

NO LIMITE DAS ARTES, DA FICÇÃO, DA ESCRITURA: A OBRA
DE VALÊNCIO XAVIER¹

At the Limit of the Arts, Fiction, Writing: the work of Valêncio Xavier

Fernanda Borges²

Ricardo Barberena³

RESUMO

Fotografias, desenhos, mapas, panfletos, anúncios publicitários, excertos de jornal e, também, palavras e frases. Esses e outros elementos compõem a sintaxe visual e verbal de Valêncio Xavier, autor que transita com irreverência por diversos meios da arte, do entretenimento, do erudito, do popular, da realidade e da ficção. O objetivo deste artigo, portanto, é discutir a escritura de Valêncio Xavier que demonstra que os limites também podem ser limiares. Da ficcionalização de si, em *Minha mãe morrendo e o menino mentido* e em *Meu sétimo dia: uma novella-rébus*, ao reforço da realidade na ficção em *Rremembranças da menina de rua morta nua*, sua poética interartes escancarou o hibridismo do contemporâneo. Dessa forma, a análise da obra de Valêncio Xavier visa refletir acerca dos limiares da criação artística.

Palavras-chave: Valêncio Xavier. Contemporâneo. Limiares da criação artística.

ABSTRACT

Photographs, drawings, maps, pamphlets, advertisements, newspaper excerpts, and also words and phrases. These and other elements make up the visual and verbal syntax of Valêncio Xavier, an author who moves irreverently through various means of art, entertainment, erudite, popular, reality and fiction. The purpose of this article, therefore, is to discuss Valêncio Xavier's writings that demonstrate that limits can also be thresholds. From the fictionalization of the self, in *Minha mãe morrendo e o menino mentido* and in *Meu sétimo dia: uma novella-rébus*, to the reinforcement of reality in fiction in *Rremembranças da menina de rua morta nua*, his interarts poetics shows the hybridity of the contemporary. Thus, the analysis of Valêncio Xavier's work aims to reflect on the limits of artistic creation.

Key-words: Valêncio Xavier. Contemporary. Thresholds of artistic creation.

¹ <https://doi.org/10.51359/2357-9986.2023.258928>

² Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PURCS). E-mail: fernanda_etc@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9996-320x>.

³ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PURCS). E-mail: ricardo.barberena@purcs.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6619-4341>.

I Apresentação

A confluência entre as linguagens visual e verbal e o hibridismo dos textos no contato entre palavra e imagem não são uma novidade no campo das artes de um modo geral e nem mesmo no campo da literatura. Diante de uma perspectiva histórica, os limiares artísticos fazem parte da história do conhecimento e da arte, uma vez que nos remetem aos hieróglifos egípcios, às cerâmicas gregas, aos ideogramas chineses, às iluminuras nos manuscritos, à arte renascentista, à obra de William Blake, à poesia visual simbolista, aos movimentos de vanguarda e, contemporaneamente, às obras de Valêncio Xavier, por exemplo. Os limiares da criação artística e o trânsito e o imbricamento de discursos ultrapassam fronteiras instituídas, dessa forma, os referenciais teóricos e críticos utilizados para se pensar essas obras também são híbridos, ou seja, presentes nos limiares entre diversas áreas e linguagens, pois a análise de poéticas interartísticas permite uma grande liberdade em termos teóricos por pressupor certa flexibilidade nos diálogos estabelecidos.

