minha mãe morrendo”, apresenta uma espécie de livro de memórias sobre a infância do escritor. Utiliza-se de uma prosa poética, em que há a presença de versos como se fossem uma espécie de silhuetas gráficas, “contornos” verbais/textuais contribuindo para a visualidade tão característica do autor:



minha mãe  
 é aquela à direita  
 na foto a mais magra  
 odalisca de turbante  
 sofria  
 de uma grave  
 doença nos pulmões  
 na época sem cura  
 morreu quando eu  
 tinha treze anos  
 acho que nunca me amou  
 nunca  
 acho até que tinha ódio  
 de mim seu filho  
 aquele que se chama  
 Valêncio  
 acho que a foto  
 foi tirada numa fazendola  
 no Rio Grande do Sul  
 Soledade  
 Tristeza  
 Encruzilhada

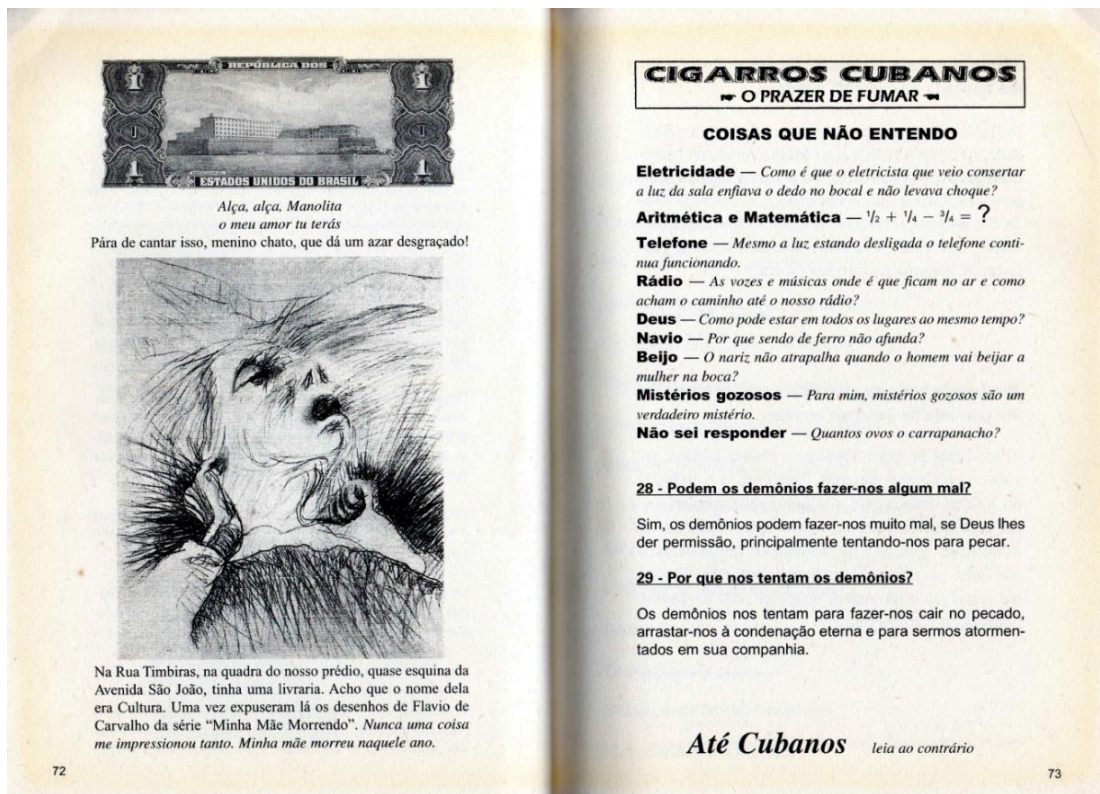




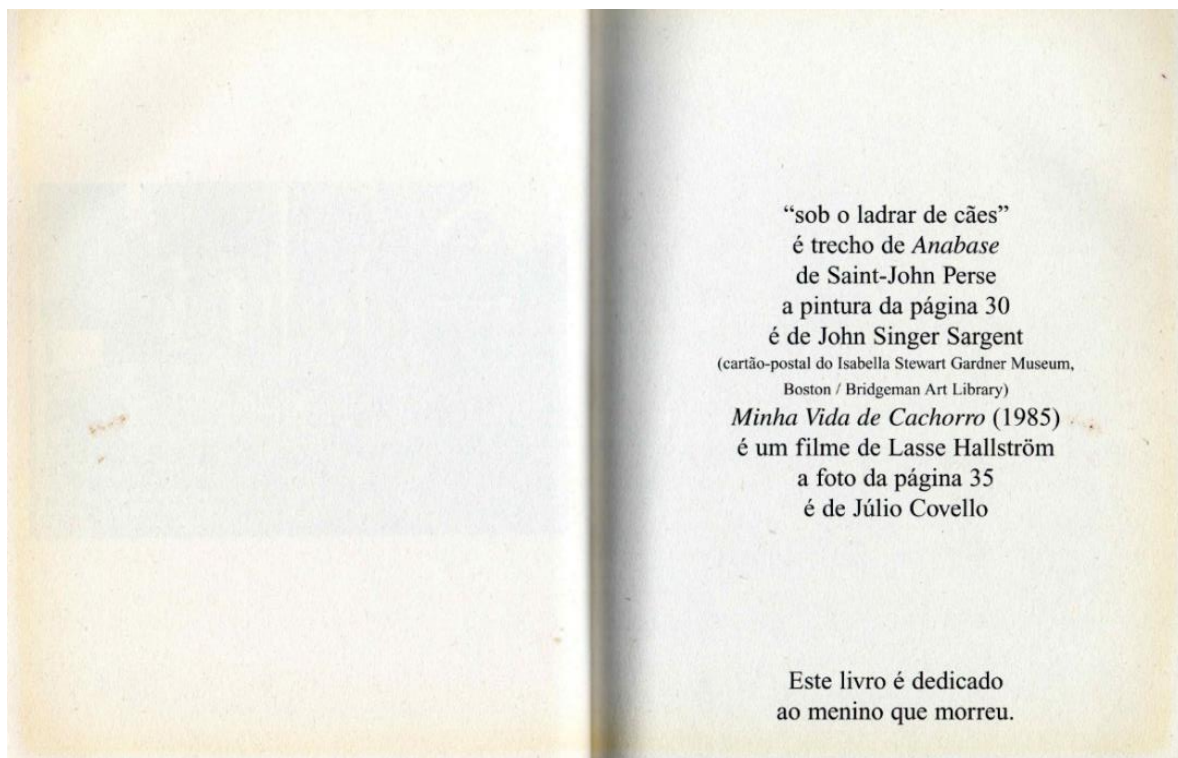
A dor da perda, a evasão em fantasias heroicas típicas da infância, se intercalam com outras lembranças doloridas acerca do episódio da morte materna. Nos trechos acima apresentados, se evidencia o conflito entre desejo e a patente falta da mãe através de signos verbais relativos ao trabalho de luto<sup>1</sup>. O título de VX é uma referência direta ao universo do artista visual e performer Flávio de Carvalho, em sua *Série Trágica*. A menção à obra de Carvalho, com a dor da perda da mãe, comparece como uma importante presença nos textos valencianos, como bem observa Maria Salete Borba:

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. (BORBA, 2009, p. 53)

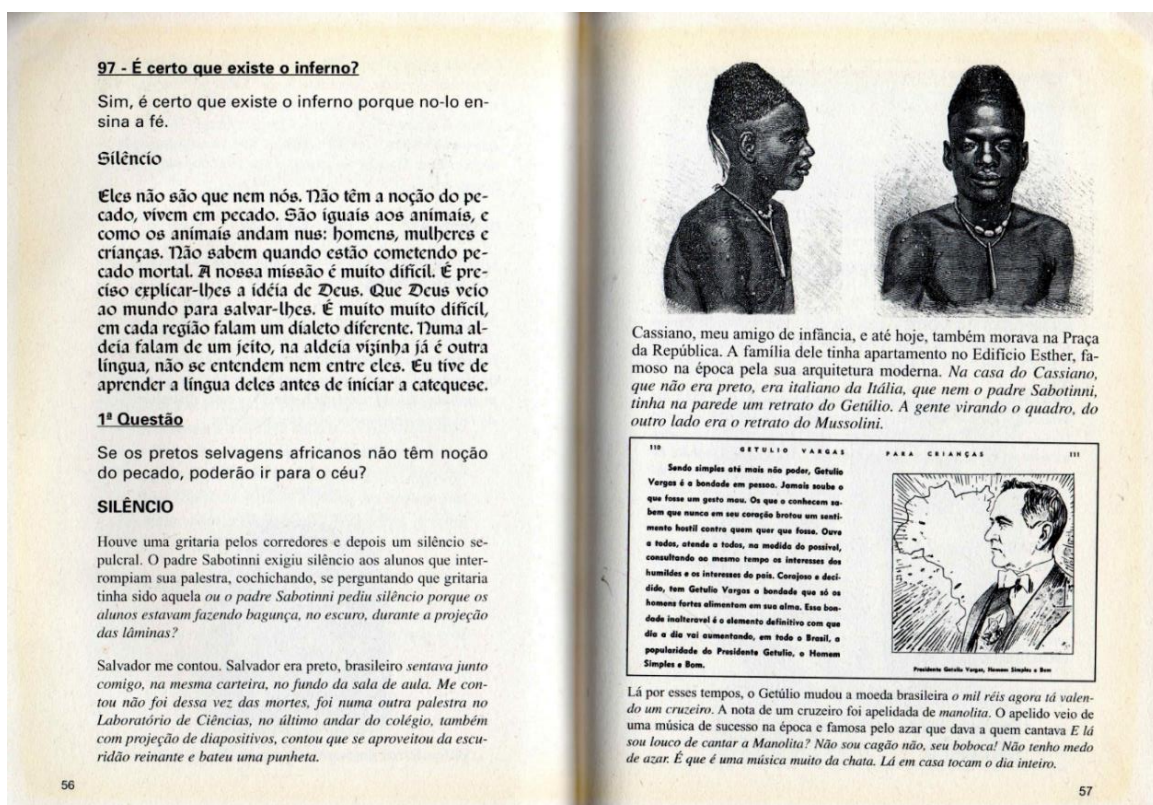
<sup>1</sup> Flora Sussekind, em prefácio da obra *Meu 7º dia* de Valêncio Xavier, observa que a obsessão com o tema da morte é uma característica do autor. (XAVIER: 1999) A presença do autor na obra, junto à menção da morte (própria morte ou morte da mãe e “falimento do filho”), ligam essas duas obras valencianas.

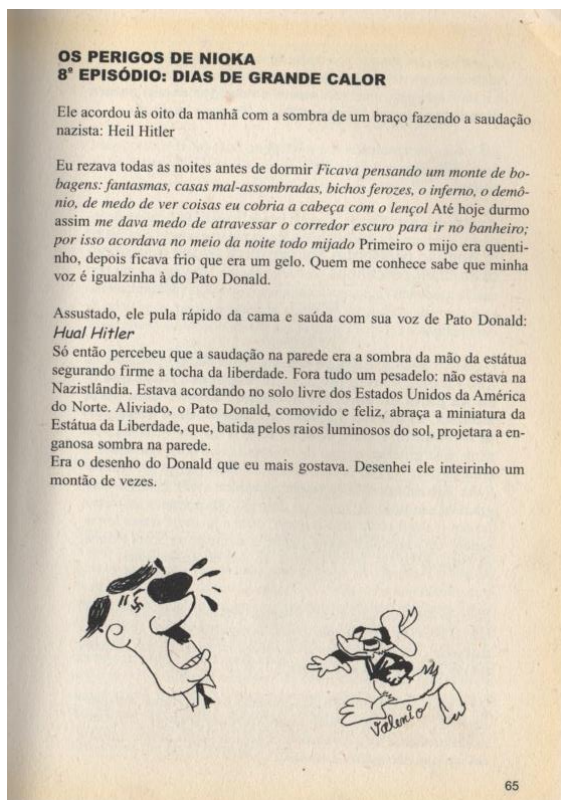


Ao final da primeira novela, o narrador inclui no texto, créditos das imagens e dos trechos citados, apresentando uma dedicatória que embaralha as perspectivas da morte, a envolver mãe e filho:



Na segunda parte, definida como *Menino mentido - topologia da cidade por ele habitada*, são ressaltados elementos da ambientação onde o narrador viveu grande parte de sua infância e adolescência. Neste trecho, aparece de maneira mais acentuada o efeito polifônico de vozes, simulando uma imersão sensorial no período narrado e nos momentos de juventude do narrador. Aí estão também diferentes suportes de mídias como recortes de almanaques, HQs, cartões de publicidade e anúncios da época, além de filmes, mapas e trechos das lições de catecismo da personagem. Vale destacar que o narrador traz à tona muitas imagens que abordam o tema do racismo e da violência presentes durante a formação histórica brasileira, chegando a um ponto em que o caráter totalitário de lideranças políticas no século XX ficam bem destacadas, como por exemplo: Getúlio Vargas, Adolf Hitler e Benito Mussolini através de amostragens iconográficas e textuais:

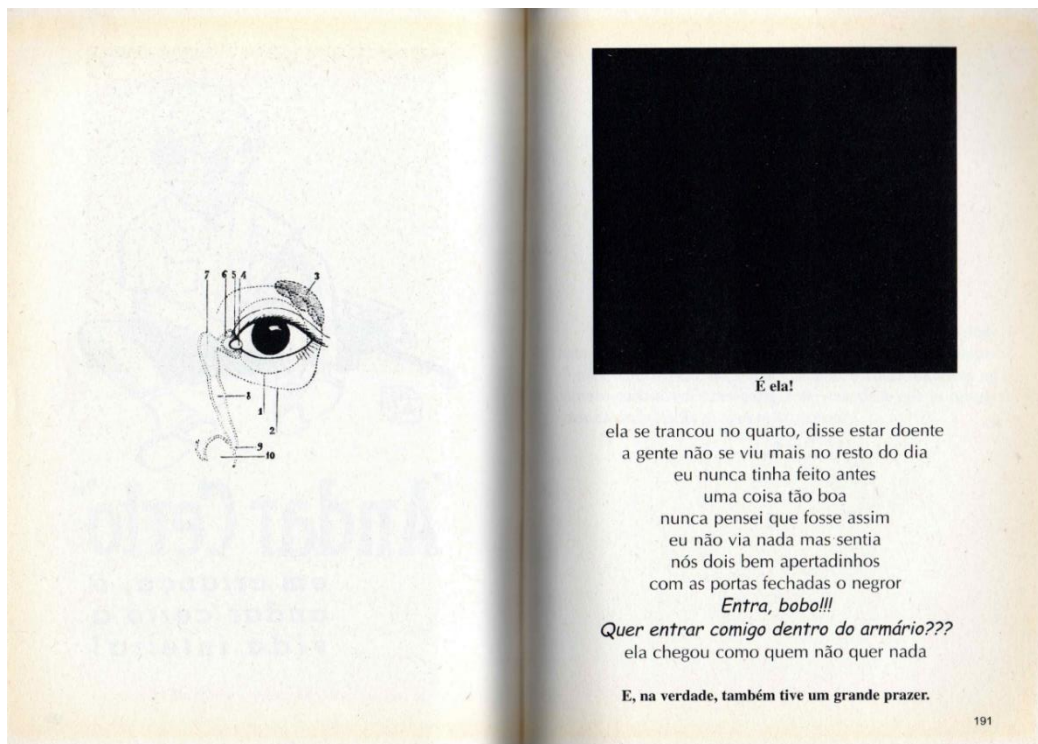




A terceira parte, *Menino mentido*, é composta essencialmente por pesadelos do narrador, pela fixação púbere no namoro com a prima, além de outras ilustres referências, como Marquês de Sade, Camões, e a figura de Virgulino Lampião, este citado recorrentemente através de notícias extraídas de jornais de época, da Literatura de cordel, *quadrinhos* e versos colecionados pelo autor. O relato em pauta possui muitos “cortes” na sua condução narrativa, que remetem à linguagem cinematográfica. São postos em relevo trechos de livrinhos de catecismo abordando questões de “pureza”, em contraste de publicações infantis que atraem o desejo do narrador. Ao mesmo tempo produzindo um efeito de choque com a introdução de imagens verídicas, (material de jornalístico) das cabeças arrancadas de Lampião e Maria Bonita após a captura dos cangaceiros.

Observa-se nesta última parte, uma recorrência à “escuridão”, aproximando a temática narrada a signos de luto, medo e melancolia. A obra se coloca, formalmente de modo impactante, com notável organicidade na correspondência entre imagens e textos: saliente-se apenas que, no jogo entre

recursos visuais e narrativa, o interesse do escritor reside no fator-montagem, nas gradações sempre surpreendentes entre luz e sombra. Entre memória legada por escrito e disposições iconográficas concebidas sob a dinâmica da *camera oscura*:



Queremos olhar para a potência da forma valenciana a partir de manifestações recentes na cultura e teoria literárias, em diálogo com as considerações de N. Katherine Hayles em sua coletânea *Chaos and Order*, passando também pelo ensaio *L'affect* de Mehdi Belhaj Kacem. Tomaremos as ideias partilhadas por Jean-Luc Nancy em sua obra *Corpus* como referências para a reflexão do “afeto” nos elos formados entre corpo e escrita; ainda sobre o corpo, acessaremos também o conceito de *Dorsality*, proposto por David Wills, tendo-se em conta sua força inaugural nas relações entre estética, tecnologia e política.

É um eixo de leitura pra compreensão de História, os “Escritos sobre História”, de Friedrich Nietzsche e, sobre o contexto em que se concebeu a obra de Xavier, nos apoiaremos na reflexão de Michel Foucault: *Nietzsche, a genealogia e a história*, considerando esta narrativa dentro do conceito de “história inscrita no corpo”, unindo-a às impressões de Rodrigo Naves sobre ambiência e forma de seu *A forma difícil*; e fechamos com a conceituação de *máquina*, para a explanação dos ricos elementos da obra valenciana pelo que revela através de movimentos de *dorsalidade* entre memória afetiva e forma de arte; além de marcante confluência com o pensamento de Gilles Deleuze sobre cinema e contemporaneidade.

Pretendemos, portanto, nos aproximar de algumas estratégias de construção do autor, destacando elementos que contribuem para o efeito tensionado na recepção leitora, tendo como premissa o amplo espectro de uma ambiência icônico-fabulativa, capaz de desenhar um construto de máquina no espaço literário. Não se lê Valêncio Xavier sem deixar de lidar com a dimensão maquínica que projeta e amplifica os âmbitos da visualidade e da narratividade em uma relação singularizada.

## CAPÍTULO 1

**Corpo, memória e forma**

*Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo.*

Henri Bergson

*Não sabemos quais as escritas ou quais as “excrições” que se preparam para vir desses lugares. Quais os diagramas, quais as retículas, quais os enxertos topológicos, quais as geografias das multidões*

Jean-Luc Nancy

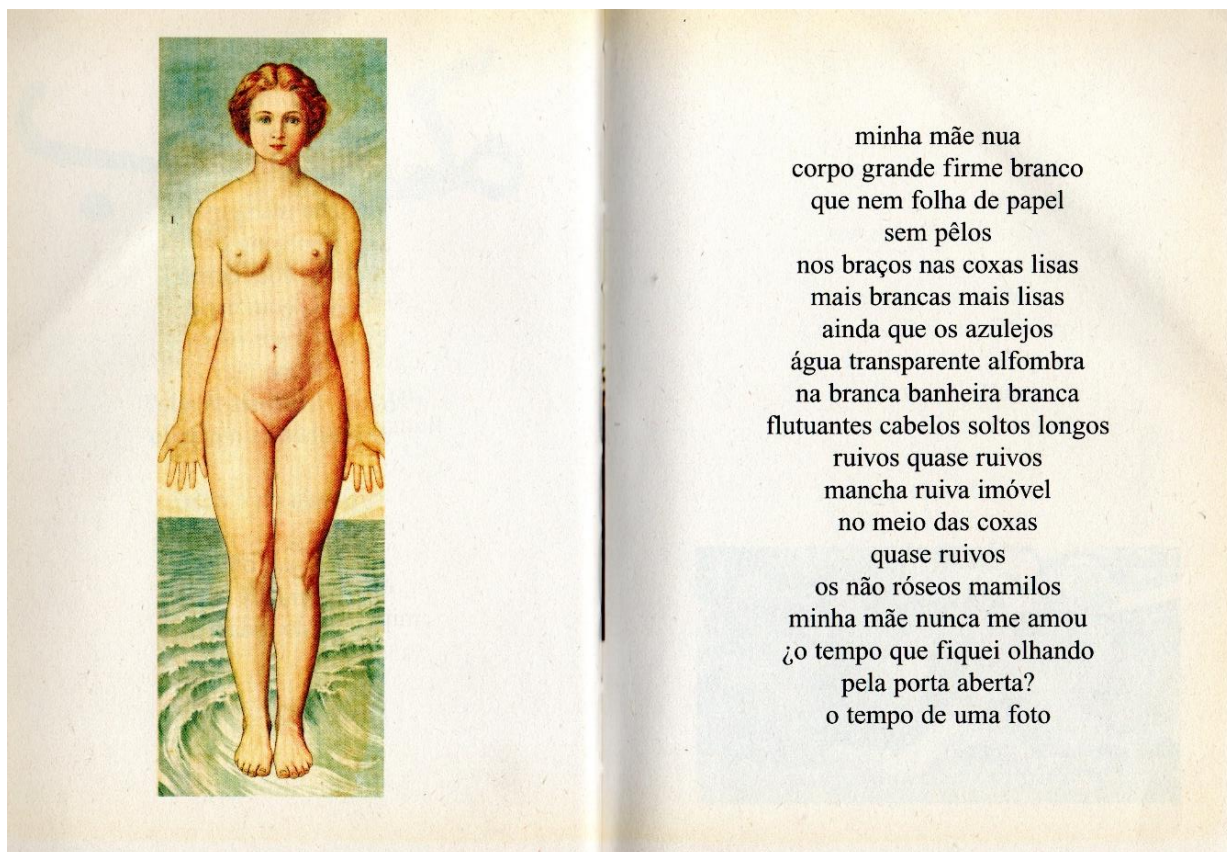
O termo *corpo* tem sido cunhado com significados interseccionantes ou modos aproximados em diversos campos do conhecimento, como a psicanálise, a semiótica e a filosofia, acolhendo interações que não ignoram o afeto, a sexualidade, os sentidos na experiência estética. Aliás, lembramos que *estesia* é o termo gênese que une o significado de estética ao corpo e considera a sensorialidade. Cristine Greiner (2010) relaciona ao corpo as “ações profanadoras do organismo”<sup>2</sup> (2010, p. 79), colocando em xeque noções iluministas de identidade e individualidade que norteiam teorias no campo das chamadas Ciências Humanas. A presença do corpo dá visibilidade ao pensamento e tem embasado experiências de arte contemporânea que se voltam para expor experiências integrais, mais do que produtos ou resultados estéticos consumíveis (Ibid, p. 93).

Iremos nos aproximar destas noções, percebendo que o modo estético valenciano, bem como outras narrativas recentes, demandam outras formas de leitura ou aproximação.

---

<sup>2</sup> Greiner, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

Na obra de Valêncio Xavier, os temas da memória, a polifonia narrativa e seus atravessamentos, a composição visual montada pelo autor, o inédito da forma, o ritmo acelerado, compõem o modo nevrálgico de como a escrita se coloca, e fazem dela um disparador que mobiliza sua dimensão receptiva:



Textos em intersecção, silhuetas duplicadas, corpos justapostos, díptico de imagem-texto. No texto em prosa poética acima, o desejo vem do tema originário, a questão central e polissêmica de *olhar o interdido*, reiterado em outras cenas de seus livros.