Valêncio Xavier nasceu em São Paulo, mas viveu durante grande parte de sua vida em Curitiba. Faleceu em 2008 deixando-nos várias obras a serem lidas e redescobertas, pois muitos de seus textos foram publicados por pequenas editoras e diversas vezes financiados pelo próprio autor. Em 1998 a editora Companhia das Letras publicou uma reunião de textos do escritor sob o título *O mez da gripe e outros livros*⁴, que originalmente haviam sido publicados separadamente; em 2001, a mesma editora lançou *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, edição composta pelos livros *Minha mãe morrendo*, *Menino Mentido – topologia da cidade por ele habitada* e *Menino mentido* e em 2006, *Rrememбранças da menina de rua morta nua e outros livros*. Desse modo, são esses dois livros de Valêncio que ainda estão ao alcance do leitor nas livrarias, embora ainda seja possível encontrar obras a preços nada populares em sebos, pois algumas hoje são raridade, peças para colecionadores. Os livros do autor contêm fotografias, desenhos, mapas, anúncios publicitários, excertos de jornal e, também, palavras e frases, claro.

⁴ Essa publicação recebeu em 1999 o Prêmio Jabuti de Melhor Produção Editorial.

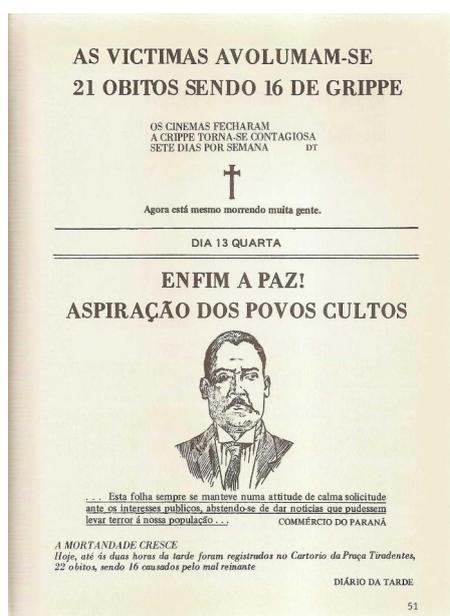
Sua sintaxe não é apenas verbal, mas, sobretudo, visual, surpreendendo o leitor com a irreverência e a diversidade dos textos.

Apelidado por Joca Reiners Terron como o Frankenstein de Curitiba (em paralelo a Dalton Trevisan, o Vampiro de Curitiba), Valêncio Xavier escreveu uma série de narrativas visuais, híbridas, em que as imagens muitas vezes estão dispostas de modo a constituir um álbum, um necrológio autoficcional, onde a memória e a realidade são profanadas com ironia e humor. Percebe-se em sua literatura, que conta com mais de dez obras publicadas, a forte presença de elementos da publicidade, do cinema e da televisão, mesmo sem buscar explicações extraliterárias e biográficas para tais características. No entanto, como já afirmado anteriormente, Valêncio Xavier foi um artista que trabalhou em diversas áreas e transitou por inúmeros meios, o que permite que pensemos em uma poética interartística. No cinema e na televisão, por exemplo, foi diretor, roteirista e montador; na publicidade, participou de campanhas dos brinquedos da marca Estrela; no jornalismo, foi crítico de cinema e colunista; na cena cultural, em 1975, foi o fundador da Cinemateca do Museu Guido Viaro, hoje Cinemateca de Curitiba, um importante local para a memória cinematográfica e que até hoje está em funcionamento. Com um repertório tão vasto e heterogêneo, estranho seria se em seus livros toda essa bagagem tivesse sido deixada de lado.

O cinema, além de estar presente na estrutura de muitos textos, também é um tema abordado pelo autor. Em *Maciste no Inferno*, publicado primeiramente em 1983 e depois em *O mez da gripe e outros livros*, acompanhamos os pensamentos da personagem no cinema e assistimos com ela a trechos da história. A narrativa intercala imagens do filme de 1926, que dá título à obra, à descrição das cenas, bem como à narração dos principais acontecimentos do enredo e do constrangimento do homem que, excitado pelas personagens, pelas cenas que vê na tela e pelo contato com o braço da moça ao seu lado, masturba-se e sai à francesa do cinema para ninguém perceber a grande mancha em suas calças... Já em *Macao*, de *Rememorações da menina de rua morta nua e outros livros*, há o diálogo com o filme homônimo de 1988, em que a justaposição de fotografias de Xavier e também de outros fotógrafos representam ou poderiam representar a cidade chinesa.

O tema mais recorrente na obra de Valêncio, entretanto, e também o mais estudado, é a morte. Como epidemia de gripe espanhola em *O mez da gripe* (1981), como fruto da violência urbana e do assassinato em *Crimes à moda antiga* (2004) e em *Rrememбранças de menina de rua morta nua e outros livros* (2006), como perda familiar em *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001), a temática da morte é abordada de diversas maneiras, inclusive de modo irônico em *Meu 7º dia* (1998). O sexo também é um assunto bastante recorrente nas obras do escritor: personagens que frequentam hotéis baratos e se relacionam com prostitutas e têm momentos de gozo em cinemas e em lugares públicos e furtivos também habitam suas narrativas. Em muitas delas, esses assuntos compõem uma montagem repleta de mistérios e enigmas, com uma linguagem que nos remete a um português de *hoje*.

Figura 1: *O mez da gripe*.



Fonte: XAVIER, 1998.

II

Uma poética interartes

A dissolução das fronteiras estanques entre as disciplinas e as artes de um modo geral permite que pensemos a poética de Valêncio Xavier como uma poética interartística, fruto do “diálogo polifônico entre as várias artes e

as respectivas especificidades das retóricas e estratégias de representação, características de cada uma delas.” (MACEDO, 2006, p. 11) As categorias se diluem porque não são – e talvez nunca tenham sido – suficientes para analisar e refletir acerca da obra de inúmeros artistas. A necessidade de organização e sistematização deve conviver, desse modo, com a sua frequente reelaboração e com a consciência de sua limitada utilidade, pois as formas de arte e de conhecimento habitam uma zona limiar, a qual permite que os caminhos sejam abertos e compartilhados, não mais fechados e restritos.

O abrigo no limiar é a aceitação de que também existem falências na homologação de uma caminhada absolutizada por uma condição de interioridade ou exterioridade. O *proteger-se* no ‘entre’ passa a ser uma estratégia de sobrevivência que rechaça as territorialidades fendidas pela arbitrariedade das fronteiras conceituais (BARBERENA, 2014, p. 9-10).

O processo para a criação de uma obra nem sempre obedece a regras e ordens pré-estabelecidas, podendo transitar entre as mais diversas áreas, o que caracteriza seu hibridismo. As fronteiras entre as artes e entre os vários campos do conhecimento se diluem cada vez mais porque, além de considerarem características e categorias específicas de cada área, elas também foram estabelecidas arbitrariamente, como convenções, muitas vezes de modo a postular limites e barreiras para o diálogo entre as manifestações artísticas, por exemplo.

Contrabandar saberes sob um regime limiar de pensamento é afrontar uma potencialidade de divisão epistemológica que busca uma classificação pura entre os diferentes quadrantes do discurso. A necessidade de separação entre as áreas de pesquisa tem se mostrado absolutamente problemática no tocante ao cerceamento de liberdade na criação/teorização acadêmica. Pensado neste sentido, o limite se configura como uma espécie de disfarce inventado para segmentar domínios imaginados por determinada instância de poder. No entanto, as cartografias disciplinares contemporâneas têm se apresentado permeadas por uma vontade de transgressão dos muros obsoletos do saber (BARBERENA, 2014, p. 10-11).

A própria história da arte comprova que não há nada de que ela goste mais que quebrar convenções e se reinventar, em um contínuo jogo de bifurcações, transgredindo tais muros obsoletos de saber. Seja por meio de novos

suportes – das cavernas às paredes das grandes cidades –, seja por meio de novos modelos estéticos de representação – do figurativo ao abstrato, do romantismo ao realismo –, a arte opõe-se a ela mesma, ao que dizem que ela é. Os movimentos artísticos e estéticos que endossaram instituições de poder e de saber também tinham a característica primordial da arte, que é transgredir. A arte futurista-fascista, por exemplo, transgredia o movimento anterior enquanto propunha um novo movimento, diretamente ligado ao poder que se instaurava na Itália.