Para Jean-Luc Nancy<sup>3</sup>, a escrita e o corpo estão em contiguidade. O sentido do texto está muito próximo da pele, dos nervos, se unindo amalgamadamente como corpo sensível, propulsor de sentido. O filósofo

<sup>3</sup> NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.



usará a expressão “inscrição fora”, ou a *excrição* (2000, p. 12), como um movimento próprio do texto-corpo. Considera o trabalho escritural como uma questão limiar, e defende que as marcas que os corpos carregam são “preciosidades” (Ibid, p. 12). O autor está considerando o gesto da escrita enquanto presença, como marca de expressão pulsante de um acervo corpóreo. Nancy constata:

O anel das circuncisões se rompeu, e que resta agora uma linha infinita, o traço da própria escrita *excrita* num rasto infidavelmente quebrado, partilhado através da multidão dos corpos, linha de partilha com todos os seus lugares: pontos de tangência, contatos, intersecções, deslocações (Nancy, 2000, p. 13)

Jean-Luc Nancy enfatiza uma ontologia do corpo, inseparável do que concebe como a “*excrição* do ser”, “existência endereçada ao fora”, tendo o corpo e a escrita como marcas maiores da existência, a escrita responde a uma instância repetida dos corpos (Ibid, p. 21). Esta percepção do filósofo dialoga com a ideia que Foucault recupera sobre *ascese* em “A escrita de si”<sup>4</sup>, como um dispositivo que foi sufocado pelo momento cartesiano da modernidade, e agora dialoga com a escrita, não mais como um exercício, mas num ato-reflexo catalisado ou *hiper-reflexivo* já internalizado. Podemos fazer também uma ponte com as observações que Foucault traz sobre *Nietzsche, a genealogia, a história*<sup>5</sup>, que afasta a metafísica conceitual moderna e considera que carregamos a história em nossos corpos.

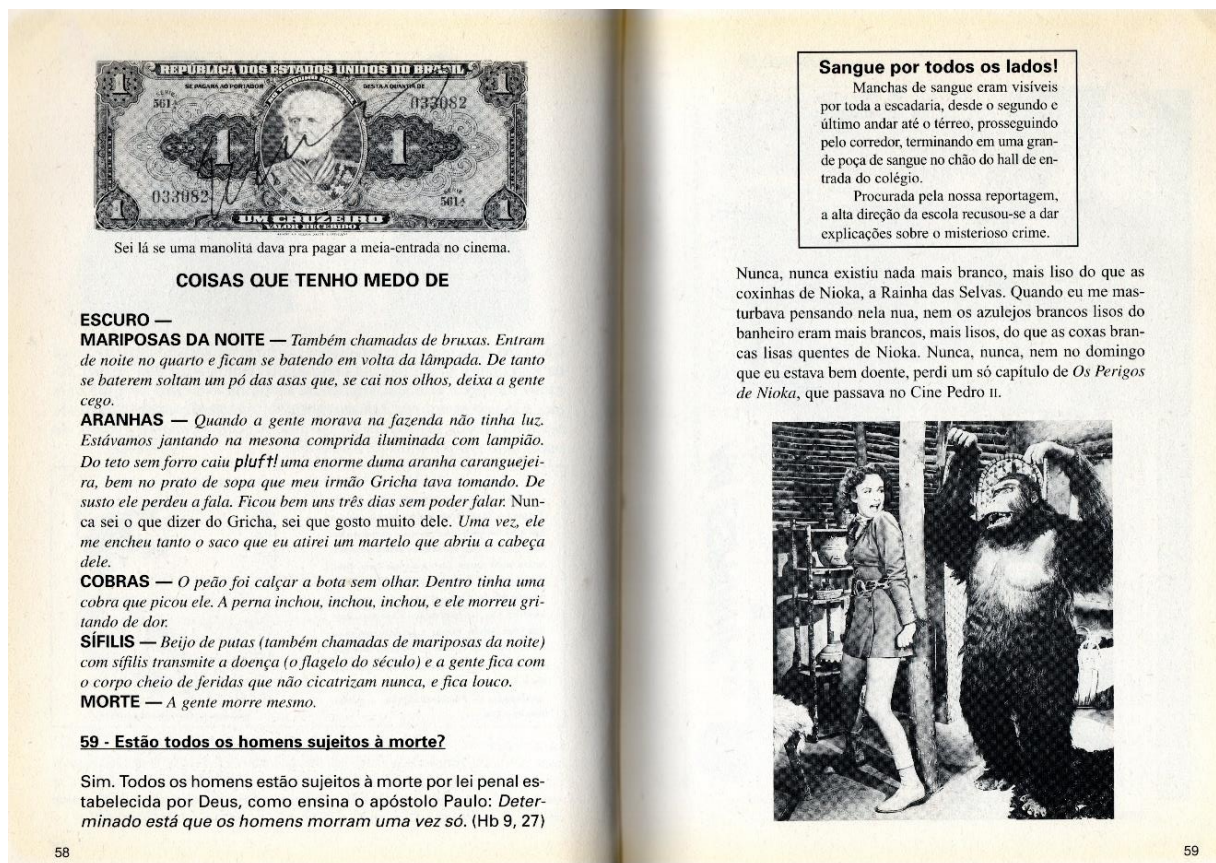
Esta centralidade temática que propomos para a questão do corpo se reforça pela “certeza sensível” não contornável. Nancy escreve que o “Corpo é a certeza siderada, estilhaçada” (Ibid, p. 07). Na obra valenciana, o

---

<sup>4</sup> FOUCAULT, M. O que é um autor?. In: \_\_\_\_\_. Ditos e escritos III: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

<sup>5</sup> FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia e a história, In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*, São Paulo: Graal, 2012.

“estilhaço” é latente, se recompondo para formar as narrativas de suas memórias, uma relação corpo-história-escrita acelerada, senão, contínua, como se apresenta na relação feita por Nancy. A montagem na obra produz uma captura de transmissão potente, dada sua força gráfica, assim como se mostra o impacto trazido com o plano da fabulação, sempre provocador de relações novas entre o *lembrado* e o *existido*:



A memória e a imagem são disparadores centrais na estética valenciana. Criam uma bricolagem favorável ao entendimento que vive o narrador, entrelaçando dados como a sua idade, os processos subjetivos, até mesmo os assombros e o *ethos* erótico, trazendo sempre um processo de transgressão. Dão-se assim relações no plano da recepção leitora/espectadora relativo à percepção desta visualidade, sincrônica, mas também sequencial. Recebemos a mensagem como um todo, a nota se liga à cena

instantaneamente, a legenda também com o “dava pra pagar meia-entrada”, mas há entre as imagens o andamento narrativo: os medos, o catecismo, o crime, a voz desejanste do narrador/espectador de cinema e a imagem da musa em perigo com a fera. Entre a recepção rápida e a narrativa, há um limiar para as significações.

Podemos considerar que a “passagem ensaística” apontada por Nancy e desempenhada por Xavier é um produtivo ponto de contato. A performatividade como potência conceitual na obra valenciana, assim como o desempenho escritural em Nancy, nos leva a entrelaçar uma análise possível com dois autores-pensadores que estão com seus corpos em estado de presença, latente ante suas produções: a teoria e a autoria, “divisas em suspenso”. A escrita em movimento de Nancy e o potencial gráfico-narrativo inovador em Valêncio Xavier são elementos que se destacam na produção cultural da contemporaneidade, sejam na esfera teórica, sejam na literária.

A obra valenciana está, portanto, numa chave de leitura que considera o impacto da visualidade em um projeto narrativo. Teria esta produção consistência, uma vez que sempre se faz valer de imagens de variadas procedências gráficas? Esta reflexão sobre o suporte textual de VX se relaciona, surpreendentemente, à intensidade do corpo e do afeto.

Para Kacem “o afeto é o ser do acontecimento” (2004, p. 12), uma questão central que está completamente ligada à escrita. Por outro lado, ele aproxima a escrita da matemática. O escritor e pensador retoma o conceito de *matema* em Lacan para levá-lo para a escrita, não como real absoluto, mas entendido como potência performática, substancial aos procedimentos de linguagem e saber. Kacem encampa o propósito de um “combate metafísico” que, ao invés de “argumento eterno da anti-filosofia, seria uma tese filosófica renovada pelo afeto” (Ibid, p. 12). Esta proposição conduz a um entendimento acerca da afecção como efeito performativo, no que diz respeito à corporalidade e à escrita.

Em Nancy (2000), a ideia de *matema* não prospera, há movências, errâncias, mas há também um fato corpóreo incontornável. Em ambos, o corpo está “em absoluto” na vida e nos atos escriturais como um exato e não transcendente processo, o que nos interessa para aproximá-los da obra de Valêncio Xavier.

Contribuem muito para esse debate as abordagens da estudiosa N. Katherine Hayles (1991), que relaciona a ciência contemporânea ao universo da literatura. Hayles não se ocupa diretamente do assunto corpo como tópico, mas trata de apresentar um “acerto” terminológico para falar da escrita e das dinâmicas em nossa cultura mais recente, fazendo uso de noções como *organicidade* e *sensibilidade*. Acaba por criar convergência com a reflexão aqui iniciada; a utilização de termos como *incorporar*, *encarnar*, contém os radicais aqui trabalhados. Endossa o senso de presentificação nos procedimentos de cognição e performance<sup>6</sup>:

O que é modelo se torna dinâmico e experimental com *incorporações* e reforçamentos “Talvez o mais óbvio seja que o tecido conjuntivo que mantém o sistema unido é o fluxo de informação que circula através dele.” ... William Gibson, autor do romance cyberpunk “Neuromancer”, comentou em uma entrevista que um adolescente que joga videogame de arcada ilustra como um loop de feedback informativo conecta humano e máquina. Os fótons deixam a tela, entram nos olhos do adolescente e acionam respostas neurais que coordenam com movimentos de mão, que por sua vez, causam o circuito eletrônico da máquina para produzir mais fótons. Quando tais experiências são eventos cotidianos, é criado um contexto que faz com que o fluxo de informações pareça tão real quanto a matéria e a energia que o transportam - ou mais real. (Hayles, 1991: 06, grifo nosso)

É observável, no projeto de escrita e montagem concebido por Xavier, a existência de signos indicadores de imagens-afecção passíveis de uma

---

<sup>6</sup> Hayles, N. Katherine. *Chaos and Order*, 1991, p. 6 (tradução nossa, grifo nosso)

linha de análise próxima daquela feita por Deleuze no campo cinematográfico.

Importante enfatizar esses elos trazidos por diferentes pensadores contemporâneos com as esferas da escrita, uma vez que no trabalho de Xavier, corpo-linguagem-montagem-cognição-afecção-performance aponta para uma experiência espectral. O sentido proeminente da amostragem do que há de explicitamente gráfico na sua obra mantém um propósito de interpelação/ interlocução. O narrador atua antes de tudo como um montador de planos de visualidade e texto. Em consonância com o leitor, forma-se no espectador um processo combinatório de um vasto arsenal gráfico-iconográfico-textual, e assim, produz narrativas em tal gradação de escrita-montagem-espetáculo.

Essencial destacar que tal cadeia de signos da visualidade e grafismo escritural produz, em sintonia com Deleuze, um sistema de emoções (Deleuze, 1983), ou seja, o aspecto maquínico da projeção de imagens se lança para uma outra acepção de afeto. Deve-se realçar um propósito de afecção sempre mediado, sempre apropriado, extraído de um arsenal icônico-escritural heterodoxo preexistente.

A partir de tal *entourage* conceitual e referencial, as ficções de VX imprimem um sentido narrativo-sequencial capaz de mobilizar uma intensa carga afetual, sensorial, apelos corpóreos e desempenhos performativos da parte de quem as recepciona.

O foco deleuzeano realça, para uma leitura de Xavier, o dado de que o cinema proporciona para o pensamento e as artes um novo sistema, não apenas de percepção, mas de emoção (Ibid, p. 129).

Quando trata dos signos próprios das imagens-afecção, dos planos que mostram o rosto ou o espaço, acaba por suscitar os planos complexos relacionados ao modo estético como são operadas as fabulações de Xavier:

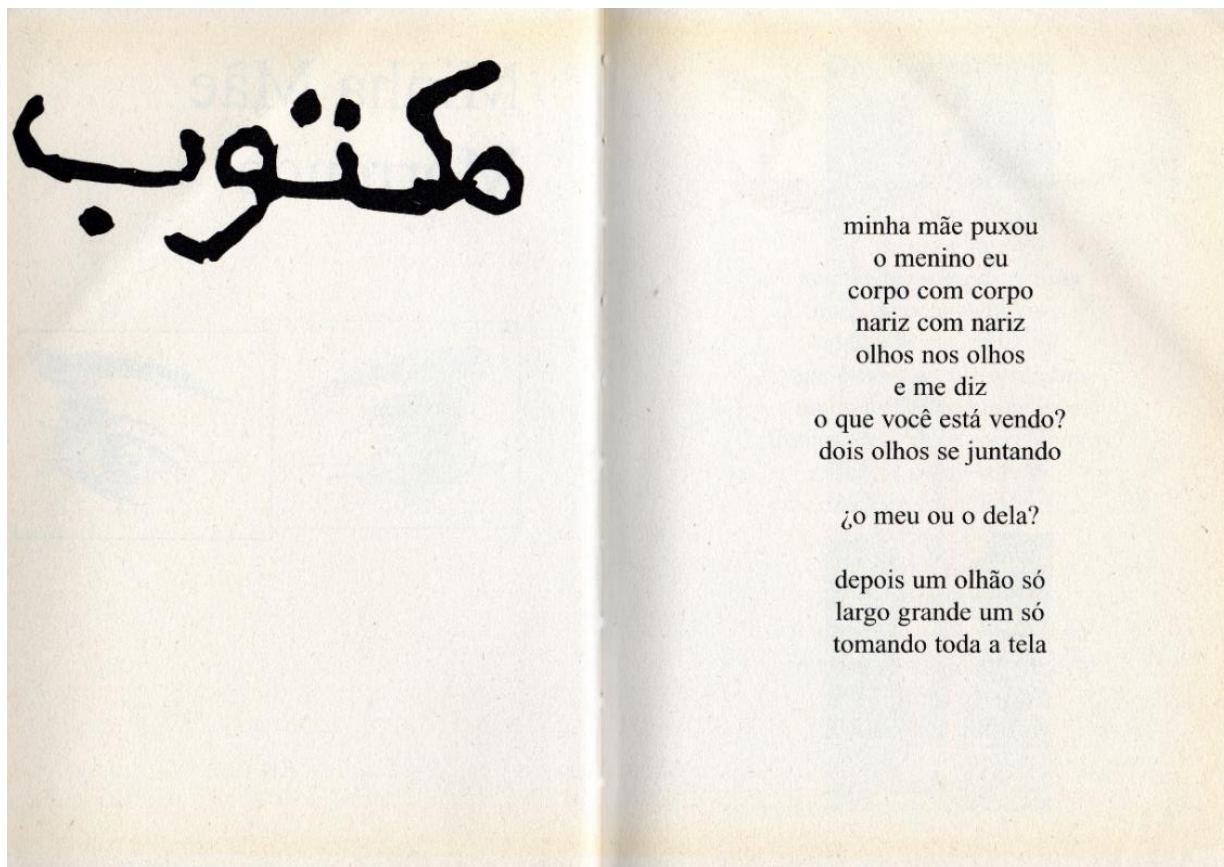
Assim que abandonamos o rosto e o primeiro plano, assim que consideramos planos complexos que extrapolam a distinção excessivamente simples entre primeiro plano, plano médio de plano de conjunto, parece que estamos entrando num "sistema de emoções" muito mais sutil e diferenciado, menos fácil de identificar, próprio a "induzir afetos não humanos". Tanto que ocorreria com a imagem-afecção o mesmo que ocorre com a imagem-percepção: ela teria por sua vez dois signos, dos quais um seria apenas um signo de composição bipolar, e o outro um signo genético ou diferencial. O espaço qualquer seria o elemento genético da imagem-afecção. (Deleuze, 1983, p. 128-129)

O afeto para Deleuze não é um dado subjetivo, e mesmo que se relacione por vezes com emoção, paixão, não se esgota com qualquer análise, mas renova a tarefa do pensamento. Em VX, o espectador-leitor é um termômetro autêntico para a cena, em completa convergência com o modo de construção do narrador-montador, captador dos devires, do corpo como um importante “criador” de pensamento, e como um portal para o não-dito.

Se considerarmos a imagem-afecção disposta dentro das coordenadas referentes ao “espaço qualquer”, poderíamos destacar que, em termos de planos, o Cinema-VX aponta para a construção de *faux raccords* (Ibid, p. 37), sequências em que aparentemente os dois planos não têm conexão entre si. Este efeito impede de chegar ao espectador um contorno pronto, de modo que este complete as suas próprias conexões ou que monte uma série de fatos aparentemente desconectados entre si.

A estética valenciana amplia a tensão ou a potência para ‘completar a cena’. Tais deslocamentos na elaboração da narrativa, em sincronia com um desenho de cinematografia, dialogam com a ideia de cinema estrutural cunhada por P. Adams Sitney em sua obra *Visionary Film* (2002), que trata do cinema de vanguarda norte-americano, e que observa um modo de construção em que a película emerge em um meio físico de trabalho, e a câmera e a montagem funcionam como meios de construção. Aqui, Santos

Claro (2017) relaciona o cinema construtivo-visionário, estudado por Sitney, com uma *mise en abîme*<sup>7</sup>, esta relação nos ajuda na leitura de Xavier:



Um dispositivo de visualidade que abre *Minha mãe morrendo*. Há, primeiramente, espelhamentos entre mãe e filho, e depois observam-se, junção, interpenetração nos períodos e plasmação dos corpos dos personagens, que nos remetem aos signos de origem e à cena da falta.

Este texto de abertura funciona como uma espécie de legenda numa página em que o vazio se destaca. Ficam sublinhados os elementos olhos, nariz, corpo “tomando toda a tela”. Marca-se, então, o aspecto da escrita como um suplemento visual à mancha gráfica da página à esquerda, em que se lê uma palavra árabe em tipologia aumentada. O vocábulo de origem árabe

<sup>7</sup> Termo cunhado por André Gide em 1893 que fazia referência a qualquer “trabalho dentro de um trabalho”, mas que se refere também a espelhamentos figurados nas artes.

مكتوب, *maktub*, que significa ‘destino’ ou ‘aquilo que já estava escrito’, é um elemento tematizador de toda a obra valenciana, como veremos adiante.

O primeiro trecho produz uma espécie de close, fazendo menção aos olhos que se juntam, assim como os corpos que se reentram um no outro (mãe e filho). Fica destacada uma abertura da cena, em que se situa o narrador. O *tema de origem*, como a entrada escolhida pelo narrador, é indicado pelo elemento *olho/olhar* enquanto unidade afetiva e sensorial, portanto: corpo através do olho, *corpo outro* em continuidade e descontinuidade com aquele da mãe, formando-se assim um ciclo de reflexividade em que Xavier apresenta a sua constelação formal de escrita/afecção/corporalidade.

Temos aí o corpóreo e o memorial amalgamados, cuja junção vem acelerada por uma dinâmica figural, nos termos da análise dos pictogramas de Francis Bacon produzida por Deleuze<sup>8</sup> a partir das dicotomias existentes entre “Corpo vivido” e “Corpo objeto”. Tal andamento, simultaneamente fusional e desconectivo, como observa Nancy em *Corpus*, nos oportuniza refletir como o amálgama valenciano corresponde a uma emergência potencializadora para além da ênfase em alguma essência, portanto “Corpos como lugares de existência” (2000, p. 15-16) e processos/procedimentos de atrito entre os apelos mnemônicos e as presenças, entre palavra e imagem, criando um choque interpelativo entre montagem e performance.

## **O corpo-olho na obra valenciana**

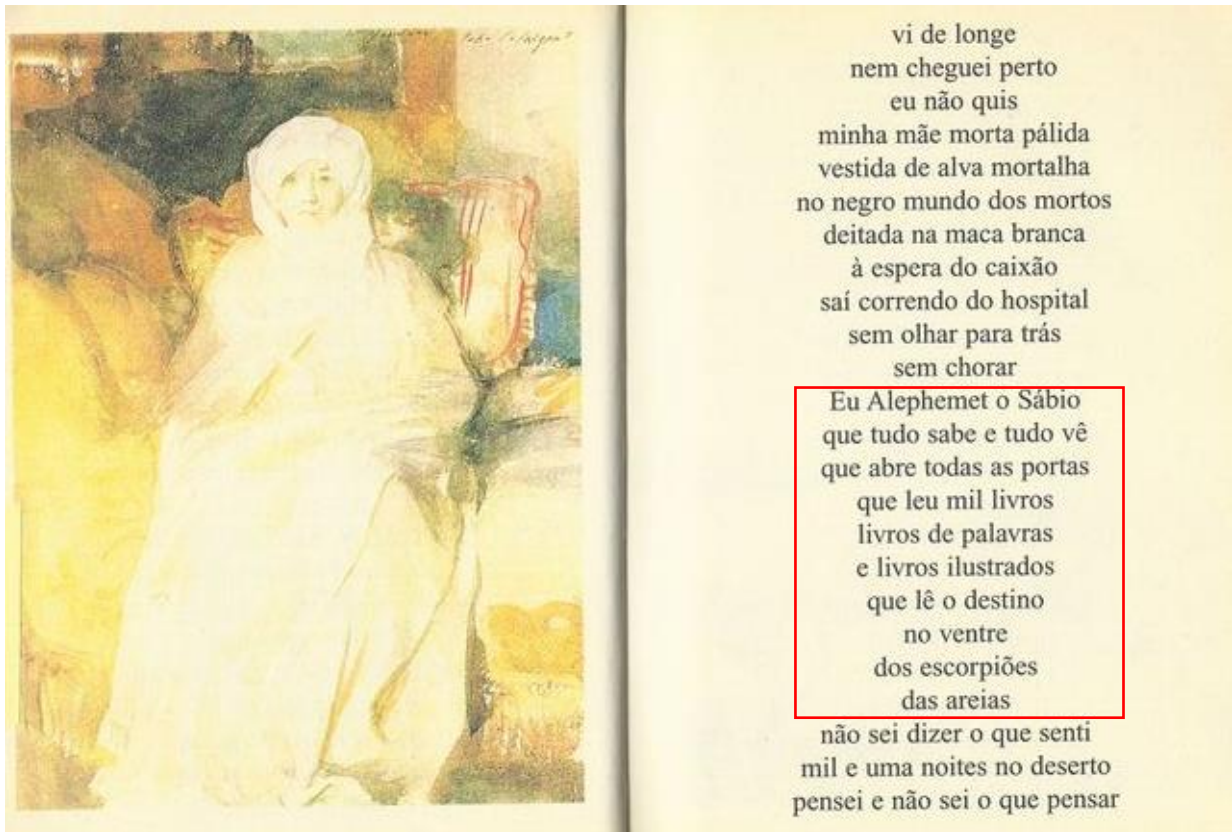
O visionarismo na obra valenciana assume vários significados. Primeiramente, se relaciona com o uso mais místico do termo, uma escrita

---

<sup>8</sup> Deleuze, G. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007

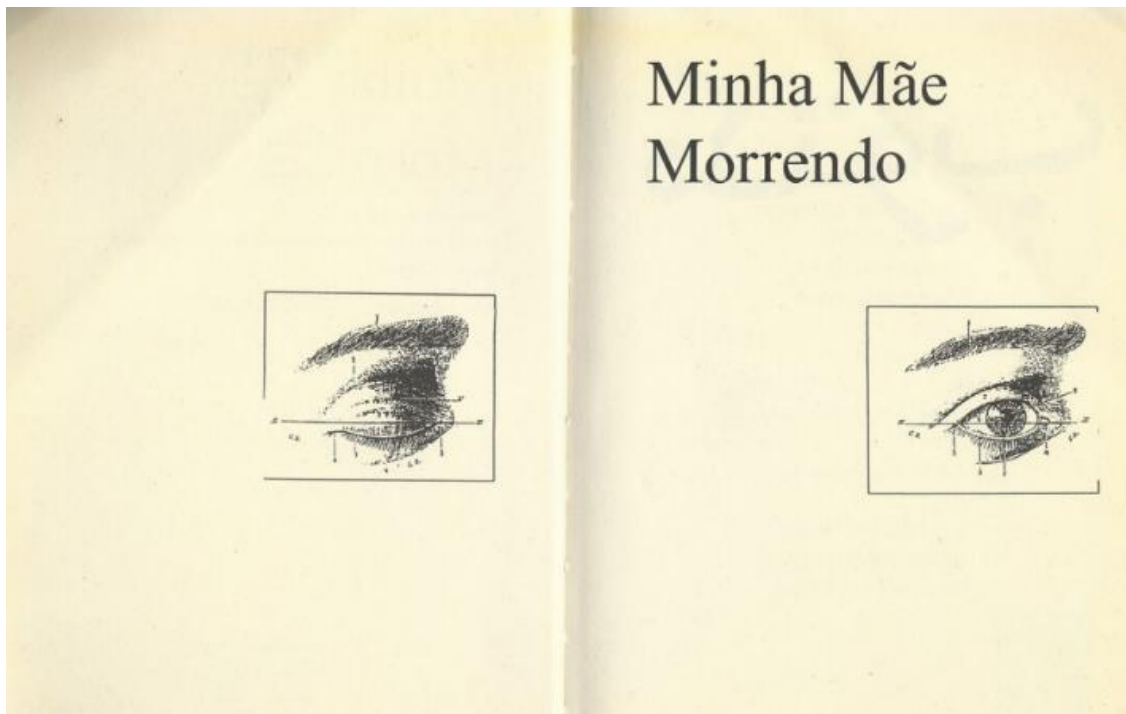


produzida por meio de *incorporações*. O narrador em muitos momentos é “aquele que tudo vê”:



O tema da “visão” aparece de modo amplificado em VX. Surge em muitas instâncias, de modo hiper-reiterado, o que nos oportuniza a aproximação com uma dimensão antecipatória. Observáveis são alguns trechos onde o elemento “ver”, “olho” e “olhar” estão presentes, imprimindo a visualidade que o próprio projeto narrativo de Xavier propõe. Pode-se dizer que há uma *foria* com este elemento. Considerando-se a questão afetiva como norteadora da obra, podemos relacionar a visualidade e o visionarismo como dados onipresentes, que por vezes surgem com literalidade, como nos excertos a seguir:

Na abertura do livro:



## Minha Mãe Morrendo

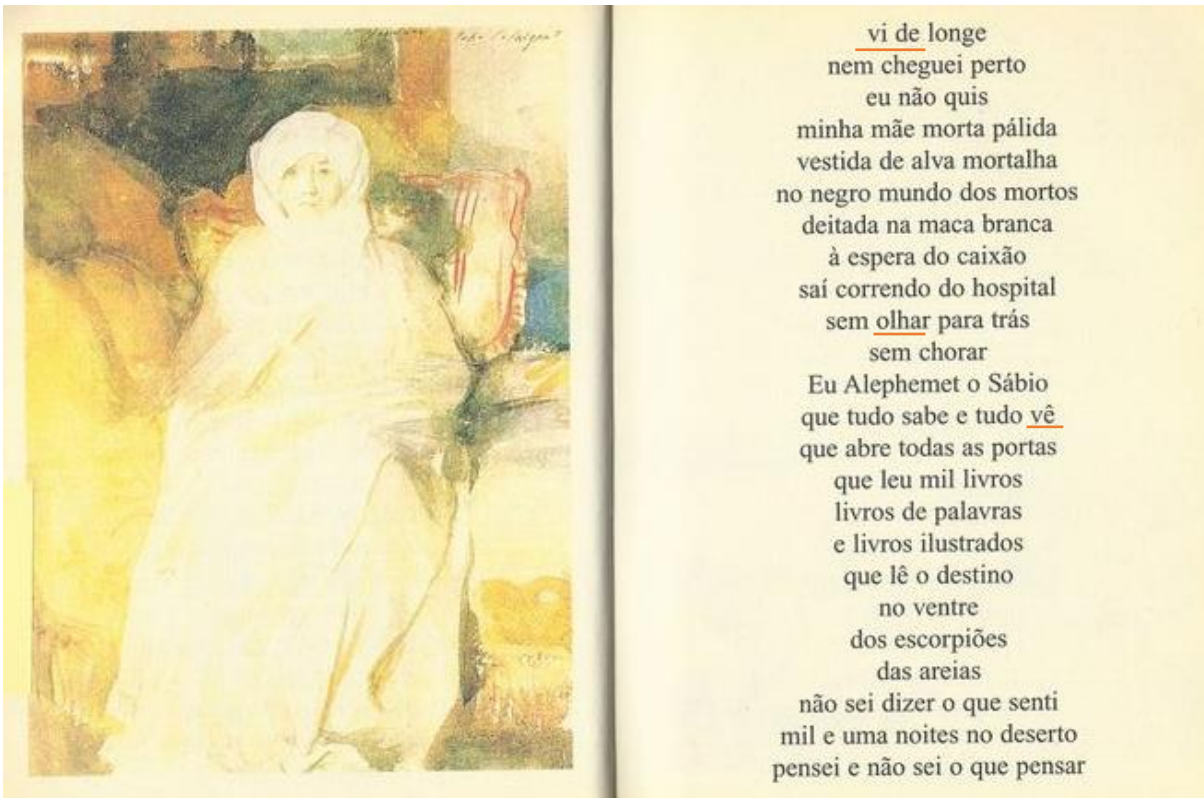
O primeiro texto surge como um poema em prosa e se figura ao modo de um *close up* dos corpos envolvidos numa *cena de origem*:

minha mãe puxou  
o menino eu  
corpo com corpo  
nariz com nariz  
olhos nos olhos  
e me diz  
o que você está vendo?  
dois olhos se juntando

¿o meu ou o dela?

depois um olhão só  
largo grande um só  
tomando toda a tela

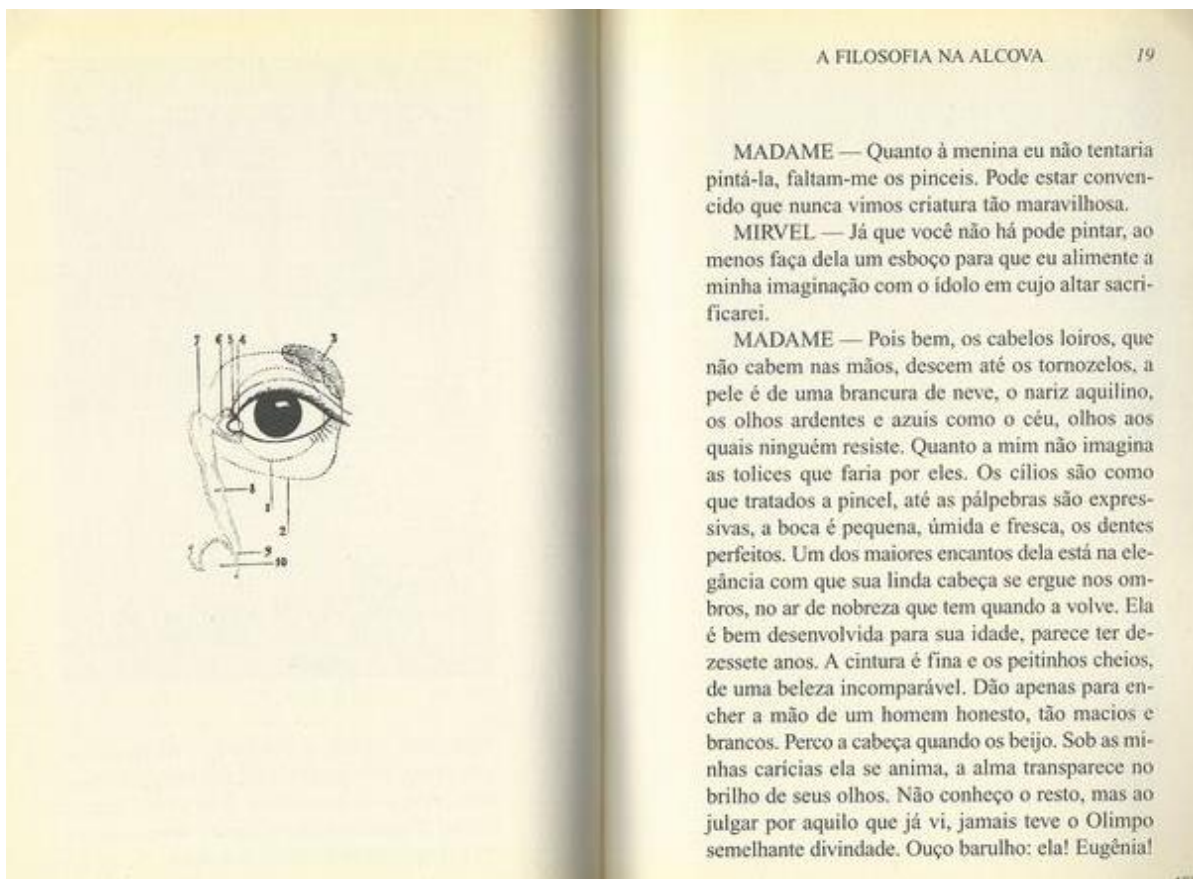
A visão traumática ocorre no momento de perda da mãe e se marca como um *ato de visão*:

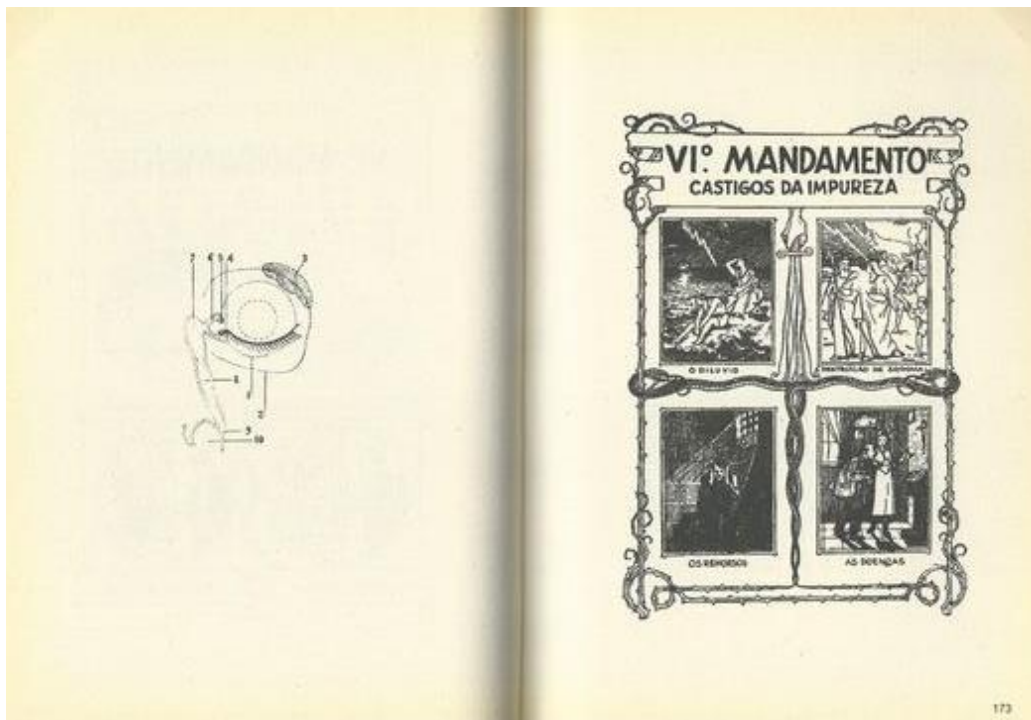


A relação irônica que o narrador tem com o olhar, por vezes adquire dimensão disfórica:

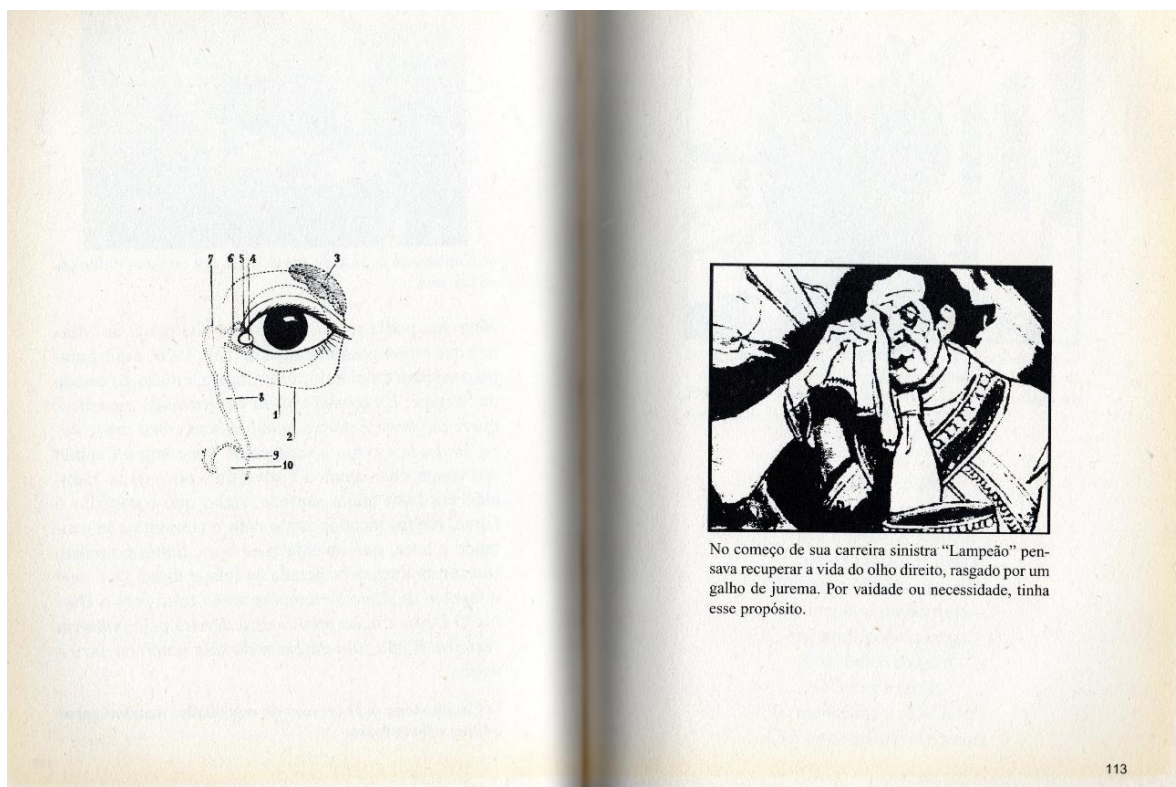


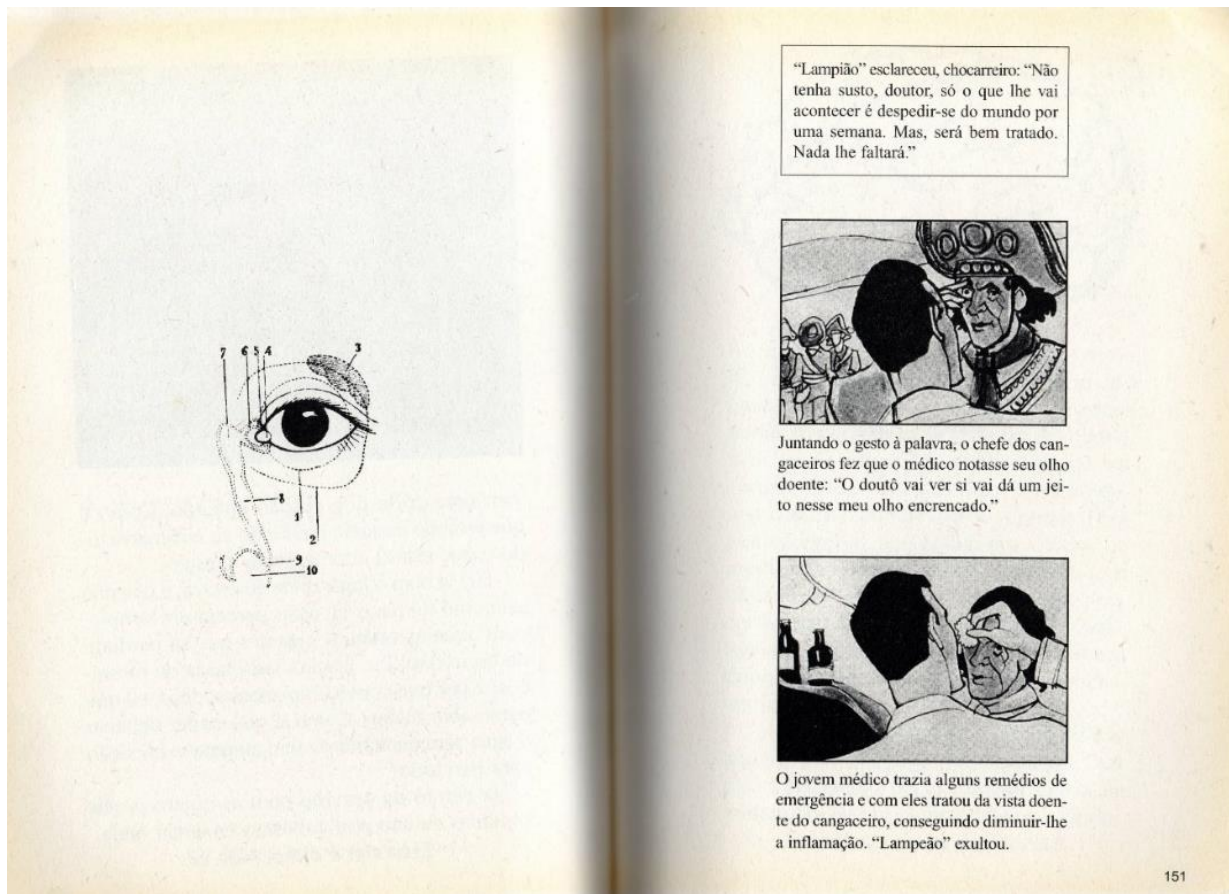
A parte final da narrativa reproduz imagens intercaladas de olhos, ora abertos, ora fechados. Realiza, através de linguagem objetiva, “científica” como em manuais de anatomia, uma espécie de exposição, como se durante o passar da narrativa o projeto gráfico favorecesse a impressão de que somos acompanhados desse olhar que ‘pisca’, diante de um grande acervo visual, ou mesmo em contato com bricolagens textuais que compõem a memória do narrador:





A referência ao voyeurismo sadeciano, a vigilância sufocante dos catecismos e as reiteradas recorrências ao olho ferido de Virgulino Lampeão na terceira parte (mais ao final da obra) ampliam este *conjunto-olho* na narrativa:



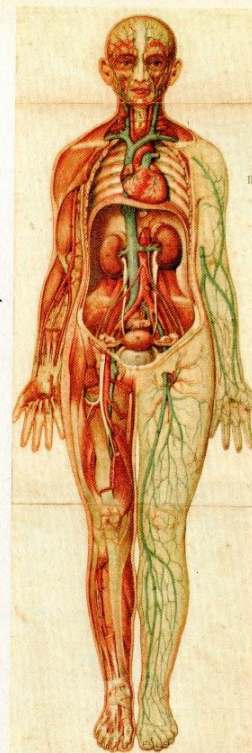
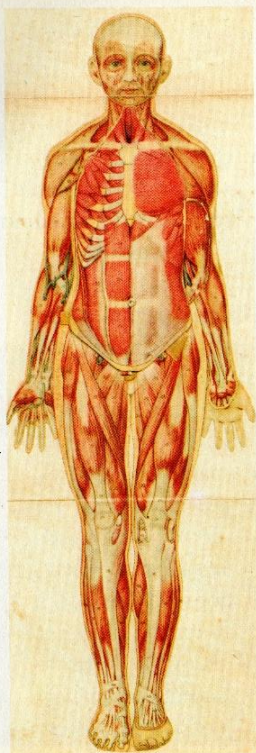


O fato de a visualidade ser um elemento tão extenso e intenso na obra, já nos faz elegê-la como grande mote de efeitos e afetos para a narrativa, lembrando-se que o olho é uma 'porta do corpo', um caminho, uma ligação, uma via de afecções, que é tratada de maneira peculiar pelo autor, o qual construiu um modo tão corporal quanto visionário imanente à escrita:



a do meio é a Babá  
 pobre babá!  
 o de cossaco é meu irmão Gricha  
 meu pai era russo  
 já separado de minha mãe  
 o da esquerda sou eu  
 Aladim Sinbad Saladino  
 Maktub

não sei por que  
 me fizeram olhar  
 pelo vidro redondo  
 da sala de operações  
 eu era pequeno  
 tive de me erguer  
 para ver o que vi  
 que não queria ver  
 costelas cortadas  
 de sangue cobertas  
 dobradas para fora  
 do campo cirúrgico  
 quadrado de carne  
 no branco pano  
 corpo envolvente





minha mãe nua  
 corpo grande firme branco  
 que nem folha de papel  
 sem pêlos  
 nos braços nas coxas lisas  
 mais brancas mais lisas  
 ainda que os azulejos  
 água transparente alfombra  
 na branca banheira branca  
 flutuantes cabelos soltos longos  
 ruivos quase ruivos  
 mancha ruiva imóvel  
 no meio das coxas  
 quase ruivos  
 os não róseos mamilos  
 minha mãe nunca me amou  
 o tempo que fiquei olhando  
 pela porta aberta?  
 o tempo de uma foto

Houve, na seqüência figural acima transcrita, uma travessia de barreiras relacionadas ao corpo e à origem. O menino cita a visão que tem da mãe morta no hospital, traduzindo por escrito imagens relativas a “costelas cortadas, dobradas para fora”; na lâmina seguinte, passa-se para um plano de anatomia, sem nenhum texto, indicativo de um referencial clínico científico, acolhido como um processo que favorecerá, em seguida, a apreensão da mãe em sua carnalidade tomada de corpo inteiro (terceira lâmina). Algo que se aprofunda nas entranhas e termina com a mãe nua, tomada de corpo inteiro, disposta numa estatura mítica. Como se lê no texto:

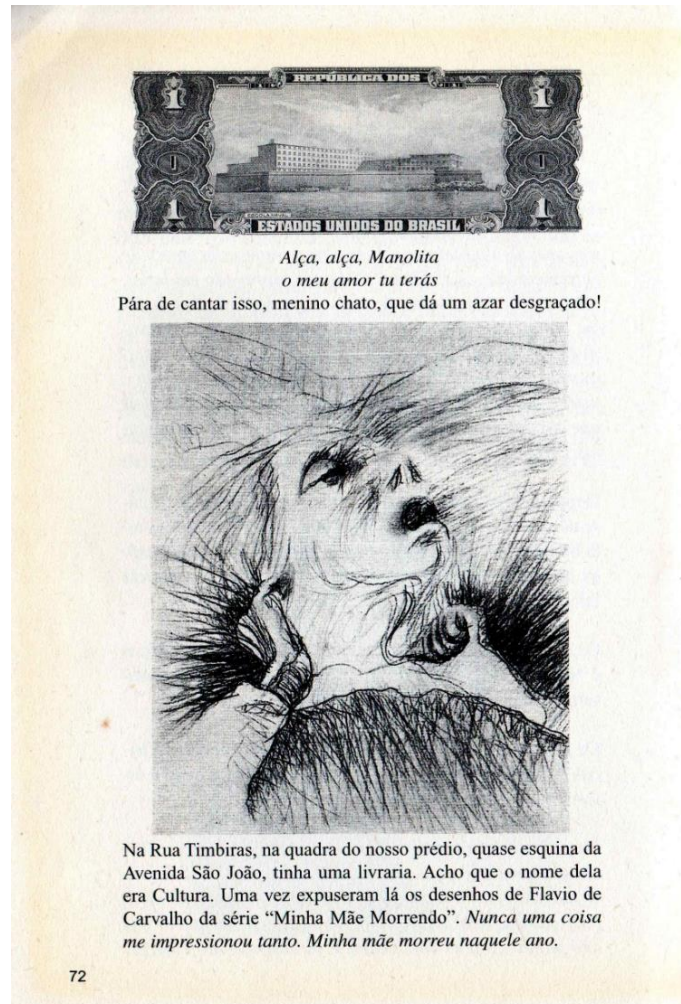
água transparente alfombra  
 na branca banheira branca  
 flutuantes cabelos soltos longos



O apelo ao olhar se dá então, nesta sequência de 3 lâminas, num direcionamento ao visionarismo, ou seja, a uma outra acepção de corpo, de maternidade e memória. Nota-se a renitência do ato de olhar, para aquele que viu além do que se podia ver ou aguentar – da passagem que vai do “campo cirúrgico” à (re)união do corpo amoroso “ao tempo de uma foto”.