É interessante refletirmos acerca do fato de que somente se tem a necessidade de estabelecer outras possíveis categorias – como “poéticas interartísticas” ou “obras limiares” – porque outras categorias anteriores, mais rígidas e arbitrarias, foram instituídas para compartimentalizar o conhecimento, a cultura e a arte. Professor da Universidade de Chicago, W. T. J. Mitchell (2005) explica que não existem meios visuais, pois “Todos los supuestos medios visuales, al ser observados más detalladamente, involucran a los otros sentidos (especialmente al tacto y al oído). Todos los medios son, desde el punto de vista de la modalidad sensorial, ‘medios mixtos’” (MITCHELL, 2005, p. 17)⁵. A própria pintura, que seria a primeira candidata a meio visual, envolve uma produção manual, tátil, muitas vezes dada a ver em diversos quadros. O autor reflete ainda sobre a arquitetura e a escultura já que

La arquitectura no se basa fundamentalmente sobre el ver, sino sobre el vivir y habitar. La escultura es tan evidentemente un arte táctil que parece superfluo discutir sobre ello. Se trata del único de los llamados medios visuales que, de hecho, es directamente accesible para los ciegos (MITCHELL, 2005, p. 19).⁶

Logo, não existem meios visuais porque todos os meios são mistos, como também afirma Christian Metz⁷, pois “la propia noción de medio y

⁵ Todos os supostos meios visuais, ao serem observados mais detalhadamente, envolvem outros sentidos (especialmente o tato e a audição). Todos os meios são, do ponto de vista sensorial, meios mistos (Tradução minha).

⁶ A arquitetura não se baseia fundamentalmente sobre o ver, mas sobre o viver e habitar. A escultura é tão evidentemente uma arte tátil que parece supérfluo discutir sobre isso. Trata-se do único dos chamados meios visuais que, de fato, é diretamente acessível para os cegos (Tradução minha).

⁷ METZ, Christian (et al). *A análise das imagens*. Tradução de Luís Costa Lima e Priscila Vianna Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1973.

mediación ya implica de por sí una mezcla de elementos sensoriales, perceptivos y semióticos. No hay tampoco ningún medio puramente auditivo, táctil, ni olfativo” (MITCHELL, 2005, p. 20)⁸.

Na História da Teoria da Literatura, essas aproximações entre as artes podem ser norteadas, sobretudo, a partir de dois conceitos: intertextualidade e interdisciplinaridade. Essas concepções complementam-se ao pensarmos as relações possíveis entre diferentes abordagens e expressões artísticas.

O precursor da discussão acerca do imbricamento de discursos foi Mikhail Bakhtin, que iniciou sua carreira na década de 1920, e é geralmente situado entre os formalistas russos. A partir da designação teórica de *intertextualidade*, por Julia Kristeva, na esteira do pensamento de Bakhtin, novos caminhos foram trilhados nos estudos literários, pois os conceitos de autoria e de originalidade, por exemplo, foram revistos no âmbito da Literatura Comparada e da Teoria da Literatura, uma vez que a incorporação da tradição literária e a livre menção a outros textos e autores passaram a ser vistas com naturalidade, como constituintes do processo de criação da obra, alterando as tradicionais e inócuas discussões acerca de fontes e influências, as quais estabeleciam na literatura conceitos de hierarquia.

A partir da ampliação do conceito de intertextualidade, passa-se ao conceito de interdisciplinaridade, que abarca diversos campos das Ciências Humanas (Filosofia e História, por exemplo), e diversas manifestações artísticas (como literatura, música, artes plásticas, cinema), áreas em constante diálogo estético e cultural. Assim como os textos literários podem imiscuir-se uns nos outros, o mesmo ocorre com outras disciplinas do conhecimento, com as artes de um modo geral. Desse modo, a partir do diálogo intertextual, interdisciplinar, interartístico, e considerando o hibridismo das linguagens artísticas, é fundamental analisar alguns casos específicos que refletem tais discussões teóricas; pensar sobre obras as quais também já são a narrativa de sua poética.

⁸ (...) a própria noção de meio e de mediação já implica uma mescla de elementos sensoriais, perceptivos e semióticos. Não há tampouco nenhum meio puramente auditivo, tátil ou olfativo (Tradução minha).

Ilustrando o hibridismo entre as artes, Paul Valéry, em *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, analisa e discute o “Possível dum Leonardo, de preferência ao Leonardo histórico” (VALÉRY, 2005, p. 66). O poeta, a partir da descrição de procedimentos utilizados por da Vinci, reflete sobre a amplitude do processo de criação do pintor, o qual, segundo Valéry, tinha a pintura como filosofia. O Leonardo-Possível é “aquilo que sua história só incertamente depreende” (p. 66), ou seja, aquilo que ele também poderia ter sido ou poderia ter feito a partir de outras escolhas e oportunidades. Segundo Jean-Michel Rey (1994), “graças ao modo de expressão que ‘escolheu’, o artista é suscetível de aumentar sua força, de transformar seu possível” (p. 153). Se a pintura foi a arte priorizada por da Vinci, ele seguirá sempre podendo vir a ser o Leonardo desenhista ou arquiteto, como possibilidade e potência. Do mesmo modo, mas respeitando-se as devidas proporções obviamente, Valêncio Xavier, ao escolher chamar algumas de suas obras de “livros”, deu-nos inúmeras possibilidades de exposições fotográficas, por exemplo. Ao “escolher ser escritor”, neste caso, deu-nos a potência do fotógrafo.

“Leonardo é um pintor: *afirmo que tem a pintura por filosofia*. Na verdade, foi ele mesmo quem o disse; e fala em pintura como se fala em filosofia; isto é, todas as coisas estão aí presentes” (VALÉRY, 2005, p. 125). Valéry destaca que da Vinci, para pintar, realiza um estudo detalhado que perpassa inúmeros campos do saber, isto é, enfatiza que pintar não é *apenas* pintar.

A sua pintura, com efeito, exige sempre dele uma análise prévia e minuciosa dos objectos que pretende representar, análise que não se limita de modo nenhum às características visuais, mas que chega ao mais íntimo ou ao orgânico, à física, à fisiologia, até à psicologia; para que finalmente a vista se prenda, de certa maneira, na detecção dos acidentes visíveis do modelo, os quais resultam da sua estrutura oculta (*op.cit.*, p. 125).

Até que se chegue ao quadro, à obra final, não é apenas com a manipulação das tintas que o artista tem que lidar. A criação envolve inúmeros aspectos do conhecimento, da estética e da subjetividade, portanto, não somente a criação de Leonardo da Vinci é híbrida, mas toda e qualquer criação

artística, mesmo que a obra final não o seja.⁹ “A análise de Leonardo leva-o a estender o seu desejo de pintar à curiosidade por todos os fenómenos, mesmo os não visuais, pois nenhum lhe parece indiferente à arte de pintar, tal como esta lhe parecia preciosa para o conhecimento em geral.” (*op.cit.*, p. 127) Pintura é fisiologia, matemática, arquitetura, psicologia, filosofia, pois, para Leonardo da Vinci, pintar é ter interesse e curiosidade pelo mundo. Paul Valéry, no livro *Degas dança desenho*, em que escreve sobre Edgar Degas, expõe que o pintor apresentava uma perspectiva semelhante nesse sentido à de Leonardo da Vinci uma vez que “falava sempre de *arte científica*; dizia que um quadro é o resultado de uma *série de operações...*” (VALÉRY, 2012, p. 16) Portanto, falar somente de talento e de sensibilidade, por exemplo, mais que prosaísmo, é também ingenuidade.