A reiteração do elemento *olho/visão* não se desatreia do texto “visionário”; observando-se a menção a outros autores que se localizam nessa vertente produtora de escritas incorporadas por VX à sua estética; como se passasse por um contato intra-obras, aquelas de Camões, Sade, Saint John Perse, entre outros. Xavier reforça, nesse sentido, uma vertente que, para além da demanda mística e apocalíptica de cunho escatológico, proveniente de tal tradição, impõe uma partilha de cruzamentos criativos/conceituais ao longo da história (não apenas da literatura). A VX interessa escritores “para-raios”, aproximados por força de ritmo e contingência, ou seja, por contágio de afetos, derivas por identificações político-ideológicas, reconfigurações da sexualidade, vislumbres sensitivos/sensoriais. Deve ser destacada a busca do impacto visual na esfera narrativa em consonância, por exemplo, com o lugar da imagem de Flávio de Carvalho, que, como Xavier, era escritor, performer, imbuído do propósito da construção de um vasto arquivo plástico-textual-iconográfico. Inseparável por outro lado de remissões corporais memoráveis, revivências de circuitos de afeto.

Não ao acaso, *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, se remete diretamente à *Série trágica*, de Flávio de Carvalho, trabalho impactante, que possui o dado da memória do artista citado, em grande identidade com o narrador Valêncio:



Derrida, em *As pupilas da universidade*<sup>9</sup>, sugere que a questão do *ver* se associa à questão do conhecimento (1999, p. 125). Assim, a visão foi durante muito tempo considerada como o sentido privilegiado do desejo de saber, e a claridade do que é percebido se relaciona ao princípio de razão. O filósofo nos lembra a importância das pálpebras e dos intervalos lançados aos olhos diante da luz, a um só tempo vigilante e imperativa, que se projeta entre/sobre aquele que vê. As piscadas, ou a negação do olhar no narrador analisado poderiam, em alguma instância, ser consideradas resistência ou triste fastio com seu contexto, mediante a entrada de luz invasiva – tal como aponta Derrida com bases nos processos de percepção e racionalidade contidos do exercício de ver.

<sup>9</sup> In DERRIDA, J. *O olho da Universidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999

## Corpo, ritmo e recepção

A bricolagem de imagens, proposta de modo tão flagrante na obra de Xavier, intensifica essa recepção. Cabe lembrar que o ritmo e a aceleração também são vias para se analisar a relação com o que há de corpóreo na visão, ou analisar a relação com o olho quanto elemento de corporalidade (tal como Derrida localiza) na região frontal do humano, os apelos da visualidade contíguos aos estímulos da mente, numa correlação entre visualidade e razão.

Cabe lembrar que em outros campos do conhecimento a percepção do corpo também é pautada como matéria cognoscente imprescindível. Christine Greiner, em seus estudos *O corpo em crise*, faz referência aos “neurônios espelhos” (2010, p. 79). É possível abrir o corpo à experiência do outro ainda antes da formulação da linguagem de um discurso lógico, da racionalização e dos julgamentos. A pesquisa acerca desses neurônios espelhos tem ajudado a responder esta questão, envolvendo elo com o corpo do outro, numa estatura de inerência, imanência. Esses neurônios espelhos, segundo Greiner:

simulam internamente o movimento que outros organismos realizam em seu campo de visão permitindo uma antevisão de movimentos que podem vir a ser necessários para a comunicação com o indivíduo cujos movimentos são espelhados. O mecanismo da empatia emerge, portanto, da ação destes neurônios (Greiner, 2010, p. 80).

Trata-se de uma “instância repetida dos corpos”, capaz de fornecer à escrita, no caso de VX, um “ato reflexo”, pari-passu, ou quase, com o afeto. Poderíamos, portanto, relacionar afecção, provocada (ou presente) no texto literário, ao ritmo produzido pela narrativa, especificamente naquelas que possuem um elemento visionário, exercido a contar da convivência com

imagens técnicas, com a incorporação do universo maquínico-cinemático num processo material e sensitivo decorrido em um plano sempre corpóreo.

Temos, portanto, a realidade de um “corpo em crise” disposto numa espécie de *montagem psíquica*, num processamento de circuitos mnemônicos e cortes gnosiológicos.

Tal como se vê nas produções cinematográficas contemporâneas de Jennifer West, a imagem projetada em filme alude a uma narratividade decorrente de um eixo nevrótico, sensorial, cognitivo, indissociável da constituição de um acervo receptivo/reconstrutor de diferentes fontes imagéticas/iconográficas.

Em viva consonância com a obra valenciana, a referida cineasta realiza em *Film Title Poem* (2016), uma película de 35 mm, pintada à mão, composta por palavras, imagens, padrões e falhas cromáticas, gerando interrupções e intermitências óticas. O filme faz parte de um projeto maior que considera o filme “lembrado” como a ficção íntegra de nossas vidas e memórias<sup>10</sup>.

A questão de ritmo narrativo pode também ser pensada a partir das reflexões da semiótica tensiva<sup>11</sup>. Tais estudos têm considerado a “primazia das paixões” em relação às ações, ou seja, as dinâmicas do corpo regendo as ações objetivas.

Em textos que valorizam a potência retórica, em termos de ritmo e de sensorialidade, Zilberberg defende que a intensidade presentificada em diferentes manifestações discursivas une o andamento e a tonalidade na análise dos signos. Fica assim facultado o foco para um tipo de ocorrência no que se refere a tónus, aceleração, percepção, evidenciando-se uma

---

<sup>10</sup> Nessa colagem lúdica e poética de intertítulos memoráveis, Jennifer West mescla facilmente formatos, técnicas e tipografia para evocar uma “montagem psíquica” de sua vida cinematográfica interior. Vibrante e onírico, *Film Title Poem* comprova a poderosa influência que os filmes podem ter sobre nós.

<sup>11</sup> Zilberberg em *Elementos de Semiótica Tensiva* nos ajuda a perceber que a questão do ritmo e da celeridade é um componente central nas descrições de tensividade. No capítulo 2 ‘Das Valências Tensivas aos valores semióticos’ o autor trata destes marcadores de valor, e sua relação rítmica, que considera que ‘(i) A intensidade une o andamento e a tonicidade (ii) a extensividade une a temporalidade e a espacialidade’ (2011, p. 69)

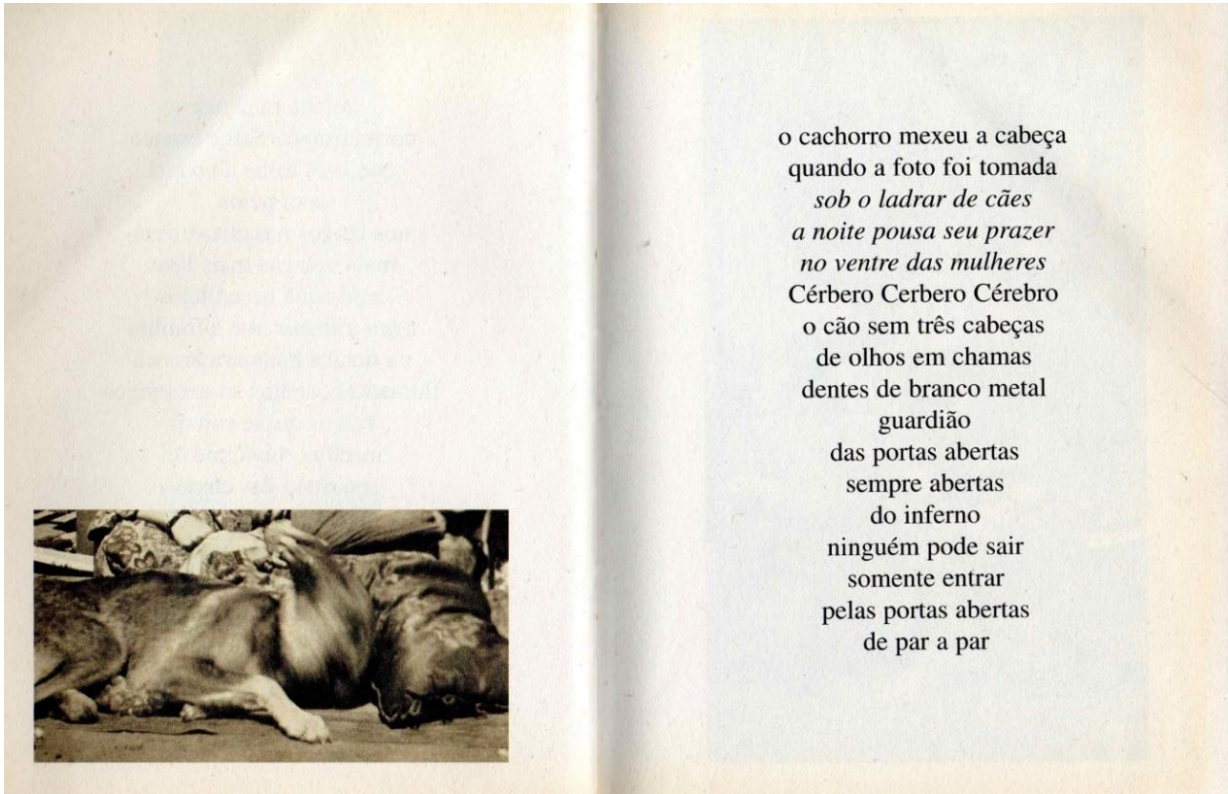
semiótica do ritmo até então negligenciada pelas ciências da linguagem (Zilberberg: 2011, p. 206).

Sobre retórica e semiose, o estudioso francês faz uma relação entre os estilos artísticos e as significações, as tensões que surgem nas mais diversas obras. Ele faz a oposição entre o Barroco e o Classicismo, considerando as proposições que estão abertas ou fechadas, ou o que seriam imperfectivas e perfectivas, e onde estaria o foco espacial ou aspectual. Teríamos como associar a narrativa analisada, tomando-se Zilberberg como referência a um grupo de textos cujos ritmo e desenho se aproximariam de uma estética “barroca” ou de um tom “expressionista”; “não fechado”, “não planejado”, próximo da contingência, e não de uma programação. Algo passível de se ser associado ao “ritmo intenso”.

O teórico encontra em Aristóteles uma teoria de bom alcance para se aproximar da escrita e de seus elementos tensivos construídos via metáfora, ou *hipotipose*, sendo esta: “aquilo que se coloca sob os olhos” em termos de imagem narrativa (Ibid, p. 226)

Voltando estes elementos à narrativa analisada, podemos considerar que o estilo de Xavier se constitui de uma identidade em “morfemas tensivos” e, pelo fato de seu trabalho ser visual, há um *plus* em aceleração e ritmo, “animado” como aquilo que se coloca literalmente diante dos olhos. A “imaginação linguística”, neste caso, seria a imagem projetada em relação com o imaginário, a analogia e o afeto.

No díptico formado pelas lâminas que se seguem, podemos ver reiterações aceleradoras da significação:



No conjunto acima, vemos uma montagem formada por fotografia (extraída do acervo pessoal do escritor, mais especificamente de um álbum familiar), texto de Saint-John Perse (em itálico) conjugado com a prosa poética de Xavier. O jogo criado com tais correspondências e as reiteraões da imagem (cão com “várias cabeças” por efeito de deslocamento ocorrido no ato de fotografar o animal doméstico), assim como aquelas presentes na prosa-poema, formam um conjunto de intensidades.

O poema parte da imagem/descrição: “o cachorro mexeu a cabeça”, e em seguida tem-se o trecho de *Anabase*, de Saint-John Perse, seguido de anagramas contendo a menção ao Cérbero (cerbero – cérebro), o mitológico cão de três cabeças. Quando vamos a alguma referência em imagem clássica do “guardião do mundo inferior”, notamos que o repertório extrapola, e vemos coincidir a movimentação com a curvatura do pescoço do animal da foto:

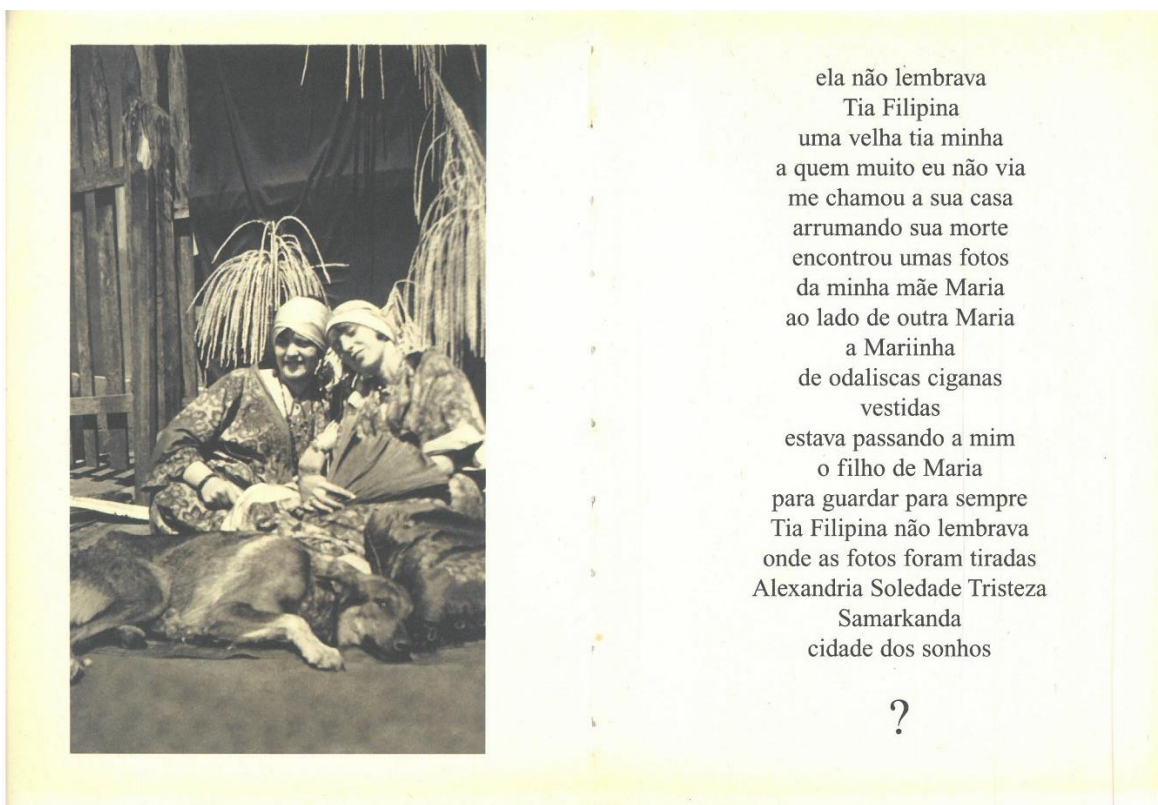


Cérbero; Ilustração de Gustave Doré para a *Divina Comédia*

A partir da “movimentação do cão”, Xavier une, de maneira eficaz, elementos de memória individual e coletiva. O termo “ladrar” guarda correspondência na “vibração” com outros léxicos contendo o fonema “r”. Há continuidade com ruído/som do “ladrar” dos cães, presentes em: “prazer”, “ventre”, “mulheres”, como também nos já citados anagramas feitos a partir de “Cérbero”, que se estende à palavra “três”; visível se mostra a sinestesia no que toca à movimentação. O efeito de “tremor”, daí advindo, remete à “imagem tremida” com o deslocamento do cão. Percebemos na foto os “dentes/dedos” acima do animal, citados no texto como “dentes de branco metal”, complementando as indicações na fábula. A partir de tal associação, a presença parcial da mãe, cujo rosto e olhar são inalcançáveis, propicia à narrativa de Xavier um construto mítico oportuno;

A aceleração-tremor da imagem induz ao ato reflexo da recepção. Pode ser considerado como elemento que aproxima o leitor da cena proposta pelo autor, como afeto compartilhado (uma vez que se recorre a um acervo familiar, um álbum de fotografia). Além disso, a distribuição gráfica desta

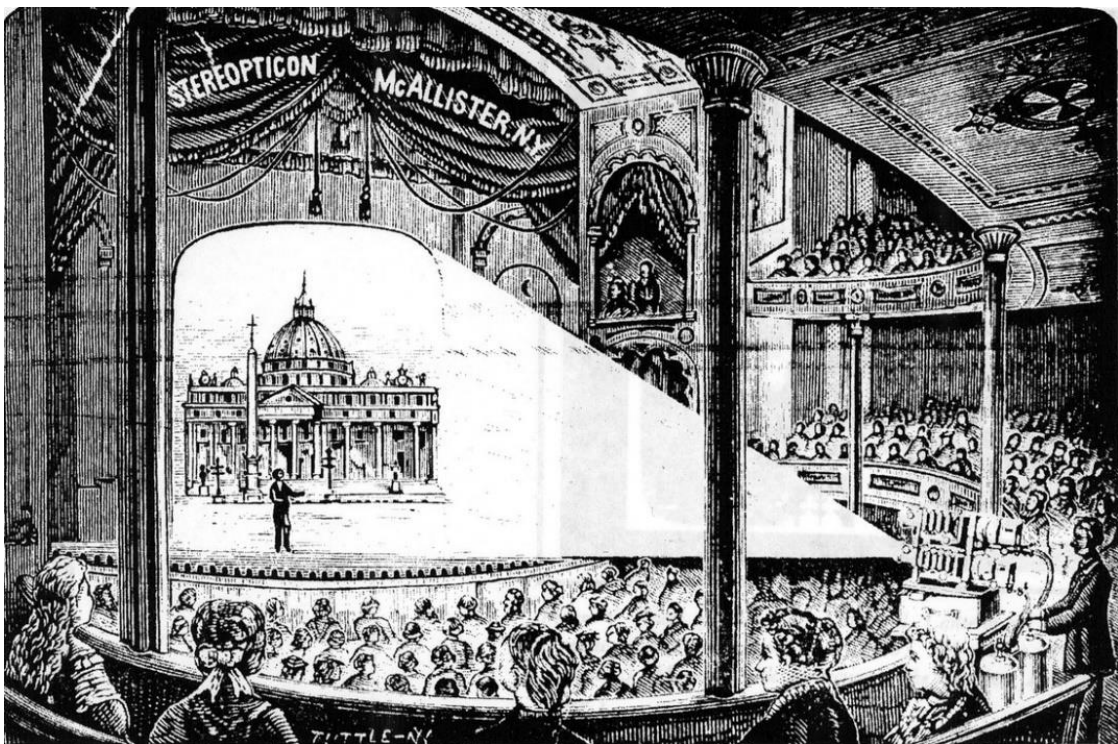
narrativa coteja com a linguagem cinematográfica e simula um ritmo muito próprio, polifônico, indicativo de como funciona a memória, onde o olhar reproduz os cortes e as sequências de potencial cinético, como se acompanhasse o fluxo de pensamento e atravessamentos do que o narrador pode ver e conhecer, lembrando-se o substrato mítico atuante na sequência em pauta, sublinhado por Derrida (2001). A contar de um arquivo iconográfico pessoal, dá-se uma combinação com outros materiais de imagem, sejam de natureza arquetipal, sejam provenientes de citações literárias fabulares, fílmicas e outras, sempre diversas.



Um fato curioso é que o conceito de ‘projeção’ perpassa teorias e autorias de diferentes formas, considerando-se que as afecções não se separam das visualizações. Perceptível é toda uma história da maquinação cinemática, indissociável de nossa inquietação por decifrar universos através do olhar.



Desde a lanterna mágica descrita pela primeira vez por Athanasius Kircher no período renascentista, busca-se um dispositivo de máquina, um escopo ótico fundante das concepções mais progressivas, mais prospectivas do humano. Não à toa, a lanterna mágica serve de modelo para a visionária filosofia teológica de Swedenborg, e tempos depois se liga à semiótica contemporânea que esboça a noção de simulacro para o entendimento de dimensões sgnicas essenciais. Nas reflexões a seguir sobre a câmara/câmera escura, as questões relativas à memória não se apartam do visionarismo. Chegam mesmo a se corresponder com a apreensão da história, no projeto narrativo de Valêncio Xavier.



Lanterna Mágica - Fonte: <http://www.correctionhistory.org>

## CAPÍTULO 2

**Dorsalidade, Câmara escura**

*Não será o quarto escuro o único conteúdo do quarto iluminado?  
Aquilo que não posso ter, aquilo que, ao mesmo tempo, recua  
até o infinito e me empurra pra adiante, não é mais que uma  
representação da linguagem, o escuro que pressupõe a luz*

Giorgio Agamben

Em *Dorsality*, David Wills reflete sobre a dinâmica de “torsão”, se referindo ao que está “atrás” ou mesmo num plano profundo, que se projeta em primeiro plano. Sua reflexão se volta para os campos da tecnologia, da política, abrangendo também filosofia, arte e cultura: dorsalidade é um conceito que marca uma ruptura com tudo o que implica instrumentalidade, domínio e controle humano, pelo imprevisto, e pela virada tecnológica:

Interpretar a virada tecnológica em termos de costas, como dorsal, serve para enfatizar o status originário daquele giro do humano, movendo-se para frente a fim de avançar, volta para trás, e volta a reconhecer a origem tecnológica a qual nos referimos (WILLS, 2008: 05)

Em seus diálogos com o pensamento de Walter Benjamin<sup>12</sup>, Wills deduz que a linguagem humana é criadora e, portanto, tecnológica. Considera a linguagem como princípio de vida, presença, ato criador, afirmativo de corporalidade.

No capítulo seis de *Dorsality*<sup>13</sup>, “Revolutions in the darkroom; Balázs, Benjamin, Sade”, ele trata de diversas possibilidades dorsais a partir dos

---

<sup>12</sup> WILLS, David. *Inanimation: theories of inorganic life*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016

<sup>13</sup> WILLS, David *Dorsality: Thinking Back through Technology and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

autores elencados, em que o cinema, a literatura e um plano de obscuridade são importantes motes, desembocando no que chama de “revolução na sala escura”.

A partir do tema da arte na era da reprodutibilidade técnica, discutido por Walter Benjamin, que se debruça acerca da discussão sobre a perda da aura na obra de arte, Wills destaca a coerente e pertinente crítica à ideologia do mimetismo, mas nos aponta para uma possibilidade de confusão entre formas de reprodutibilidade, sobre a premissa do “inconsciente ótico”. Defende que o “fotográfico” é “estético” e pode envolver processos tanto voluntários quanto involuntários.

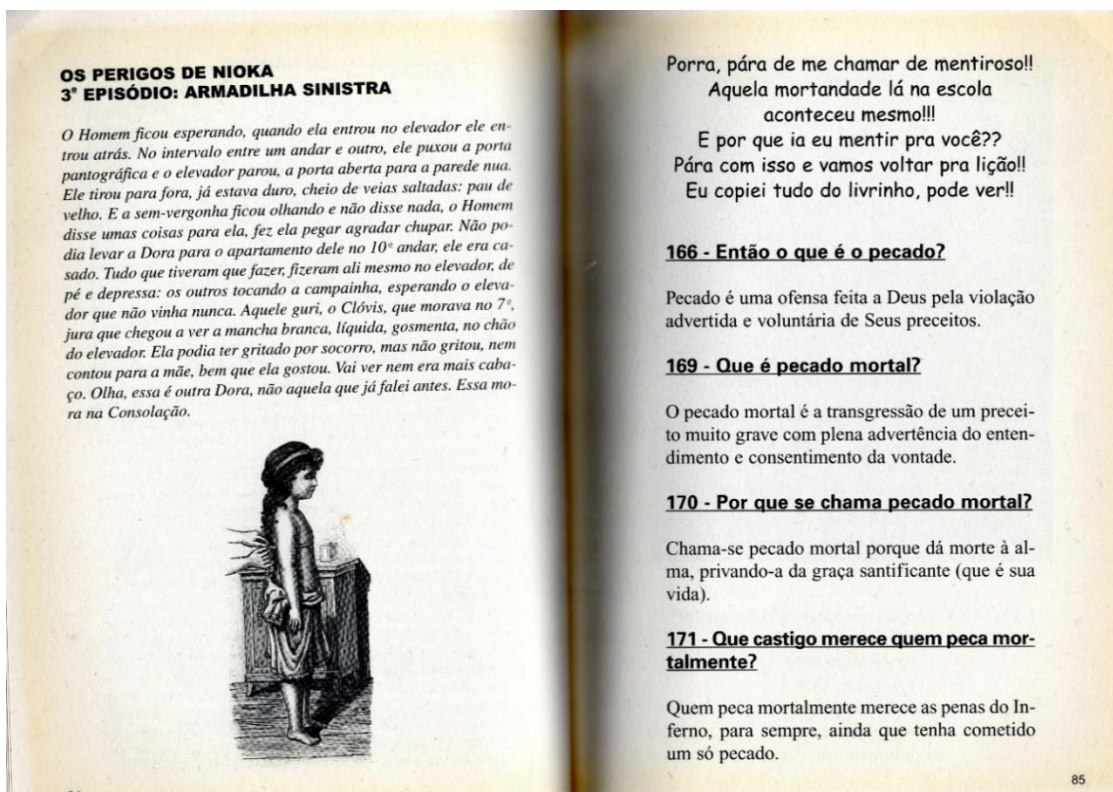
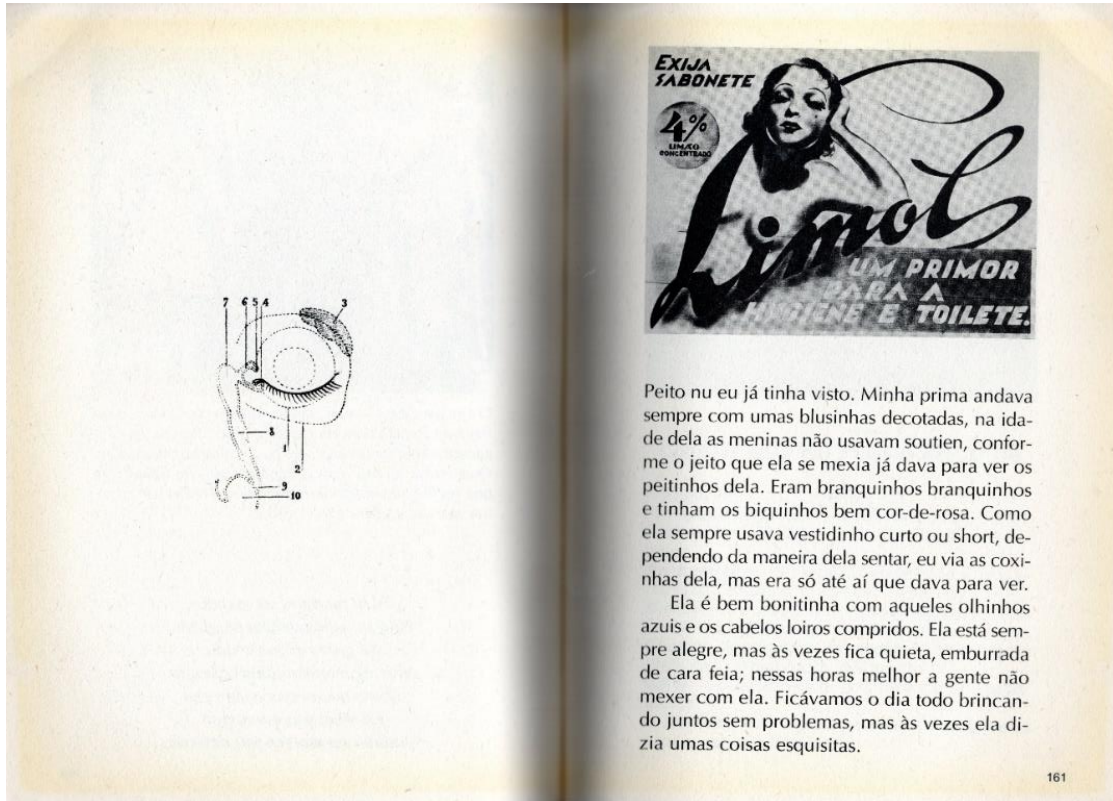
De acordo com o seu ensaio, fica reiterado que a estetização e a politização não ocorrem sem alguma inversão na *câmara escura*, sendo esta um lugar de não-alcance, no qual não há propriamente um controle de ordem puramente técnica exercido pelas projeções de imagens sobre aqueles que as assistem. Wills aproveita a reflexão de Benjamin para retomar que o postulado realístico pode ser problemático. Toma novamente a imagem da *câmara escura*, lembrando que nela há “uma inversão cuja verdade não sobrevive à luz do dia” (Wills, 2008, p. 169). Sendo assim, a aura não comparece simplesmente como a emanção de um plano único e superior desprendido pelo objeto artístico, mas surge também como uma curiosa versão da sala escura, onde a revelação cabe como um aparato de ordem estética. Algo que tem lugar no corpo do receptor/espectador, sob ação da *câmara escura*, contendo em seu próprio espaço, um ponto cego, uma área invisível, um espaço de reprodução automática em que se revela a *dorsalidade* (Ibid, p. 166).

Entre as entradas para a imagem dorsal que o teórico escolheu em seu ensaio, nos interessa o fato de o corpo ser como uma *câmara escura*, uma máquina. Destaca-se o fato de que no escuro há a revelação. A produção fotográfica, subjacente ao dispositivo projecional do cinema, reitera esse

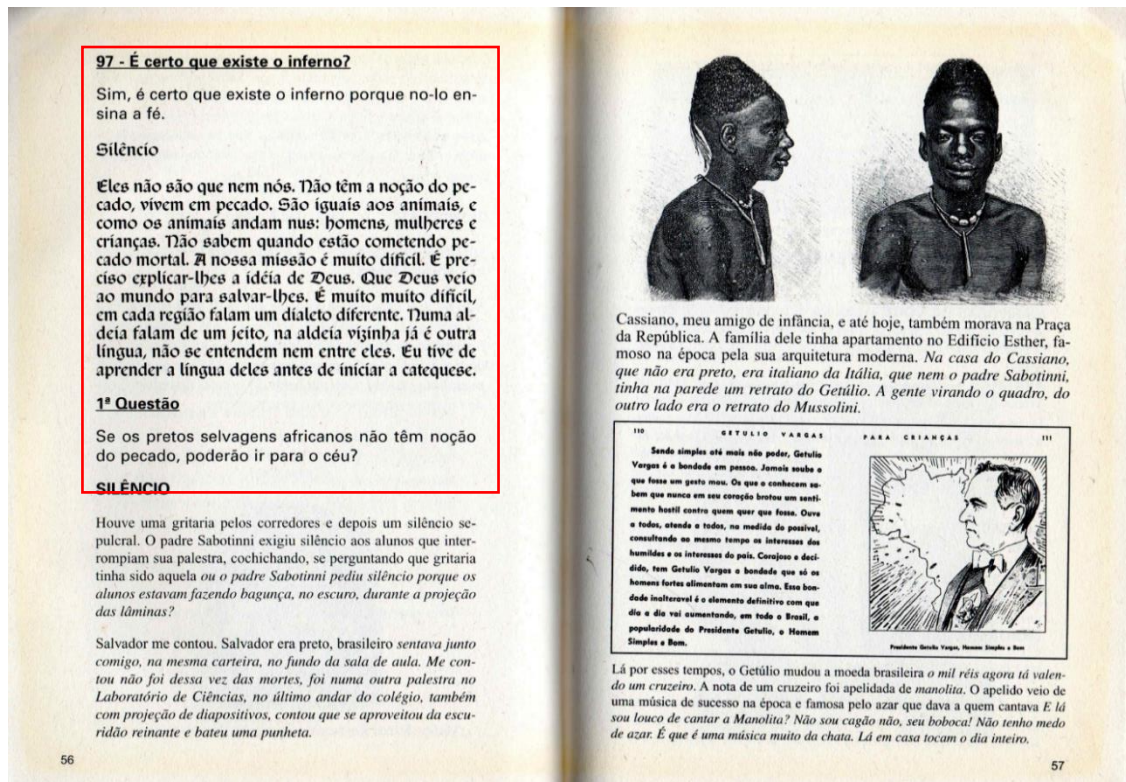
movimento. Cria uma relação de memória com o corpo, na base do que se passará a entender como imagens em movimento, mecanismos óticos deflagrados com os suportes tecnológicos desde a modernidade (Ibid, p.165).

Em Valêncio Xavier, podemos perceber que há um “jogo dorsal” entre o tema da memória e o estilo formal do autor, como algo que está “atrás” e informa a criatividade. Estamos considerando que o passado, mostrado no “álbum de memórias” do narrador-autor VX, e o ineditismo da forma, em sua montagem arrojada, formam uma intensa relação entre *bios* e *tekhne* bastante complexa, que o autor encontrou como solução, e que contempla seu “movimento reflexivo”.

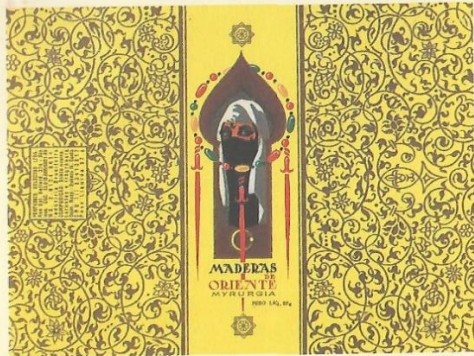
Considerando-se o lampejo da experiência de choque, como um momento fotográfico, temos na obra de Xavier um bom registro do corpo curioso e desejante em ver/desvendar imagens pelo narrador. Há muitos momentos relacionados com o menino, protagonista-narrador dos relatos, absolutamente inebriado com o erotismo que vem do cinema, da publicidade e de um vasto campo iconográfico, que tensionam com os discursos da cena e de uma ética formadora representada pelas frases literais acerca do controle dos corpos, próprios de um catecismo elementar, como podemos ver a seguir:



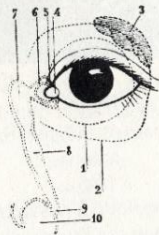
A violência e o racismo veiculados entre discursos simultâneos de sedução são emblemáticos:



O contraste entre os limites de uma educação institucional e os devaneios repletos de curiosidade, envolvendo o desejo do menino, monta uma cena cuja tensão aparece nos *giros narrativos* do corpo diante do pudor e da violência instituídos. Algo de transgressão através do desejo acelerado. Evidencia-se um corpo que sente e, que em alguns momentos, não aguenta o mundo sufocante, imposto pela cúpula composta por discursos catequéticos moralizantes e fomentações eróticas. Tais passagens por níveis discursivos tão contrastantes e ao mesmo tempo insolúveis em sua mescla combinatória de contrários, acabam por provocar inversões, ou “torções” que questionam o normativo, no afrontamento de tabus, à maneira de uma cena, cujo dinamismo do foco visual se ressalta e revela os planos sombrios dos diferentes aromas do erotismo. Como vemos a seguir, o sabonete *Madeiras do Oriente*, reproduzido em sua embalagem, suscita associações com gozos entre diferentes corpos, incluído o materno no decorrer da iniciação sexual adolescente, marcada por “punheta no banheiro”, “anedota ouvida na escola”, “beija puta na boca” e cores no cinema:



Nardo Canela Mirra  
 Sândalo Almíscar Incenso  
 Maderas de Oriente  
 Bálsamo de minha mãe nua  
 recostada no banho  
 Perfume inebriante  
 como esperma  
 nardos benjoins  
 cravos jasmims  
 e água pura  
 eu  
 punheta no banheiro  
 pelas coxas de Maria Montez  
 deitada em alfombras douradas  
 vista a cores no cinema  
 anedota ouvida na escola  
 Um jeca vai para o quarto  
 e beija a puta na boca:  
 tua boca tem aroma  
 de Madeiras do Oriente  
 Deve ser porque acabo de  
 chupar o pau dum japonês  
 (risos)



Que lindo monte de Venus, que sedosos pelinhos.  
 O clitoris não está ainda formado mas já é muito  
 sensível; está agitado como um peixe n'água.

Marquês de Sade — *A Filosofia na Alcova*

Notável é a presença de Marquês de Sade na obra de VX, que, além do acento sexual e transgressor, traz elementos da “sala escura” e do “abissal” que nos oportunizam relacionar com o tema da *dorsalidade*. Wills destaca uma importante dualidade na obra sadeana, que por um lado leva a certa representação “realista” de um certo ponto de vista, pois apresenta atos de sexualidade com um poder demonstrativo, de exibição mesmo.

Tal configuração encenadora da parte de Sade se relaciona com sua poética, guiada por violência e método. Trata-se de uma representação que se relaciona com a cena da qual a poética surge, mas também como uma representação diegética onde há o invertido em relação à moralidade, e onde também toda fantasia é realizada (Wills, 2008: 183), demonstrando, portanto, uma pedagogia que reafirma uma potência violadora capaz de afrontar a moralidade como uma resposta direta à época das luzes, nos primórdios da modernidade, em que a obra sadeana emergiu.

Interessante notar que a literatura de Sade é citada por Xavier com o intuito de se travar um diálogo no direcionamento teórico-prático da libertinagem, assim como suas ideias sobre a República. No trabalho narrativo de VX, a estética sadeana se introduz para oportunizar o encontro entre o desejante e o proibido, possibilitando o que pode ser entendido como uma “cura pelo contraste”.

Diante da resultante de tensões pelas quais o menino passa, localizada entre a aceleração do desejo e o sufocamento provocado pela cena opressora e violenta nesta narrativa, a citação de Sade entra como uma saída, uma chave que acolhe o jovem em meio aos vários elementos da formação de sua sexualidade – o desejo sadeano é o convite oportuno para o ingresso do jovem protagonista na câmara/câmara escura da sexualidade.

Sade seria a chave pela transgressão e também a introdução para o desejo e entrada na sala escura. Essencial destacar que temos na literatura sadeana uma abordagem inédita de *escrita-corpo*. Ferreira e Silva (2011) em



seus estudos d'A *experiência contemporânea da nudez* observa que o universo sadeano, ao contrário de algo desordenado e caótico, investe contra o interdito com regras de um rigor extremo:

Suas orgias são administradas com precisão, com regras intransponíveis, hierarquias estritas, sucessões de prazer que devem ser obedecidas, por um apuro na busca de uma ordem de prazeres que sempre está ao serviço da intensificação do gozo, mas que não é menos burocrática por isso. Essa racionalização do gozo, o poder de sua lógica, é condição para que Sade possa investir contra toda forma de interdição, e, portanto, contra toda forma de pudor: o divino, os laços sanguíneos, a vida do outro, o sofrimento do outro, a própria morte. Protegido no rigor de sua lógica iconoclasta, nada envergonha Sade (Ferreira e Silva, 2011: 157-158).

A consolidação do voyeurismo com uma didática sadeana aparece claramente em *120 dias de Sodoma*, e alcança seu ápice na *Filosofia da alcova*, obra que estabelece uma relação muito clara com os bastidores da República Francesa ao final do século XVIII.

Sade representa a transgressão máxima em todas as suas implicações de ordem política, comportamental e sexual. Marcou com sua arte e pensamento a recusa dos regimes vigentes nesse período de transformações políticas<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Pontua-se bem a posição de Sade em relação aos regimes e transformações vigentes em sua época, Verardi Bocca (2019) ressalta, citando o autor, que “em relação à república francesa ‘O que vemos formar-se atualmente? Corpos cortados, privados de seu valor, desinfetados, saudáveis, regularmente retalhados sem o menor sinal de lubricidade aparente’ (Sade, 1793, p.73), ou seja, desprovido de suas inclinações naturais. Assim, a Revolução apenas eliminava o súdito enquanto dava nascimento ao cidadão artificializado (Bocca, 2019). E em relação à matriz de pensamento que começará reger o ocidente pós século XVIII, Philippe Sabot em seu artigo Foucault, Sade e as luzes (2013) observa que a postura sadeana “funciona, em âmbito mais global, como um operador transgressivo de uma passagem do limite que ilustra as potencialidades antidialéticas disto que Foucault chama de “pensamento de externo” e que ele associa ao esforço da literatura moderna nascente para se opor aos avatares filosóficos do “pensamento de dentro” (Sabot, 2013).

Este tópico também tem uma relação com a obra de VX, que narra o início da vida republicana no Brasil, através de crônicas de grandes personalidades da época.

A mentalidade autoritária, referente a esse período em que transcorre a narrativa *Minha mãe morrendo*, expõe a memória iconográfica do Estado Novo da era Vargas, e também faz um paralelismo com os líderes dos regimes autoritários europeus vigentes nos anos 1930. As reflexões que Wills e Benjamin realizam a respeito do fascismo é que nele há uma conhecida ostensividade com o passado e autorreconhecimento das massas (2008: 164), todo um culto à noção de nacionalidade, a um integralismo de forças sob controle e direcionamento unívoco. Não à toa, essa perspectiva define o que no Brasil tomou um sentido faccioso de teor passadista e totalitário dentro de uma acepção *integralista* (veja-se a liderança, neste sentido, de Plínio Salgado, além da cena que vivemos no momento de escrita deste trabalho).

**97 - É certo que existe o inferno?**

Sim, é certo que existe o inferno porque no-lo ensina a fé.

Silêncio

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. Duma 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.

**1ª Questão**

Se os pretos selvagens africanos não têm noção do pecado, poderão ir para o céu?

**SILÊNCIO**

Houve uma gritaria pelos corredores e depois um silêncio sepulcral. O padre Sabotinni exigiu silêncio aos alunos que interrompiam sua palestra, cochichando, se perguntando que gritaria tinha sido aquela ou o padre Sabotinni pediu silêncio porque os alunos estavam fazendo bagunça, no escuro, durante a projeção das lâminas?

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.

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.

Lá por esses tempos, o Getúlio mudou a moeda brasileira o mil réis agora tá valendo um cruzeiro. A nota de um cruzeiro foi apelidada de manolita. O apelido veio de uma música de sucesso na época e famosa pelo azar que dava a quem cantava *E lá sou louco de cantar a Manolita? Não sou cogão não, seu boboca! Não tenho medo de azar. É que é uma música muito da chata. Lá em casa tocam no dia inteiro.*

Há um espelhamento entre o marcante catecismo, impresso nas lições dos padres no colégio São Bento, onde o narrador estudara, e o método teórico-prático, infundido de modo cruel, tal como apresentado na obra *Filosofia da Alcova*, citada pelo narrador. Dá-se, então, o encontro de uma didática flageladora com o *ethos* desejanter despertado pela sensualidade no cinema, nos quadrinhos e nas publicidades, entrevista pelo menino em corpos desnudos.



Sei lá se uma manolita dava pra pagar a meia-entrada no cinema.

#### COISAS QUE TENHO MEDO DE

##### ESCURO —

**MARIPOSAS DA NOITE** — *Também chamadas de bruxas. Entram de noite no quarto e ficam se batendo em volta da lâmpada. De tanto se baterem soltam um pó das asas que, se cai nos olhos, deixa a gente cego.*

**ARANHAS** — *Quando a gente morava na fazenda não tinha luz. Estávamos jantando na mesona comprida iluminada com lampião. Do teto sem forro caiu pluff! uma enorme duma aranha caranguejeira, bem no prato de sopa que meu irmão Gricha tava tomando. De susto ele perdeu a fala. Ficou bem uns três dias sem poder falar. Nunca sei o que dizer do Gricha, sei que gosto muito dele. Uma vez, ele me encheu tanto o saco que eu atirei um martelo que abriu a cabeça dele.*

**COBRAS** — *O peão foi calçar a bota sem olhar. Dentro tinha uma cobra que picou ele. A perna inchou, inchou, inchou, e ele morreu gritando de dor.*

**SÍFILIS** — *Beijo de putas (também chamadas de mariposas da noite) com sífilis transmite a doença (o flagelo do século) e a gente fica com o corpo cheio de feridas que não cicatrizam nunca, e fica louco.*

**MORTE** — *A gente morre mesmo.*

##### 59 - Estão todos os homens sujeitos à morte?

Sim. Todos os homens estão sujeitos à morte por lei penal estabelecida por Deus, como ensina o apóstolo Paulo: *Determinado está que os homens morram uma vez só.* (Hb 9, 27)

58

#### Sangue por todos os lados!

Manchas de sangue eram visíveis por toda a escadaria, desde o segundo e último andar até o térreo, prosseguindo pelo corredor, terminando em uma grande poça de sangue no chão do hall de entrada do colégio.

Procurada pela nossa reportagem, a alta direção da escola recusou-se a dar explicações sobre o misterioso crime.

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.

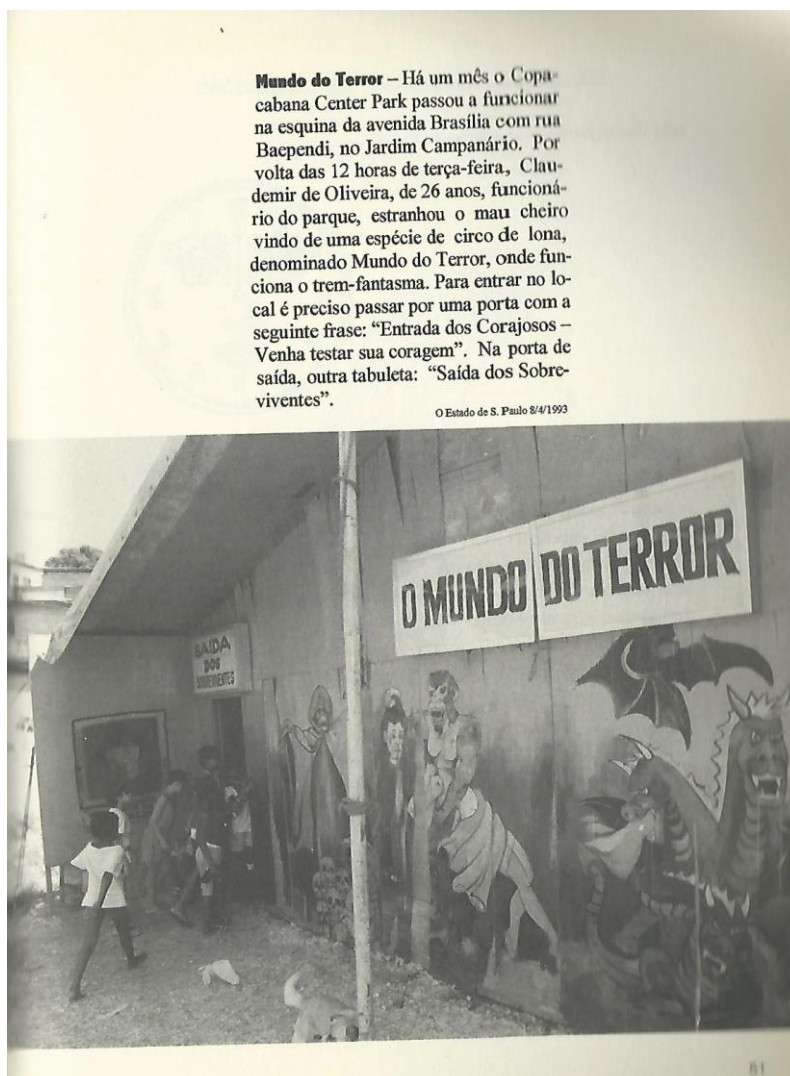


59

Aqui faz todo o sentido nesses trechos sufocantes e conservadores de hoje e de outrora, vemos que há ciclos contínuos, não rompidos. Xavier localiza tudo isso na memória de seus narradores-personagens, mostrando, não uma origem, mas parte da genealogia que formou nossa sociabilidade pós-colonial, de base autoritária.

Também sobre a presença do cinema, se torna recorrente como um *leitmotiv* na obra de Xavier, “entrar na *sala escura*”, “ver através da

escuridão”. Liberação possível pelo ato transgressor de ver, combinado com o elemento da memória. Na novela *Memórias de um homem invisível*, a ambiência toda se dá no cinema. Em *Rremembranças da menina de rua morta nua*, a escuridão ocorre através do “túnel fantasma”, e é no escuro que se tem “acesso aos corpos”:



O fator *luz e sombra*, constante em Xavier, não se abstém de uma fotografia distorcida, reportável aos nossos acervos histórico-culturais. Tal percepção remete ao “Mito da caverna”, ainda que com a “luz trocada”, ampliando o nosso olhar em relação ao memorial estabelecido sobre

realidades e o registro de outras épocas, de modo que se produzam elos com outras pontas do tempo.

Portanto, “a luz”, a razão, a catequese e a lei, em contraponto com o escuro, com o luto, o desejo e o cinema, assim como a percepção negativa e melancólica de si, formariam a oposição à nossa matriz racional-humanista-ocidental-eurocêntrica, que habita o senso das narrativas que recepcionamos como duradouras e reveladoras de imagens acabadas de determinados períodos históricos.