Valêncio Xavier, em diversas obras, utiliza fotografias para compor suas narrativas. Imagens fotografadas por ele, por outros artistas, divulgadas em jornais e revistas, ou ainda constituintes de seu acervo pessoal, demonstram o quanto a perspectiva visual e icônica de indivíduos, fatos e eventos é fundamental para sua escritura. A autoria ultrapassa a elaboração e organização somente do texto escrito, o plano tradicionalmente literário e narrativo, para contemplar a criação artística de um modo plural, em uma poética interartística. Valêncio Xavier é escritor, desenhista, fotógrafo, contrabandista, artista. Suas obras são consideradas literatura por serem veiculadas em um determinado tipo de suporte, o livro. No entanto, muitas delas poderiam se constituir como exposições e ocupar galerias de arte, por exemplo. Até mesmo o caráter narrativo das obras pode ser relativizado em alguns casos: em *Remembras de menina de rua morta nua e outros livros*, nos livros *Sete (7) o nome das coisas* e *Macao*, por exemplo, há um híbrido de poesia com fotografia e relato jornalísticos no primeiro e um híbrido de relato de viagem e roteiro cinematográfico no segundo. E muito mais imagem que texto. Muito mais cenário. O mais interessante: essas obras são chamadas de “livro”, contudo, poderiam ser denominadas como contos, minicontos, crônicas, mas são livros dentro de livros, pois esse foi o suporte escolhido por Valêncio Xavier. Entre muitos atributos e conceitos, ele escolheu o de escri-

⁹ Aqui se trata somente do processo de criação, pois nem todo processo de criação híbrido resultará em um obra com elementos híbridos, ou seja, em que seja visível e perceptível a presença de outras artes.

tor, embora sua criação artística comprove que as definições, em alguns casos, podem limitar a leitura e a compreensão, pois o processo criativo encontra-se em uma zona limiar. Talvez a denominação “livro” seja a mais livre de todas uma vez que dentro dele podemos encontrar de tudo um pouco, até algumas histórias.

Figura 2: “Trecho” de *Macao*¹⁰.

‘

Fonte: XAVIER, 2006, p. 100-101.

No artigo “O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea” (2011), Luís Cláudio Costa analisa o trabalho de artistas contemporâneos, em especial o de artistas brasileiros, os quais lidam com materiais colecionados e arquivados para, a partir de uma reinvenção e de uma reelaboração de imagens e objetos, fazer um “reuso” nos termos de Giorgio Agamben¹¹, ou seja, realizar uma profanação deslocando tais materiais de seus lugares e de suas funções de origem para atribuir-lhes novos significados. O autor menciona o trabalho de Paulo Brusky e Rosângela Rennó, mas discute e analisa principalmente as obras de Malu Fatorelli e Leila Danziger. Todos os artistas citados abordam discussões sobre a memória, sobre-

¹⁰ Fotos de Cláudia Suemi Hamasaki e Valêncio Xavier.

¹¹ Ver AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

tudo por meio de imagens, assim como Valêncio Xavier. Segundo Luís Cláudio Costa, a cultura e as instituições de poder, inclusive a própria Arte como uma dessas instituições, imobilizam a “memória inventiva”, e esse controle exige uma postura artística, pois “a função do artista na sociedade não desaparece. Ao contrário, operando com o sensível na dimensão do arquivo, o artista produz uma visibilidade singular da mediação da subjetividade na cultura” (2011, p. 81). O autor retoma as ideias de Giorgio Agamben para refletir acerca de tal arte contemporânea.