Ao recorrer a um manancial de registros e recursos de memória, o projeto de Xavier faz emergir o não-visto, o não sabido a respeito de determinados contextos e vestígios de época.

Em *A imagem sobrevivente* (2013), no capítulo “Dialektik des Monstrums, ou a contorção como modelo”, George Didi-Huberman vai apresentar as dinâmicas torcionais que aparecem como resquícios em obras do Renascimento, referidas pelo historiador Aby Warburg, como “intromissões na ordem simbólica” que poderiam ser “compulsões de autodestruição que atuam na própria exuberância da forma” (Didi-Huberman 2013, p. 255).

Tais lapsos ou contorções nas imagens, relacionados com a “verdade inconsciente”, foram considerados por Warburg como “monstros proféticos”, cujas manifestações ocorreriam em “momentos de intensidade”, produzidos por “corpos entregues aos movimentos do *pathos*, da paixão ou da loucura dionisíaca” (Ibid, p. 257), portanto, com participação intensa da corporalidade.

Segundo Didi-Huberman, as contorções, ou “sintoma” para Warburg, não são simplesmente uma característica clínica, mas sim “uma categoria crítica”, que faz explodir o “quadro regular” da história estilística e os critérios acadêmicos de arte. Assim se explicita uma relação com o conceito de *dorsalidade* pois, põe-se em relevo um “ponto cego” que percorre as

relações pictóricas e culturais, neutralizando parte da censura ou a terminologia clínica implacável contra o corpo, de modo a não moralizar “os demoníacos na arte”.

Os elementos trazidos pelos ensaios de Didi-Huberman convergem com a estética de VX, no sentido de abrir uma analogia entre os “corpos compósitos”, que se constituem de “objetos proféticos” e dialogam com o empenho da montagem visionária de Xavier.

Oportuno lembrar que VX recebeu o apelido de “Frankenstein de Curitiba”, muito pelo modo como monta seu texto, por meio de colagens e dissecações, mas também pelos temas soturnos, como a morte, a noite, o escuro e a violência que compõem grande parte de suas obras. Em seu percurso de vida, trabalhou na TV, produzindo programas policiais, e teve em seu ofício a aproximação intensa com o cinema. O que nos ajuda a entender a relação do “criador” com as montagens de suas “criaturas”.

A composição do Atlas *Mnemosyne*, feita por Warburg, possibilitou que a recombinação das figuras abrisse “a função memorativa própria das imagens”, catalisando a percepção de que haveria um “pensamento por montagem”. Cria-se, portanto, um projeto teórico para o futuro a partir de uma recapitulação de seus próprios temas do passado (Ibid, p. 390). A função memorativa ou a sobrevivência das imagens é a constatação de que essas sobrevivem e/ou retornam.

A inversão importante que ocorre aqui é a de que o suporte do *Atlas Mnemosyne* não ilustra uma interpretação preexistente, mas oferece uma matriz visual para multiplicar as possíveis ordens de interpretação (Ibid, p. 392), com possibilidade de superar o quadro canônico, onde a memória seria um “quebra-cabeça anacrônico”.

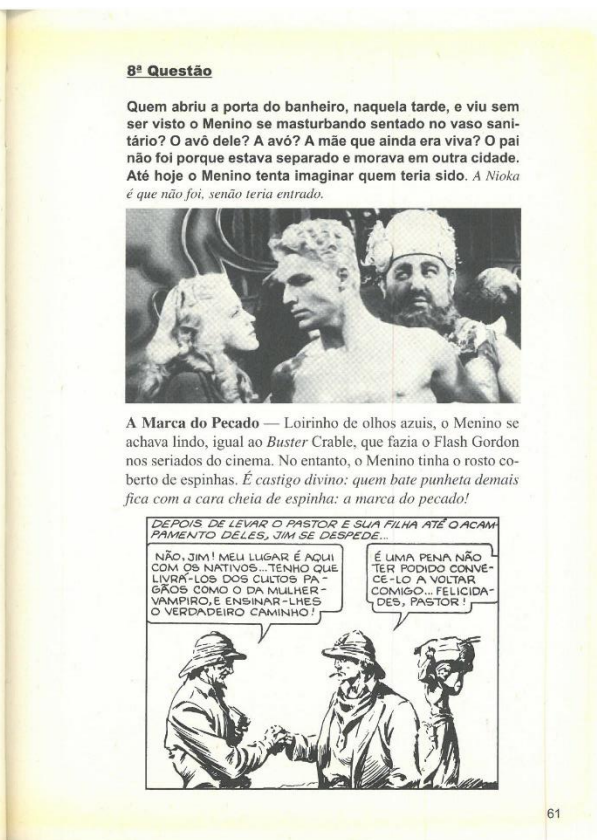
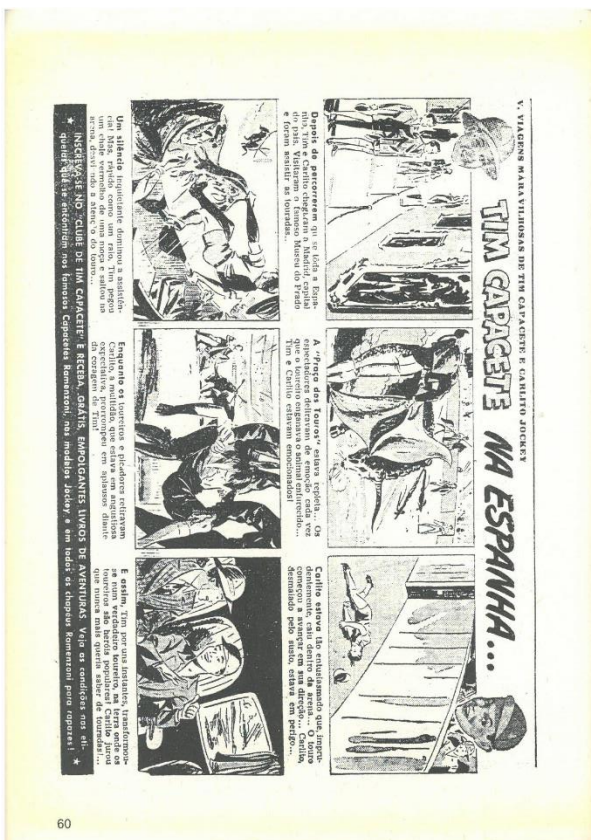
Há, portanto, uma “memória impensada da história” ou uma “história na época do cinema” (Ibid. p. 403). O senso de um pensamento cinematográfico é um traço importante na produção de VX, mostrando-se dialógico com a

atualização que Deleuze (2005) aponta sobre as transformações ocorridas, não apenas na estética cinematográfica, mas também nas demais linguagens e nos diferentes campos artísticos na contemporaneidade.

A coleção mnemônica, bem como as obras valencianas, são “objetos” inovadores, eminentemente experimentais” vanguarda” por ousarem desconstruir o álbum de recordações historicistas das “influências da Antiguidade” (Didi-Huberman, 2013, p. 406). Contém ideias expansivas e não fechadas. Tal como objetos anacrônicos, os painéis de Warburg e as montagens de VX criam uma correlação renovadora, inaugural mesmo, entre o passado e o futuro:

*Mnemosyne* é, portanto, o objeto *anacrônico* por excelência: mergulha no imemorial (a astrologia babilônica das primeiras pranchas) para ressurgir no futuro (previsão, nas últimas pranchas, das irrupções fascistas e antisemitas). Houve quem dissesse que ele se situava a meia distância entre o Talmute e a Internet. Acima de tudo, ele cria uma configuração epistêmica inteiramente nova – *um conhecimento pela montagem* que é próximo de Benjamin, bem como, sob certos aspectos, de Bataille ou Eisenstein – a partir de uma observação da própria *Nachleben: as imagens portadoras de sobrevivências são montagens* de significações e temporalidades heterogêneas (Ibid: 406-407).

Painéis do Atlas de Warburg, seguidos da montagem de Xavier:



A montagem de Xavier remete a um princípio iconoclasta, no sentido de que o autor tenta “replantar” a memória e mover a genealogia. Acaba por negar os emblemas da moral ortodoxa e caricata que ainda persiste no



contexto da narrativa, tendo-se em conta um traço datado dos vestígios repressores, valores de uma certa época, há muito transcorrida, trazidos à cena da escrita.

O projeto crítico de Benjamin e a memória do narrador presente na escrita de Xavier se defrontam com o autoritarismo vigente na primeira metade do século XX. Obtém-se aí uma confluência de propósitos e contextos, do mesmo modo que o trabalho de VX e o ensaísmo de Wills se fazem em plena virada de milênio, propondo laços e correspondências entre os tempos, o que reforça um vínculo forte entre filosofia, estética e narratividade numa combinação de elementos capazes de refazer conceitos e discursividades legados pelos últimos 100 anos.

Wills relaciona “o anjo da história”, apresentado por Benjamin, com uma versão própria do espaço dorsal, lembrando-se do “futuro por trás do anjo da história” (Wills, 2008: 203). Tal anjo/profeta dá as costas ao seu próprio tempo, de modo a torná-lo marcadamente presente ao seu olhar visionário. O anjo se move firmemente para trás, favorecendo, contra toda a perspectiva racional, linear-progressiva, um giro mobilizador dos lugares reservados ao que se passou e ao que está por vir.

Em *O conceito de história*, Benjamin se volta contra a inércia dos poderes em que certa genealogia (enquanto monopólio narrativo da história) se alojou e tende a se perpetuar (2012: 250). Xavier emerge do espaço abissal transcorrido ao longo do século XX. Surge de um plano profundo, em que a escuridão da época e o corpo sempre menino fazem escavar narrativas coletivas.

Em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, poderíamos tirar uma lição dorsal: em que, a partir da mais trágica origem, inversões ou giros são o cerne das possibilidades de abertura da obra:

A origem do menino mentido é problema ainda não resolvido. Mentido, falso ilusório, que não deu certo – ovo que gorou. Consulte um bom dicionário etimológico (Xavier, 2001, p. 219).

O sentido frequente de mentira, que atua como signo negativo, ao lado da expressão “ovo que gorou”, reforça a impressão de falsidade. Consultando-se a etimologia da palavra *mentira*, podemos propor dois caminhos interpretativos, ou uma *inversão* que abre o conteúdo epistêmico da obra de VX: “A palavra *mens* está na raiz da mentira. *Mens* significa “mente”, inteligência, discernimento<sup>15</sup>.

Portanto, se considerarmos esse radical contido em mentira – “mente”, como pensamento, criação –, podemos pensar na dimensão afirmativa que há na pista apresentada pelo texto. Surge a possibilidade de que narrativa e narrador ganhem uma propulsão criativa/construtiva.

Temos considerado o texto de Xavier como *dorsal* em diversos sentidos, desde o ato reflexivo que envolve uma autoespeculação (contextual inclusive), com movimentos de giro ou virada, não vindos apenas da referência à máquina cinematográfica, mas aqueles relacionados com o corpo e a câmara-escura na qual este se encerra com suas questões de *cama*, de sexualidade.

Uma outra iconografia é construída acerca de história e narratividade. O elemento da dorsalidade se mostra decisivo, pois a corporalidade pulsante nos textos do autor é torcional, faz revirar camadas somáticas incrustadas em memória sensorial, sensitiva, erótica, numa abrangência que envolve afeto e cognição, visão de mundo e do tempo.

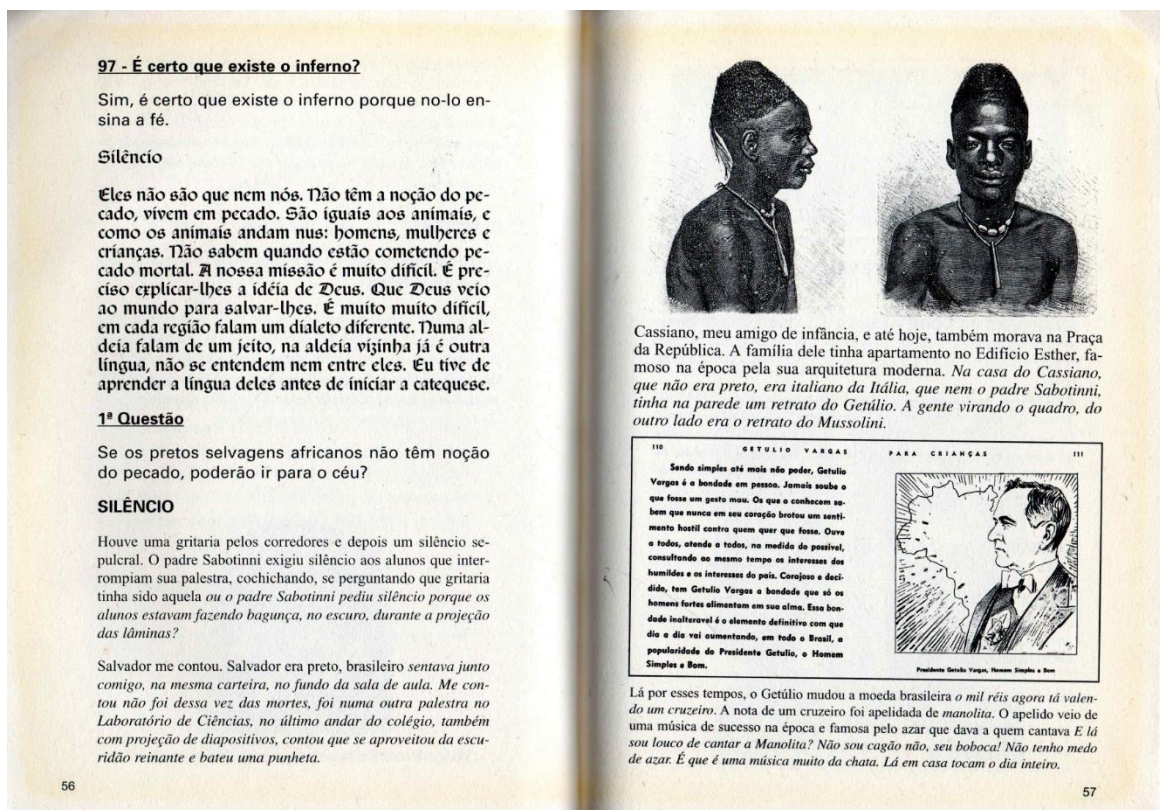
---

<sup>15</sup> No artigo *Con(s)ciência linguística: a etimologia e a ironia do significado das palavras*, de Nunes e Vieira, temos que: “A palavra mente (do lat. mens mentis ‘faculdade intelectual, inteligência, espírito, alma, razão, sabedoria, juízo, discernimento, carácter’) é formada pelo elemento de composição de uma raiz indo-europeia \*men(t)- ‘pensar’ que designa, por oposição a corpus ‘corpo’, o princípio pensante, donde o latim tardio mentalis -e ‘mental’. Ironicamente, a palavra mente deu origem ao verbo mentir (de mentior, mentiri ‘faltar à verdade’, donde o latim tardio mentio -onis ‘mentira’), o que parece indicar que a mente mente, como o próprio nome indica, mas infelizmente não temos consciência linguística desta ironia verbal (Nunes e Vieira, 2011. Grifo nosso).

## CAPÍTULO 3

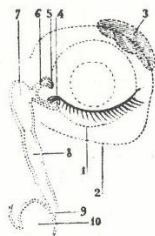
## Violência em cena/Imagens da nacionalidade

Em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, a cena histórica é constantemente citada pelo narrador. Através de recorrências memoriais, descreve-se a ambiência pela qual passa o garoto, apresentando uma novela de formação, cujo relevo se centra na relação *genealogia e corporalidade*. Importante destacar que na estética valenciana a ênfase se dá em um *corpo histórico*.



Os apontamentos que Sade faz em sua obra e que se relacionam ao surgimento da República podem ser aproximados ao de Xavier, que também menciona a questão de genealogia da nacionalidade. VX reproduz figuras provenientes de manuais, obras de cunhos iconográficos e históricos, assim

como personalidades, figuras e tipologias características de nossa vida social e cultural:



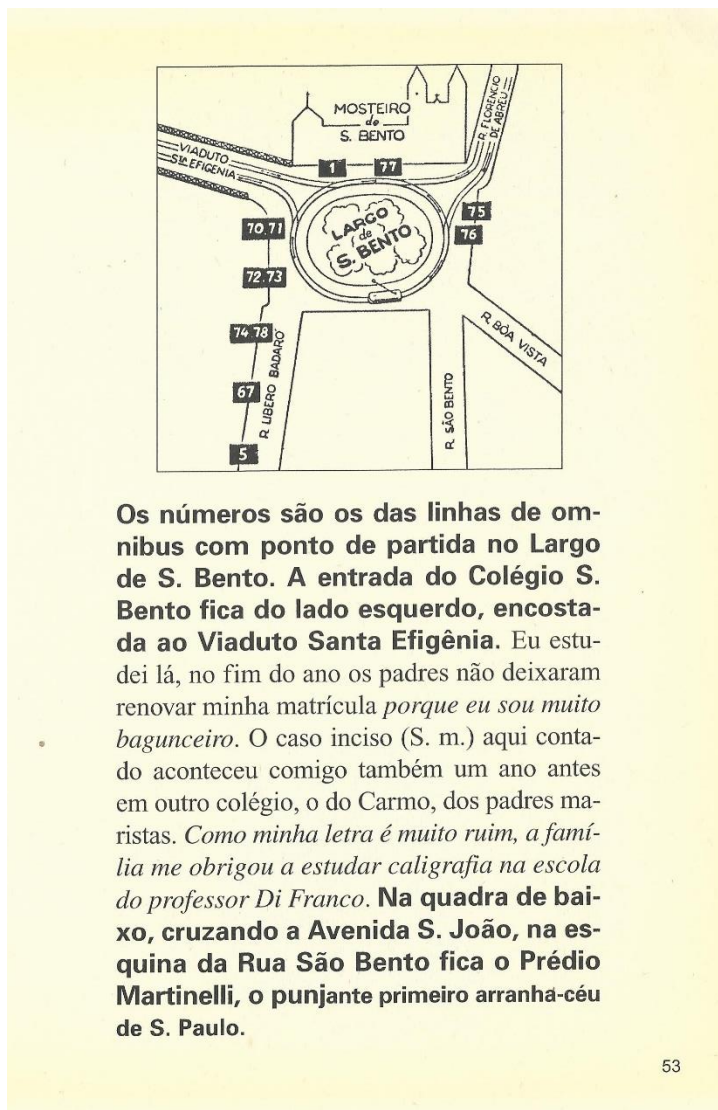
Antes de entregar o fuzil examina-o, e diz para o soldado, irônico: "Você com este regula tá cum um cacete. É mais véio do que a Lua."

"Meu rifle atira cantando  
Em compasso assustador  
Faz gosto brigar comigo  
Porque sou bom cantador  
Enquanto o rifle trabalha  
Minha voz longe se espalha  
Zombando do próprio horror"

*O rifle de Lampeão  
Tem cinco laço de fita  
Lampeão só pára em casa  
Onde tem moça bonita*

Podemos retomar Foucault, em *Nietzsche, a genealogia, a história* (2012), quando o filósofo depreende da teoria nietzscheana certa resistência à determinada origem metafísica, comumente assumida pela narrativa histórica tradicional. Passa a centralizar essa proposição analítica a presença do corpo com suas marcas vivenciais, temporais, compondo uma genealogia marcadamente documental. É o que se observa na segunda parte de *Menino mentido, topologia da cidade por ele habitada*, tendo-se em consideração o espaço na formação da narratividade. Há algo aí de mapeamento, de inscrição da corporalidade. Enfim, faz-se notar um traço de documentarismo como projeto do autor.

Mapa dos bairros frequentados pelo menino:



Vimos que essas instâncias encaminham o narrador a um processo de *cura* – crítica/clínica de teor deleuzeano, por força de um *contraste* já observado na obra de Sade, que se realiza pela escrita liberadora da literatura em face dos subterrâneos de poder/sexualidade/saber. É possível mencionar a influência contextual na produção narrativa de VX, feita em giros, apontando o próprio desafio construtivo, tendo-se em conta a ambiência nacional.

Em diálogo com essa característica, o historiador da arte Rodrigo Naves aponta que, dentre as manifestações em nosso acervo visual-pictórico, há obras que se compõem com o que ele considera um processo de

*dificuldade da forma*, tendo como um dos modelos nosso “expressionismo de traços amenos”, marcado por indefinições de contornos. Este teórico também destaca que tais produções visuais são contrapostas por uma tendência que se apresenta como a *forma difícil*:

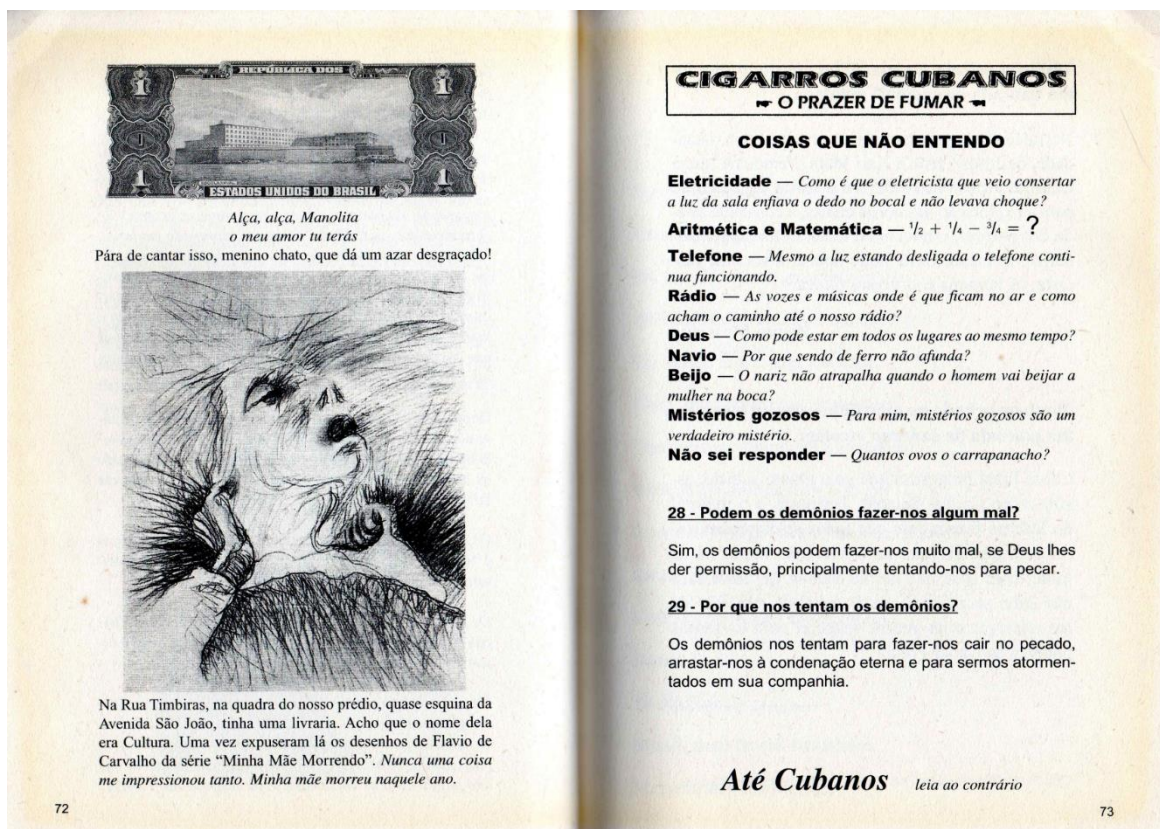
De uma maneira menos marcante mas persistente, a indecisão social que alimenta essas formas tímidas tem proporcionado também uma tendência contrária, do maior interesse. O travo que caracteriza essa dinâmica social descompensada é incorporado formalmente em algumas obras, que revelam em sua estrutura, o movimento dúbio e arrastado de uma sociedade atravessada por descompassos e ambiguidades, O que dizer do expressionismo paradoxal de Iberê Camargo ? (...) Desse jogo tenso surgem obras com uma intensidade indiscutível (...) sobressai uma *forma difícil*, e não mais relutância formal (Naves, 2011, p. 29).

Podemos relacionar algo da estética valenciana com esses artistas que ‘estouram’ a forma, acentuam seus traços fortes, indomáveis, por serem ‘nada dóceis’, inclusive para o desafio de uma leitura fácil ou classificação simplificada. Naves reitera que as questões contextuais se refletem na forma de um grande grupo de artistas nacionais. Essa tese nos interessa para transpor às narrativas nacionais recentes.

Consideramos também que o corpo é um elemento propulsor de linguagem, capaz de propiciar um cotejo com a cena histórico-cultural e com os impactos pelos quais os artistas passam. A leitura de Naves, mesmo não apresentando teorias de corpo e afeto em seu repertório, consegue, de maneira perspicaz, relacionar o modo de se produzir arte como um *corpo histórico*, em presença, no traço ou através de uma estética transmissiva em certo conjunto de artistas visuais do nosso panorama pictórico e escultural. As incorporações dos travos históricos, percebidos na leitura de Naves, cabem na nossa análise sobre as questões ambientais e sociais percorridas

pelo narrador de VX, cuja construtividade não se configura em elemento ameno, tampouco em uma representação de pretensão realística.

De acordo com as teses de Naves, observa-se então, uma maior afinidade com o expressionismo impactante de Iberê Camargo, cuja figuração da nacionalidade passa por uma estética de caráter tortuoso na construção. Em Xavier, há a polifonia e a montagem, como traços sobrecarregados de um corpo a corpo com a história, o que não leva a uma figuratividade de representação clara, mas que ainda assim se revela como uma construtividade de representação nacional:



Cabe também admitirmos que nesses artistas da *forma difícil* apontada por Naves – tais como Debret, Guignard, Volpi, Segall e Amílcar de Castro, entre outros –, flagramos um movimento que nos conduz a reintroduzir a conceituação da *dorsalidade*, já verificada nos planos da imagem e da conceitualidade constantes na obra de Xavier. Algo que não é da ordem da

*face*, nem fácil ou frontal nos termos do pronto reconhecimento. Com base em Wills, podemos apontar em Xavier o ímpeto próprio do *dorsal*, que atende à dimensão de uma alteridade radical. Para habitar tal posicionamento postural, - como propõe Wills, -, há que se estar no âmbito de um plano desconhecido, paradoxalmente situado no próprio corpo – um giro extremado até o dorso –, até ser deixada para trás a presunção do ser, como o início do gesto ético (Wills, 2016, p. 108). O dorsal, em VX, é uma luta contínua contra a persistência em dar uma imagem una ao Brasil, em cumprir uma linha central, monovalente de nacionalidade.

Essa ideia dialoga com a resistência apresentada por Nietzsche ao conceito tradicional de história<sup>16</sup>, em que uma narrativa unívoca conformaria o mundo, desprovendo-se de um sentido crítico em relação à historicidade. Para o filósofo, o sentido histórico prevalecente comparece como justificativa para o discurso sobre o presente, como se a atualidade fosse a medida para o passado não mais calcado em formas de conhecimento absoluto, capaz de desvendar toda a verdade por trás dos acontecimentos humanos.

Em Valêncio Xavier, o que há de nevrálgico em sua construção narrativa, através de montagens entre diferentes registros verbais e recursos visuais, cria uma espécie de cinematismo anacrônico que podemos entender como um movimento resistente, e que se aproxima do senso nietzscheano acerca da negação do conceito de história erguido como plano soberano de valoração sobre a passagem do tempo e o sentido do humano. Para o filósofo, o *a-histórico* e o *supra-histórico* constituem duas posturas contra a cultura do “excesso de história”, ou seja, pela circunscrição a um horizonte limitado, e pela possibilidade de transferir a dinâmica e a perspectiva do devir para um horizonte ilimitado. Tal quadro é favorável a uma dinâmica de teor

---

<sup>16</sup> NIETZSCHE, Friedrich (1844 - 1900). *Escritos sobre história* (trad. Noéli Correia de Melo). São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.



genealógico, pois submete o discurso da história a um trabalho de autocrítica enquanto disciplina, passível de uma refeitura constante das configurações estabelecidas como passado, assim como as projeções lançadas como futuro.

A estratégia do narrador, em *Minha mãe morrendo*, é de tomar claramente a negação dos imperativos contextuais e históricos, estando em limiar com as mais diferentes mutações do tempo interferente na criação da própria linguagem de seus textos.

Abre-se, assim, os sentidos para o visionarismo da forma e a ampliação das possibilidades performativas quanto ao surgimento de novos modos de vida e tudo o que envolve uma redefinição dos processos das temporalidades, sempre simultâneas a partir de qualquer ponto que se tome como pressuposto de historicidade.

Há uma presença desse senso no pensamento de Benjamin, em *Sobre o Conceito de História* (2012), tal como vimos no capítulo anterior, no qual inferimos o movimento de se “escavar a história”, para que o inerte, a repetição e o conformismo ao poder não se reestabeleçam. E isso é possível somente com o estado de “profundidade” ou “presença” do corpo, enquanto componentes dos transcurso de uma dada época.

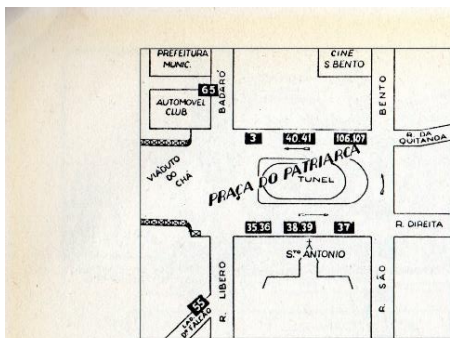
O trajeto da narrativa valenciana compõe-se, portanto, de um *corpo-história* através do testemunhal afetivo, característico de uma plurifacetada formação, se colocando também como uma contra-narrativa de potência e combate às nossas repetições, às violentas forças institucionais e às viradas em tabus pelas quais o menino, em estado puro em relação aos seus afetos, passa. Já notávamos que no campo da produção literária, desde a modernidade, se revela essencial o discurso sadeano, promotor de sentidos contínuos e invertidos, como uma *fita de Möbius*<sup>17</sup>, de modo a revelar as acentuações de violências e formas de controle, mas também como o inverso

---

<sup>17</sup> A fita de Möbius ou faixa de Moebios é um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta em uma delas de modo que o avesso e o direito se tornam indistinguíveis.

da moralidade árida. Pois o movimento de VX possibilita arejamento e cura, de maneira *torcional*, própria do giro dorsal, em relação à vigilância pública dos corpos e almas.

Observa-se, então, o uso da iconografia para surpreender, composta que é por um sentido de ímpeto, de uma motricidade dotada de força para escapar a todo enquadramento e qualquer tipo de conformação à legenda de cunho tão somente historicista:



*O São Bento, que a gente entra pela porta por debaixo da tela, fica quase na Praça do Patriarca. Da Praça do Patriarca é só seguir reto, atravessa o Viaduto do Chá e continua reto pela Rua Barão de Itapetininga, que dá na Praça da República, onde eu moro, na esquina da Rua Timbiras. A uma quadra, na esquina da Timbiras com a Avenida S. João, fica o Cine Metro, o mais luxuoso da cidade.*

#### 123 - Que são mistérios?

Mistérios são verdades que excedem a força de nossa razão, nas quais nós devemos crer porque Deus no-las revelou.

**ISHAZAM!**

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: "Sandokan, o Pirata"*. Era a Semana das Missões. *Como vai ser no Laboratório de Ciências, sabemos que vai ter projeção de diapositivos. O padre Sabotinni vinha falar das suas catequeses na África.*

#### 1ª Lâmina

Um menino negro — da minha idade? — morto por um animal feroz.

*Não foi nem uma nem duas vezes que vi os peitinhos da filha da empregada da vizinha do prédio do lado. Quando chovia ficavam visíveis através do vestido molhado. Quando ela se abaixa para lavar roupa no tanque, dá pra ver os peitinhos porque ela não usa nada por baixo do vestido. E também quando ela troca de roupa com a janela aberta.*

*Faceta nera Bela Abissinia  
Il Carnavale nel Brasile  
È papa fina!*



...Velhos livros ilustrados de viagens a países distantes

Entendemos que há uma abordagem da história carregada de grande imobilidade, e que, na leitura de Naves, seria como um impeditivo de emergência das formas no conjunto artístico nacional, em relação ao real e às figurações de brasilidade. O corpo e a imagem, tais como se estampam no universo imagético de VX, se dão através de desvios, "torções" que ajudam a fazer subsistir a vida no campo estético, inseparável de uma releitura dos legados históricos, de modo a tornar qualquer intuito de frontalidade

impossível, ou seja, torna-se inviável qualquer fixação de padrões, emblemas e ícones do Brasil.

O aparato instrucional, em torno da brasilidade, é apropriado pela narrativa, acentuando o caráter crítico aqui mencionado. O extemporâneo na história, segundo Nietzsche, faz com que as concatenações lógico-causais se esboroem; na leitura de Wills sobre o anjo da história em Walter Benjamin (Wills, 2016, p. 165), posicionado de costas para o futuro, demonstra-se um estado de ruptura com toda previsibilidade a respeito de qualquer dimensão dominante de tempo. Podemos nos lançar, então, à hipótese de que a história se processaria sob *signos de vida*. O vitalismo do corpo histórico em VX nos coloca a questão de que a própria literatura surge como possibilidade vitalista, caso análogo às considerações deleuzeanas sobre as mudanças na narrativa literária (Carroll, Proust, Kafka, Burroughs), no cinema como linguagem de impacto planetário, e as bioescrituras para além do identitário e das ideologias da *primeira pessoa*, que estão crescendo contemporaneamente no espaço das artes.

No modo valenciano de apreensão da História, a proposta documental mostra como, através da superposição de arquivos, tudo se transforma num plano de implicações mútuas envolvendo histórias de vida com toda sua carga de formação a respeito de sexualidade, gosto, afeto, fantasias, fobias. Há a *forma difícil* também no intrincamento da nacionalidade, em que o ponto de complexidade que a história nos mostra se põe em choque com um didatismo a percorrer as várias dimensões de Brasil.

Percebe-se sempre acerca da soberania nacional no que concerne ao território das conquistas da história, uma formação forçosa no que toca uma busca típica de “excesso de história” nacional, a qual a narrativa de VX se contrapõe. Suas montagens feitas a partir de eventos, ícones, ilustrações sobre o país, apresentam o narrador em choque através de uma combinação de pontos direcionados ao plano intempestivo de fatores relacionados ao

desejo e ao devir. Tudo o que conduz a uma cartografia subterrânea de experiências e desbravações impensadas, ainda não incluídas numa pauta integral acerca de uma “passagem de vida” por uma época e um país.

Podemos perguntar, portanto, se seriam as *formas difíceis* um modo de responder aos imperativos da cena cotidiana como potência contra-histórica? No senso de Nietzsche, podemos transpor, em termos estéticos, a originalidade e a autonomia da experiência, como antídoto do imperativo histórico:

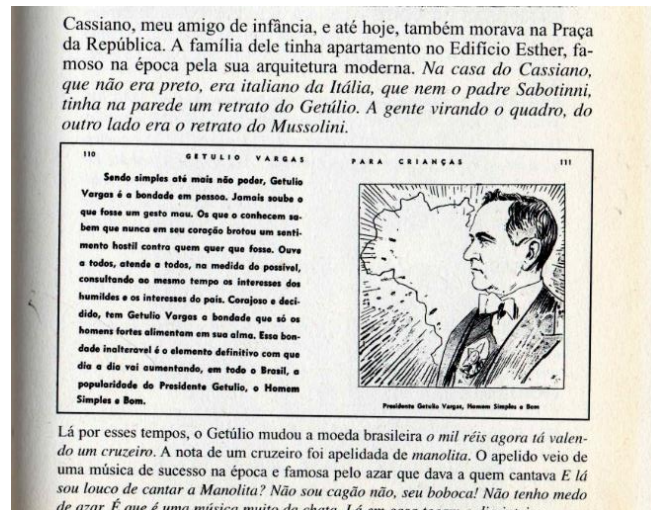
Para determinar esse grau e, com base nele, fixar o limite a partir do qual o passado deve ser esquecido, de modo que não se torne o coveiro do presente, seria necessário saber qual é a *força plástica* (*plastische kraft*) do indivíduo, do povo ou da cultura em questão, quer dizer, esta força que permite a alguém desenvolver-se de maneira original e independente, transformar e assimilar as coisas passadas e estranhas, curar as suas feridas, reparar as suas perdas, reconstituir por si próprio as formas desconstruídas (Nietzsche, 1886/2015, p. 51).

Podemos entender que a opressão retratada por VX na voz do menino, seria um status que dificulta a própria possibilidade de qualquer futuridade. A reação estética vem acompanhada de radicalidade na forma, tendo o corpo como referência e recorrência, ou cura contra a asfixia discursiva que até hoje perpassa o ser humano e a duração no Brasil.

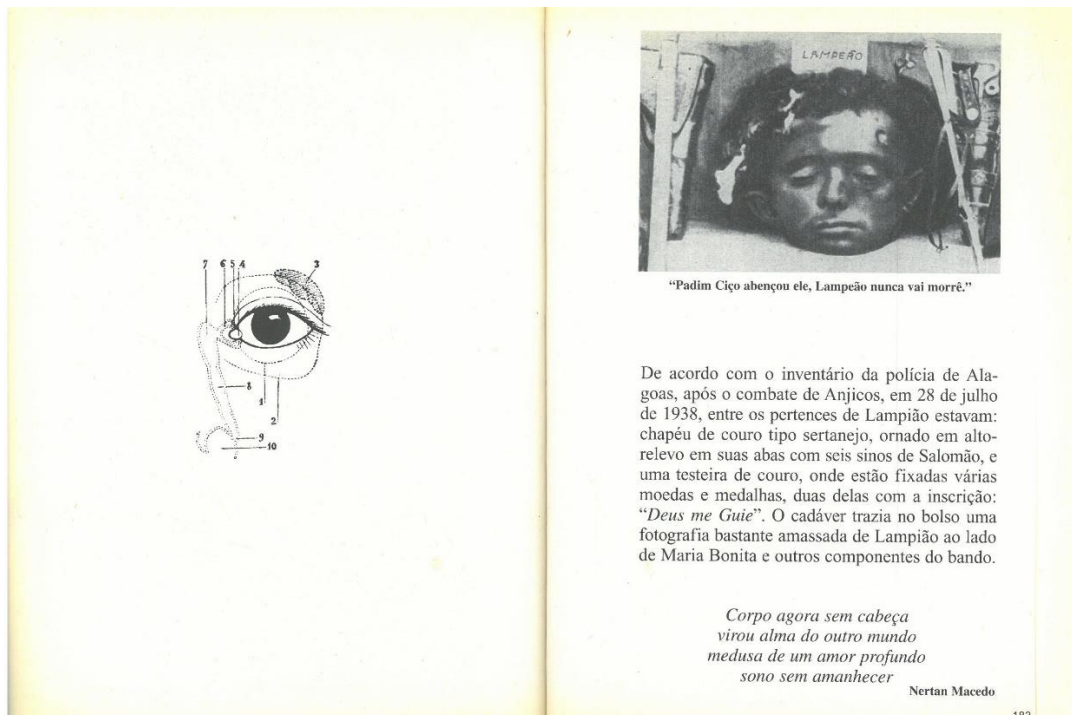
O *corpo-história* de VX convive com a contradição e apresenta uma rede viva, intercomunicante por essa profusão de materiais. O que faz politizar vários campos, tendo-se em consideração o *intempestivo* para a vida, tal como trabalhado pelo visionarismo característico da estética valenciana, em tom denunciador do que há de faltante no que diz respeito ao percurso nacional do tempo.

No Brasil, através de figuras fundantes no período de instalação da nossa república, aparece a contradição entre o vir a ser da nacionalidade e a violência com que esta se instituiu. No memorial de nossa governança, temos

Vargas envolto em cultuamento amoroso e grato, com a comoção coletiva por sua morte, sob o impacto da carta de despedida de seu suicídio, demonstrando o caráter de uma reiteração de nossos ciclos históricos, e da fetichização da soberania governamental:

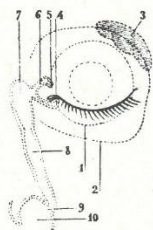


Num contra-campo, há a figura de Lampião, que provocou longa obsessão na cultura, com larga produção de registro jornalístico e narrativo em torno de sua conduta transgressora contra o Estado violento, contemporâneo de Vargas. Algo que se aguça pelo fato de ele ter sido morto por determinação desse governante-ditador, através de uma campanha:



As figuras históricas mencionadas por Xavier habitam a memória nacional e foram cultuadas de modo obsessivo no imaginário do menino narrador e do brasileiro vivente à época. É observável a coexistência da reverência extremada à figura governamental e do elogio do transgressor.

Em Xavier, a “cegueira” e a contra-história contidas em Lampião se colocam de forma imperante nos trechos finais da obra, destacando a memória de resistência, e apontando a ação do poder, em relação à afronta popular:

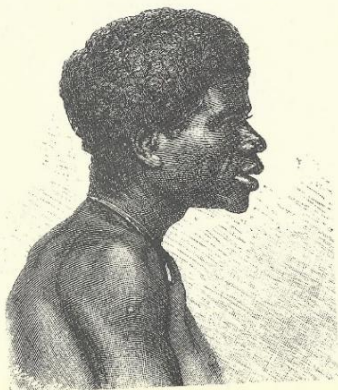


181

A violência e as reiterações sobre a cena ditatorial na obra vêm em citações seguidas. Notamos que há uma interessante descrição de um *altar* para os déspotas, seguida de outros *altares* da religiosidade de matriz africana, contendo desfechos violentos e apagamentos dizimadores de uma parte relevante de nossa população:

Como ele conseguiu esconder tudo dos padres, sempre tão vigilantes?!

No seu apertado quartinho no terraço, o preto Tomaz, ser-vente 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 cavalo-marinho 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 carnavaça; 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 no centro de uma dessas estrelas.



70

Sem pedir licença, o irmão Teodoro entrou branco assustado na sala de Ciências Físicas e Naturais e cochichou qualquer coisa no ouvido do padre Sabotinni *Quando os padres não queriam que os alunos soubessem do que estavam falando, conversavam em latim: "Ave Cesar! noi morituri laudate tuo". Será que tá certo? Será que não é "Ave Cesar noi morituri te laudamus"? Será que era assim que os gladiadores saudavam o imperador antes de entrar em luta no Coliseu? Se eu for reprovado em latim, vai ser fogo, preciso ver de novo "Quo Vadis", aquele filme italiano de gladiadores* O único 10 que eu tirei na prova de fim de ano foi em latim, será que não é "Ave Cesar! morituri te laudate"? *A única coisa que eu sei de latim é aquilo que a gente inventou: Peidus sunt ventus malignus que circulant in via merdacea. Ali quantus PUM! Ali quantus PUF!*

Depois que o irmão Teodoro saiu, o padre Sabotinni quase não falou mais. Continuou projetando as lâminas na tela branca, mas pouco falava *nada falava ia só projetando as lâminas repetindo muitas vezes cada uma* e o que ele falava não tinha sentido.

Os padres seguraram os alunos na sala de Ciências Físicas e Naturais até que levassem embora o assassino e lavassem as manchas de sangue do chão.

*Os padres seguraram os alunos na sala de Ciências Físicas e Naturais até que levassem embora o assassino e lavassem as manchas de sangue do chão?*

*Os padres seguraram os alunos na sala de Ciências Físicas e Naturais porque eles estavam muito atrasados nessa matéria, então tinham que ficar horas e horas vendo a projeção daquelas imagens chatas da África Negra. Por que não passar as fitas do Carlitos e os desenhos do Popeye?*

71

Os três últimos parágrafos da lâmina acima começam da mesma forma: *Os padres seguraram os alunos na sala de Ciências Físicas e Naturais*, o que leva a uma crítica fundamental ao perfil epistêmico modelador, de forma didática e deliberada, dos alunos de uma escola. Veem-se aí as premissas formadoras completamente ancoradas em princípios de anticorporalidade, sancionadas por uma deliberada dizimação de vidas e culturas. Tudo em nome de uma disciplinarização regradada em nome da ciência, da natureza e da história.

Com VX, todo dado historial não se configura de maneira dicotômica e se enreda entre formas complexas. As mortes das referidas figuras históricas demonstram o quão a leitura nietzscheana cabe para defender a *anacronia* elaborada pelo escritor. De forma original e potente, nossos imperativos históricos são redesenhados de modo problemático, capacitando uma presentificação de veios importantes tomados – Getúlio Vargas e



Virgulino Lampião –, de modo a apontar, em nossa vida política até o presente, a combinação de referências regressivas, sempre retomando o caudilho, o governante de mão-de-ferro, o ditador, feita simultaneamente com o elogio ou a defesa da figura do líder libertário, herói popular e transgressor da lei.

Nietzsche, em *Consideração intempestiva*<sup>18</sup>, comenta a tradição de uma arte estabelecida e recultuada ante o sufocamento da inovação: “o caminho é barrado, o horizonte é ocultado, quando se cerca de uma dança idólatra e servil à monumentalidade mal compreendida de algum grande acontecimento do passado” (Nietzsche, 1886/2015, p. 61). Percebe-se tal consideração em grande compatibilidade com as tensões que envolvem a narrativa em análise.

No percurso do menino narrador, fica evidente a presença de algozes institucionais que o educam. Em Nietzsche, entendemos que estes “estetas passivos”, quando buscam formas grandiosas e clássicas junto à obediência histórica, acatariam formas *a priori*. Daí a importância do corpo e os microeventos que o envolvem, para o surgimento de trilhas não repetidoras para a formação desse ser jovem que protagoniza o itinerário de uma vida no tempo, tal como narrado por Valêncio Xavier.

O título da obra contém uma saga genealógica: *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. Nesse breve período transcorrido entre mãe e filho, há o decurso da tragédia de um corpo cindido, um “aquilo que deu nisso”. Todo um traço de genealogia corresponde à visão nietzscheana de história, cuja ênfase recai no que é imprevisto, impensado a partir de referências da pátria-mãe, essa que pare ou expelle o narrador, em tom meta-nacional.

É oportuno considerar também uma imagem usada pelo primeiro Nietzsche, em “*Fatum* e História”, que em sua colocação contra as

---

<sup>18</sup> Nietzsche, F. II *Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*. In: \_\_\_\_\_. **Escritos sobre História**, São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

imposições das formas estáticas e institucionais, sugere a imagem da criança como saída:

a história universal não seria para nós outra coisa senão o autoencantamento de sonhador; cai o véu, e o homem se encontra novamente como uma criança que joga com mundos, como uma criança que desperta com a luz da manhã e que apaga da sua mente os pesadelos terríveis com um sorriso juvenil” (Nietzsche, 1862/2015, p. 43)

Em suas reflexões, podemos entender que a “Grande História” poderia ser afetada pela faísca do fato, história outra que se desprenderia e criaria uma outra trilha. A criança da narrativa e a imagem usada por Nietzsche alegorizam essa potência ou o devir das temporalidades em refeitura/retomada.

É pertinente destacar que o filósofo reconhece que a modernidade nos legou a cultura cuja exterioridade não se relaciona com as pulsações da interioridade (Nietzsche, 1886/2015, p. 68), as dimensões mínimas e íntimas. Eis outro modo de se assinalar a importância do corpo nos processos constitutivos de crítica da historicidade. Há sempre o extemporâneo na história, trazendo em seu bojo as forças vitais em relação aos diferentes poderes – biopolítica –, tudo o que incita um levante de corpos, consonante com o *corpus* das recorrências e resistências.

O momento em que vivemos a escrita desta dissertação revela a ação de estamentos promotores da repetição de ciclos históricos, dos fatalismos brasileiros, inclusive com imagens forjadas de “tradição” e com eloquência conservadora. Percebe-se um combate organizado contra tudo o que é corporal, materializado em presenças reais, sufocando e perseguindo manifestações de vida em toda a sua dinâmica variada e coletiva. Observamos a interferência no papel crítico da ação intelectual, de modo a impactar toda forma de conhecimento propositivo e transformador, através

de um retrocesso programático na educação, na tentativa de se forjar uma pedagogia do ser nacional com a promoção de uma conduta genocida em termos de projeto social, saúde, especialmente em época de pandemia, e um claro descaso no que diz respeito ao meio ambiente. O território brasileiro não é defendido, em suas condições vitais, em chocante contraste com as imagens ufanistas e fascistas da nacionalidade contidas em hinos e propósitos didáticos inconsistentes, moldadas no período militarista da ditadura (1964-1985).