A cultura das comunicações fetichiza a informação conservada em sua imobilização. Tudo pode ser consumido, nem que seja em imagem. Tudo deve tornar-se objeto de posse, mas não deve ser usado. O uso desvia a ordem controlada da informação, da memória e da subjetividade. Por isso, torna-se capital a necessidade de resgatar o poder de profanar como política da arte em prol da libertação das imagens, dos objetos e dos discursos da asfixia do arquivo. O artista colecionador e an-arquivista age para profanar a imagem do arquivo, bem como seus dispositivos afins na era da cultura midiática centrada em meios de comunicação e informação massivos. Profanar não é negar como se pudéssemos dar fim a esse espaço discursivo. Profanar é permitir o uso singular quando os dispositivos de controle forçam a produção de usuários universais. (COSTA, 2011, p.87)

O autor contrapõe a ideia de arquivo à de coleção, por meio de conceitos de Jacques LeGoff¹², o qual lê o documento, logo, o arquivo, como objeto e instrumento de poder, e de Walter Benjamin¹³, que apresenta a imagem do colecionador como um grande apreciador de seus objetos, neles podendo fazer modificações. Desse modo, utiliza a concepção de “artista an-arquivista”, isto é, aquele que faz um novo uso do arquivo, mais próximo ao do que faz um colecionador¹⁴. Lidando com imagens documentais oficiais e com imagens que constituem a “memória inventiva” de que fala Costa, Valêncio Xavier também é um artista an-arquivista nesse sentido. Se as obras de Rosângela Rennó – como *Cicatriz* (2004) e *Fotoportátil* (2005), por exemplo –, estão presentes em livros, os quais fazem parte de nossas cole-

¹² LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi: Memória – História*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. Volume 1.

¹³ BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

¹⁴ Aqui não se utiliza a ideia de arquivista como aquele responsável por arquivar somente documentos oficiais de instituições de poder.

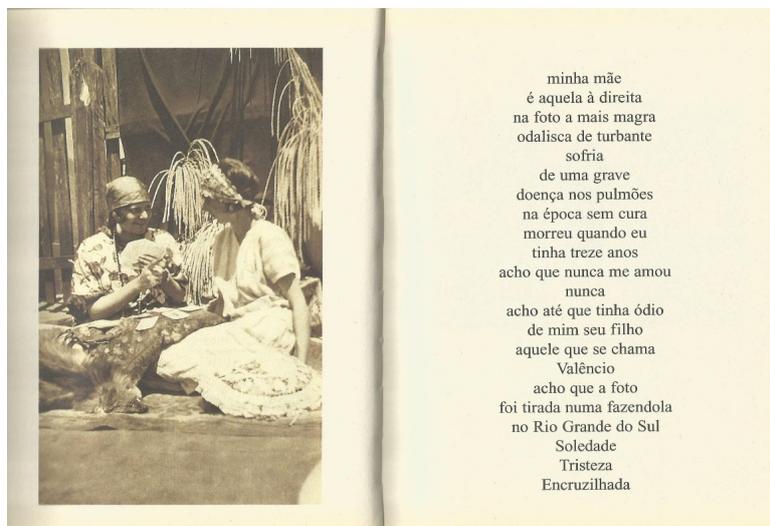
ções, as obras de Xavier também poderiam gerar exposições e mostras de arte, principalmente por se constituírem como poéticas que deslocam o lugar comum, inclusive por incluírem a cultura de massa como objeto de reflexão, de ironia, de literatura.

III

No limiar da realidade e da ficção

Minha mãe morrendo e o menino mentido (edição composta por *Minha mãe morrendo, Menino Mentido – topologia da cidade por ele habitada e Menino mentido*), é “o Valêncio Xavier dos anos 2000”, como ele mesmo costumava se referir à obra. Os três textos dessa publicação podem ser lidos separadamente (cada um deles como uma novela, por exemplo) ou podem ser lidos como capítulos de um romance uma vez que têm o mesmo narrador: um homem que relembra momentos de sua infância. O menino mentido pela passagem do tempo, pelas armadilhas da memória e pela sedução da narração surpreende-nos com sua sintaxe verbal e visual ao retratar suas inquietações, suas alegrias e tristezas a partir de vários meios e artefatos presentes em sua infância, como imagens de propagandas e de atrizes famosas da época, fotografias, desenhos.