Tenta-se, enfim, uma pedagogia retrógrada da brasilidade, totalmente contrária à anacronia em VX, que deixa à mostra a falência de reconhecimento da história como progressão, rumo ao ideal mantenedor de projetos exclusivistas e segmentadores, que descartam a existência coletiva e os planos múltiplos em que a vida de uma nação se manifesta. Na literatura de Xavier, abre-se a possibilidade multiplicadora de Brasis, considerando tudo o que *faz história* de uma maneira recôndita, obscura, não articulada por enunciados e discursos passadistas, assim como aqueles de teor evolucionistas embasados contudo em modelações hegemônicas hierárquicas reveladora de uma natureza totalitária. Tal anacronismo, característico de Xavier, revisita momentos anteriores à época em que ele escreve, acabando por favorecer uma emergência de áreas que foram trancafiadas e amortecidas em nome da História e de uma imagem do Brasil.

Na estética valenciana, temos a História não instrucional, mas que recorre a demonstrações – iconografias – apropriando-se de uma didática das efígies e emulações figurativas do país. Poderíamos considerar que há um “corpo documental”, tomando-se o *histórico* desde uma voz que considera seus atravessamentos e coloca a sua memória para falar de um outro percurso no tempo, potentemente revelador.

Há a emergência de histórias/passagens de vidas minúsculas, pulsantes em seu caráter não-enunciado, sempre à sombra, a partir das

experiências mais intimizadas. Frisa-se aí o dado dorsal, o não dito nem visto, como na câmara/câmera escura, no cinema e na alcova (*locus* sadeano reencenado sob variadas formas de narrativas).

O modo não-historicista de citar – nessa recuperação de épocas anteriores por VX, via inserção de imagens, trazendo à tona a memória – é próprio do intempestivo no movimento de retomada da História. Vê-se/lê-se, então, o relance da extemporaneidade, criando montagem, numa anacronia feita de mesclagem mobilizante e genealógica.

Xavier, com seu empenho narrativo, aponta nossos *inícios* nacionais, que podemos cotejar com o ensaio de Foucault sobre a prática genealógica em Nietzsche:

Fazendo-se (...) demorar nos acasos dos começos; prestar uma atenção escrupulosa à sua derrisória maldade; esperar vê-los surgir, máscaras enfim retiradas, com o rosto do outro; não ter pudor de ir procura-las lá onde elas estão, escavando os *bas-fond*; deixar-lhes o tempo de elevar do labirinto onde nenhuma verdade as manteve jamais sob sua guarda (Foucault, 2012, p. 61).

Para Foucault, ao retomar Nietzsche, o sentido histórico poderia “fazer da história um uso que a liberte para sempre do modelo, ao mesmo tempo metafísico e antropológico da memória (...) uma contra memória e desdobrar consequentemente toda uma forma de tempo” (Foucault, 2012, p. 80)

A história genealógica, empreendida em *Minha mãe morrendo*, nos permite entender que os vestígios das épocas não pretendem demarcar uma origem única, contínua, de onde viemos. Pretende fazer aparecer todas as interferências e oscilações que nos perpassam. Nos ensaios em que Foucault acompanha as reflexões de Nietzsche sobre origem, genealogia e história, é observado que:

A história genealógicamente empreendida, não tem por fim encontrar as raízes de nossa identidade, mas, ao contrário, se obstinar em dissipá-la; ela não pretende demarcar o território único de onde viemos (Foucault, 2012, p. 83).

A potência da obra valenciana, nesse sentido, está em deflagrar, através da voz do menino, o cenário sufocante que se estabelece até os dias de hoje, no momento da produção deste estudo, porque na sondagem, sobre a figura infantil, um país se atualiza e projeta toda uma dimensão potencial quanto mais faz vir à tona o toque de anacronia contido no memorial-documental inseparável da arte narrativa de Valêncio Xavier.

## CAPÍTULO 4

### VX – Devires

Christine Greiner, em *O Corpo, pistas para estudos indisciplinados*, lembra que as dimensões da cultura envolvem atos de poder – “sobre o corpo” e “dentro do corpo” (Greiner, 2005).

Quando a autora aborda o que chama de *anorexia da ação comunicativa*, (Ibid, p. 82) considera que as violências cometidas em nome do que é exterior, visam a uma modelação de princípios normatizadores.

Podia-se já observar no pensamento de Nietzsche a cisão da subjetividade sob o domínio de uma cultura da exteriorização eminentemente voltada para valores comunicacionais, regidos pela manutenção de uma discursividade do ser em sociedade.

Predomina, nessa conformação do *socius* ocidental, uma força que sempre interrompe os impulsos corpóreos, toda uma voltagem de atos criativos desregulados de uma função imperativamente significativa, comunicante.

Há na interação cinemática uma espécie de filosofia transdisciplinar, que opera com o corpo, em uma concepção estético-política da subjetividade.

Em total convergência com essa linha propositiva, Deleuze apresenta em suas obras sobre cinema o pensamento/movimento das imagens em transcurso de tempo/espaço:

Dê-me, portanto, um corpo”: essa é a fórmula da reversão filosófica. O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida (Deleuze, 2005, p. 227).

Podemos considerar que a subjetividade contida na filosofia cinematográfica formulada por Deleuze tem relação próxima com a manifestação estética de artistas como Xavier, que driblam as barreiras de controle, desde a linguagem até a cena autoritária vivida pelo corpo do narrador, em que dorsalmente se manifesta, “jorrando” mensagem e estética potentes. A continuidade entre corporalidade e escrita, apontada por Jean-Luc Nancy (1992), é constatável na literatura valenciana<sup>19</sup> quando o autor disserta sobre seu modo de composição:

**J. R. Terron:** (...) que futuro você prediz para a literatura, com tantas novas mídias tecnológicas surgindo?

**V. X.** Você está numa rua, mesmo num bairro distante como Solitude, na periferia de Curitiba. Você vê cartazes, placas, com desenhos, cores símbolos e palavras. Letras imóveis formando palavras, que se movimentam andando no ônibus, na rua vazia. Ouve sons, do motor, do silêncio depois que o ônibus passa (...) palavras imagens e sons que podemos pôr no papel. Para mim, as imagens têm o mesmo peso que as palavras. Eu não vivo no passado, mas o passado vive em mim. E no futuro eu não penso, não posso prevê-lo. Talvez isso que eu ponho no papel, escrevo, talvez isso seja o meu passado e talvez seja o meu futuro, em que não penso (Xavier 1999, p. 54).

A montagem de Xavier testemunha a sua presença no mundo. Vem com o recorte de construção cuja polifonia ou sinestesia memorial, com suas questões contextuais, aparece em cena revelando força, assim também como a interioridade e identidade do narrador em relação com a exterioridade. Ressalta-se aí o fator da alteridade na linguagem e no modo de quem narra, pois, esse dado contingente, referente ao que se externaliza e ao que cria

---

<sup>19</sup> Entrevista concedida à Joca Reiners Terron, In: XAVIER, V. Meu sétimo dia, São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.

contexto, não se imobiliza num projeto de imediata comunicabilidade e de uma reconhecível coesão entre a intimidade e a vida social.

Outra característica que podemos destacar no texto valenciano é a *dorsalidade* que perpassa ou “gira” entre o passado e o futuro. Tal como é confessada pelo autor na entrevista acima, suas narrativas tematizam o passado, têm a memória como matéria, tratam da genealogia da república nacional; mas a forma criada dialoga com o futuro, rompendo com as construções discursivas já conhecidas acerca de prospecção/progresso.

Mais do que anacronizar, VX realiza uma acronia das temporalidades. Notável é o destaque dado ao fator-montagem em grande confluência com o que P. Adams Sitney concebe como cinema visionário. Tudo vira matéria vibrante anunciadora de novas formas, eletrizada por uma futuridade, por mais que sejam trabalhadas iconografias passadistas, datadas com tom marcadamente anacrônico. Veja-se, por exemplo, uma grande correspondência das narrativas de VX com Ken Jacobs, cineasta que reanima, em filmes como *Tom, Tom the Piper's Son* (1969), um filme mudo em outra velocidade e em outra dinâmica temporal.

A *dorsalidade* seria a potência da “forma possível”, se colocarmos a estética visionarista de VX sob o foco das análises de Rodrigo Naves, que apontam para o imperativo do anti-devir sobre as produções da arte pictórica nacional. Xavier afronta o estamento moderno das imagens de mundo e da nação, dos excessos de referencialidade, incrustados na concepção de História, contra as quais se posiciona Nietzsche. Frisamos também a reviravolta – a ação dorsal – de uma tomada do corpo para além do centramento da rostidade (Deleuze e Guattari, 1996), da frontalidade, sempre associável ao domínio da razão como visão.

No momento da escrita deste trabalho, estamos diante de uma cena cuja História parece se repetir através de determinadas palavras de ordem.



Sueli Rolnik chama de *inconsciente colonial capitalístico* (Rolnik, 2019), o que se presentifica nos espaços institucionais da vida brasileira.

Em suas narrativas memoriais mais conhecidas, Xavier se detém em várias situações passíveis de serem compreendidas nesse *agora*. Gritam no momento desta dissertação a situação pandêmica e o descaso diante deste horror registrado por VX em cena congênere de nossa História, tal como se lê em *O mez da gripe* (1998) e também em várias narrativas nas quais preponderam a violência como espetáculo televisionado (em *Rememбранças da menina de rua morta nua*, 2006) e o estado ultraconservador de controle moralizante dos discursos (*Minha mãe morrendo e o menino mentido*, 2001). O escritor consegue flagrar uma brasilidade opressiva, rebaixadora, segregadora enfim, a nos rondar e a persistir, para além da memória de uma certa época.

Xavier não contemporiza com um olhar ufanista, otimista ou brando sobre o Brasil. Ao contrário, aponta o passado e o futuro da sanha antivitalista, vinda nos golpes intermitentes promovidos por uma elite erguida em bases antipopulares, desvinculada com qualquer projeto de bem-estar social, produtividade ou desenvolvimento do país, tal como vemos em ascensão no nosso presente.

Um Brasil “interdito” ou que não acontece, sem jamais emergir de suas sombras de dominação e recalque, dialoga com a gênese de nossos fantasmas, tal como lemos numa marcação frequente na escrita de Valêncio Xavier. Uma brasilidade composta por figuras históricas mortas ou matadas quando acionam alguma possibilidade de abertura; percebendo-se numa mesma corrente de relações as figuras de Getúlio Vargas e Lampião. País dos apagamentos de devires, desde a origem: “Mentido: ilusório”, incapaz de efetivar suas promessas de futuro, “ovo que gorou” (Xavier, 2001, p. 219).

A “visão” apresentada na narrativa de Xavier sobre o Brasil se mostra autêntica e reveladora. O Brasil que não queremos olhar, aparece num corpo

escuro, das sombras, corpo inteiro recalcado tendo como base ou solo, histórias do cotidiano, paixões, fantasmas e fobias, em cinema dos sentidos, espectros da história, não necessariamente relacionados com o passado, mas com as projeções de futuro.

A aproximação feita entre a câmera e câmara escura – tal como vimos no estudo de David Wills a partir das teorias de Balázs em relação com os escritos de Sade – revela afinidade com a literatura de Xavier. Torna-se ainda mais acentuada essa aproximação quando acompanhamos as grandes mudanças ocorridas nas vanguardas do cinema americano entre as décadas de 1960 e 1970, tal como analisa P. Adams Sitney<sup>20</sup>.

Entre os anos 1980 e o presente milênio, Jean-Luc Godard pode ser apontado como um cineasta que guarda extrema consonância com a produção de VX. A concepção da “vida como montagem” faz de Xavier, juntamente com o cineasta franco-suíço, um expoente de escrita/imagem capaz de intercambiar linguagens em grande voltagem epistêmica.

Como já observou Maria Salete Borba (2009), o lastro deixado por Godard na montagem e na narratividade foi decisivo para a concepção da escrita em Valêncio, assim como em inúmeros autores literários desde a década de 1960.

Nesse sentido, importa ressaltar o estudo de Mauricio Salles Vasconcelos: *Jean-Luc Godard, história(s) da literatura* (2015), no qual os desdobramentos do cine godardiano no campo literário são mapeados desde o surgimento do diretor de *À bout de souffle* até hoje, tendo-se em conta, inclusive, o intercâmbio do fator escrita, da citação do literário, em Godard como dado seminal.

Vasconcelos nos apresenta pontos de contato e de identidade poética entre estes artistas-montadores, desde o limiar de seus suportes artísticos em

---

<sup>20</sup> MOURÃO, Patrícia. *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental*, tese (doutorado) ECA, USP, São Paulo: 2016.

que há “compactações e expansões do cinema no espaço literário” como também “inserção do campo imagético através de um direcionamento icônico narrativo de montagem” (2015, p. 254).

Susan Sontag rememora o depoimento de Godard sobre a sua linguagem e a característica inter-relacional em sua poética: “Considero-me um escritor de ensaios. Escrevo ensaios em forma de romances, ou romances em forma de ensaios”. Note-se que, aqui, Godard tornou o romance intercambiável com o filme” (Sontag, 2015, p. 164), Em apontamento de Deleuze sobre Godard, podemos ter um jogo de leitura muito claro a respeito da poética de VX:

Costuma acontecer de a palavra escrita indicar a categoria, enquanto as imagens visuais constituem séries: daí a primazia muito especial da palavra como imagem, e a apresentação da tela como quadro negro.  
(Deleuze, 2005: 223).

Em Xavier, pelo contrário, a primazia está na imagem, a página de sua obra é uma tela. Enquanto, *Godard dá ao cinema as formas próprias do romance* (Deleuze, 2005, p. 225-226, grifo nosso), Xavier engendra em sua literatura um modo cinematográfico de configuração da arte narrativa.

Além da evidente identidade entre as estéticas apresentadas, os autores marcam uma pulsante relação com o tempo e a história:

Valêncio Xavier atua como quem fotogramatiza o narrado. Toda a menção mnemônica, reprodutiva e arquivista, torna-se imagem especializada e temporalizada de modo não linear, indiscernível da superposição e heterodoxia de documentos. Não por acaso, o livro centraliza o eixo testemunhal da passagem iconográfico-narrativo de épocas diversas e decisivas para a compreensão do instantâneo agora que se deflagra (Vasconcelos, 2015, p. 256).

Estes artistas trazem o diálogo com o corpo, tomado como potência em termos da “pedagogia da imagem” (Deleuze, 1983, p. 19), estimulam a leitura polifônica por montagem, como cinema-pensamento. Em suas posturas em relação aos seus específicos ofícios, eles impactam com arejamento de diferentes campos artísticos, desafiando, numa postura nietzscheana, conceitos limitados à ideia de imagens de pensamento e História.

A estética valenciana, como vimos, se implica nessa relação entre passado e futuro, em que o movimento dorsal resume o seu fluxo maquínico de inversões e funcionamentos cinemáticos. A matéria de sua escrita é a memória indissociável da montagem.

Podemos entender a linguagem de VX como corpo maquinal – memorial de subjetividade/corporalidade inseparável dos maquinismos mediados por um pensamento e arte, entranhados numa *cinemática da narratividade*. Cria-se, assim, um elo muito nítido com a formulação basilar guattariana:

A máquina é um conceito-chave que nos permite ultrapassar as ideias de representação, de estrutura e de fundamentação metafísica das condições histórico-sociais pelas quais os sujeitos produzem suas existências na mesma proporção que são maquinalmente produzidos (Guattari, 2011).

A Máquina VX, ligada ao corpo, e às memórias de temporalidades em cruzamento, produz uma contramemória, uma vez que seu funcionamento se dá em “desdobrar conseqüentemente toda uma outra forma de tempo” (Foucault, 2012: 80). Em *Mil Platôs*, no capítulo “Tratado da nomadologia: A máquina de guerra” seus autores explanam a potência contranarrativa do conceito maquínico:

*Desata o liame assim como trai o pacto. Faz valer um furor contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho (Deleuze e Guattari, 1997, p. 8, grifo do autor ).*

Essa máquina-de-guerra vai surgir contra um corpo maior, promotor de agenciamentos também maquínicos, estruturados densamente na sociedade como um todo. Sabemos que a nossa prevalência estrutural, vinda de configurações sociais persistentes no Brasil, faz com que sejamos um exemplo ilustrado, didático e cruel de nação hiperestruturada<sup>21</sup> ou máquina implacável.

A escrita de VX se envereda pelo ato criador, a evitar a repetição mortífera de poderes que debilitam a vida. É, portanto, máquina como inconsciente vitalista, de resposta afirmativa, que atua de um modo integralizado, multiplicador de forças, em combate ao sistema político estruturado como instância soberana.

A Máquina valenciana cumpre, portanto, o papel de apontar fissuras e apresentar fagulhas para outros devires de tempo e criação. Tal como propõe, em *Maquina Kafka*, Guattari aprofunda a leitura sobre o autor tcheco, realizada antes com Deleuze em *Kafka, por uma literatura menor*, e nos fornece subsídios para entender características do modo de escrita valenciana em nosso contexto.

Destacamos que, na obra kafkiana, a linguagem surge como uma emergência que afronta o poder maior, formado na questão edipiana, autoritária e burocrática tipificante das estruturas familiar e sócio-política em que Kafka viveu. Em Xavier, percebemos que há um recrudescimento nas questões de impossibilidades contextuais, tendo como signo a um só tempo alentador e cerceador a figura materna. Em *O menino mentido*, se revela a

---

<sup>21</sup> Em nossas análises conjunturais, podemos tranquilamente considerar como constituinte de nossas piores mazelas e suas persistências como: racismo / desigualdade / machismo / homofobia / violência / patriarcalismo, etc. podem-se seguir adjetivados pelo termo “estrutural”.

promessa de um país em que a ênfase no solo nacional, no território brasílico como eterna infância – favorável a discursos autocráticos e falsamente autóctones – irrompe como perspectiva gorada. Pois nega, desde sempre, um corpo de criança sequioso em abraçar a terra, o todo do tempo prometido, vibrante desde o primeiro sinal genesíaco de vida.

Enquanto que em Kafka há a apresentação do minúsculo gerando efeito descomunal (Guattari, 2011, p. 05), no narrador valenciano notamos uma institucionalidade desmedida que gera linhas de fuga na cura pelo contraste entre a visibilidade da ordem e a existência subterrânea dos sentidos. O narrador da Máquina VX é impelido ao escuro (tendo o maquinismo do cinema como operante de suas estratégias enunciativas), diante da barreira intransponível para a expressão de sua realidade sensível, sensual. Torna-se franco atirador contra tabus, interditos, entre-discursos, numa explosão polifônica de palavra-imagem através do engendramento de linguagens cujo ponto de ligação é a memória, seu dispositivo de escritura. Evidencia-se um afeto transmissor essencialmente reportável à sobrevivência da sua subjetividade. Uma genuína máquina-de-guerra travada em escalas microscópicas em face de um avassalador estado de dominação.

Temos em nossa recepção sinais do que é conhecido e do que é pressentido, que novamente podemos ler na chave da *dorsalidade* e na máxima visionária que sabemos sobre Kafka de que a literatura seria o relógio que avança na história, que apreende a força diabólica da máquina literária (Deleuze e Guattari, 2003).

Guattari, em *Máquina Kafka*, trata a importância de não se isolar os dados literários, biográficos e históricos (2011, p. 30), disparando no leitor as potencialidades do devir de modo a mover a nova máquina escritural, tal traço corporal se apresenta de forma impressiva em Valêncio Xavier. Esta máquina, vivamente analítica sobre um “velho ideal identitário” (Ibid, p. 31),

tal como se processa em nossa conjuntura nacional algo observável na produção kafkiana sob o regimento das formas de “conservantismo burocrático” (Ibid, p. 31), acrescidas da “recristalização das redundâncias familiares” por meio das quais nascem “efeitos sinaléticos irreduzivelmente equívocos, misturando efeitos de *déjà vu* aos pressentimentos de catástrofes ao mesmo tempo estranhas, inauditas e alegres, próprios ao kafkianismo”.

A montagem valenciana constitui-se de memória/afeto em seus objetos parciais, tirados do cotidiano cultural da infância do narrador, que transmite uma reação sensível ao leitor lançado a uma partilha de temporalidades. Seu corpo é motor e projetor de novos planos, em linguagem a um só tempo escrita, visual e cinematizada.

O mais intrigante está em se perceber o dado maquínico na produção literária de VX como dinâmica amplificadora da noção de História e de um projeto de documentalidade, composta de arquivo e arte.

Um engenho potencial de corpo e técnica, cultura audiovisual e sondagem político-social, se estabelece como o cerne mais revelador dos processos do tempo jamais redutíveis a um único e último *take*.

Como é próprio da noção de devir (de Nietzsche a Deleuze, de Guattari a Wills) um vetor plural de coordenadas e gradientes desenha os relatos de Valêncio Xavier como uma espécie de álbum anti-ilustrativo e, na mesma sequência, insidiosamente exemplar.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 8a. ed. revista, 2012.
- BOCCA, Francisco Verardi. **Sade para além da cruz e da espada**. Discurso, Revista do Departamento de Filosofia da USP, v. 49, n. 2 (2019), pp. 45–63
- BORBA, Maria Salete. **A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento**. Tese (Doutorado em Literatura). Florianópolis: UFSC, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/92190/267267.pdf?sequence=1>. Acesso em: 15 de Novembro de 2018.
- DELEUZE, G. **Cinema 1: A Imagem-Movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Cinema 2: A Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4, Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *As Pupilas da Universidade: o Princípio da Razão e a Ideia da Universidade*. In: **O Olho da Universidade**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999
- \_\_\_\_\_. **O monolinguismo do outro** ou a prótese de origem. Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FERREIRA, J; SILVA, A. R. **A Experiência Contemporânea da Nudez**. Revista Crítica de Ciências Sociais, v. 92, p. 147-167, 2011, UFPE, Brasil.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 2012.
- \_\_\_\_\_. **O que é um autor?** In: \_\_\_\_\_. Ditos e escritos III: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.



GEFEN, Alexandre. **Réparer le monde**. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle. Corti, 2017.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Corpo em Crise**: Novas Pistas e o Curto-Circuito das Representações. São Paulo: Annablume, 2010.

GUATTARI, Felix. **Máquina Kafka**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: n-1 edições, 2011.

HAYLES, N. Katherine, **Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science**, Published by University of Chicago, Chicago, 1991

KACEM, Mehdi Belhaj, **L’Affect**, Auch: Tristram, 2004.

MOURÃO, Patrícia. **A invenção de uma tradição**: caminhos da autobiografia no cinema experimental, tese (doutorado) ECA, USP, São Paulo: 2016.

NANCI, Jean Luc. **Corpus**. Lisboa: Vega, 2000.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: Ensaios sobre Arte Brasileira**, São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich (1844 - 1900). **Escritos sobre história** (trad. Noéli Correia de Melo). São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

NUNES, Naidea.; VIEIRA, Agostinho. **Con(s)ciência linguística**: a etimologia e a ironia do significado das palavras. PensarDiverso n° 3, <https://core.ac.uk/> Repositório Digital da Universidade da Madeira 2011.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SABOT, P. **Foucault, Sade e as luzes**, Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo REDISCO Vitória da Conquista, v. 2, n. 2, p. 111-121, 2013.

SANTOS CLARO, Alexandre Eduardo Alagôa. **O vórtice abissal**: a *mise en abyme* e o filme estrutural (mestrado) Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2017

SITNEY, P. Adams. **Visionary Film**: The American Avant Garde, 1943-2000. Oxford University Press, 2002

SONTAG, Susan.. **A vontade Radical**. São Paulo: Companhia das letras, 2015

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária. Polêmicas, diários & retratos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. **Jean-Luc Godard: História(s) da literatura.** Belo Horizonte: Relicário Edições, 2015.

WEST Jennifer, **Film Title Poem** (Preview), 2016, 8 minutos, disponível em <https://vimeo.com/174901994>

WILLS, David. **Dorsality: Thinking Back through Technology and Politics.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

\_\_\_\_\_. **Inanimation: Theories of Inorganic Life,** Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2016.

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

\_\_\_\_\_. **Meu 7º dia. Novella rebus.** São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.