Figura 3: Fotografia da mãe do narrador.



Fonte: XAVIER, 2001.

Se, no primeiro capítulo do álbum, ou no primeiro álbum, o narrador dedica-se a lembrar sua mãe e a explicar-nos como era sua relação com ela, nos demais capítulos (“Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada” e “Menino mentido”), acrescenta uma série de novas imagens, as quais vão constituir desta vez não um álbum de família, mas um álbum sobre o passado infantil, em que a coleção de figurinhas da meninice transforma-se em relíquia na vida adulta. Como guardião da iconoteca familiar, o narrador elabora a sua crônica familiar, conforme explica Nelson Schapochnik¹⁵, criando uma narrativa visual ao selecionar e ordenar as imagens de sua infância e aquelas que o lembram da mãe. Flora Sussekind, no prefácio de *Meu 7º dia*, intitulado “Memento Mori”, reflete sobre a obra de Valêncio Xavier e sintetiza as principais características dos álbuns de *Minha mãe morrendo e o menino mentido*:

(...) um volume à parte, atribuindo função narrativa peculiar ao movimento sucessivo das páginas, à repetição das figuras. O que, no caso da novela mais recente, intensifica uma tensão entre texto e imagem, entre a primeira pessoa narrativa, as fotos de álbum de família, o dado memorialista, e uma sequência de figuras tiradas de lições escolares de anatomia, figuras anônimas, simplificadas, descarnadas, com os órgãos à mostra, depois refiguradas e repetidas, repetidas de novo. Imbricando-se, assim, ao movimento aparentemente subjetivo, particularizador, da lembrança, a seca tipificação, a abstratização anônima da imagem cadavérica (SUSSEKIND, 1999, p.5).

Em “Menino mentido – topologia da cidade por ele habitada”, o narrador lembra imagens que marcaram sua infância: reproduções dos livros de Monteiro Lobato e de histórias em quadrinhos que costumava ler; mapas dos lugares onde deveria ir, pois estava começando a sair sozinho nas ruas; anúncios e propagandas de que achava graça; suas lições escolares, cujos textos muitas vezes exaltavam a figura de Getúlio Vargas e de Benito Mussolini. Além disso, aquilo que ele não compreendia em seus estudos religiosos e que temia em relação às punições católicas também é retomado, sempre com um tom repleto de ingenuidade e graça que consegue remeter o

¹⁵ Ver SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil: vol. 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

leitor àquela infância temporalmente distante, mas narrativamente tão perto. Isso demonstra, então, que a topologia presente no título deste álbum não se refere apenas à cidade, mas ao mapeamento da infância do menino. Valêncio Xavier, ao encerrar essa narrativa e fornecer os créditos de algumas imagens, acrescenta como autor mais que como narrador que

topologia tanto pode ser a mesma coisa que topografia – ‘Arte de representar no papel a configuração duma porção de terreno com todos os acidentes e objetos que se achem à superfície’ – como também: ‘*Gram*. Tratado da colocação ou disposição de certas espécies de palavras’. Consulte o Aurélio (XAVIER, 2001, p. 89).

Ou seja, mais que na configuração da cidade, é necessário que prestemos atenção na configuração das palavras e das imagens que compõem a infância do narrador.

É na dedicatória de “Menino mentido”, última parte do livro, que o narrador se coloca mais fortemente como um homem que relembra sua infância. Citando versos de Camões e modificando-os, Valêncio Xavier reelabora o sentimento de tristeza presente ao final de “Minha mãe morrendo”. Se o desejo de esquecer predomina na primeira parte, na terceira, é o prazer de lembrar que toma o narrador. Dos versos de Camões, extraídos do poema “Babel e Sião”, retira a estrofe: “Ali lembranças contentes/ Na alma se representaram;/ E minhas cousas ausentes/ Se fizeram tão presentes/ Como nunca se passaram./ Ali depois de acordado,/ Co rosto banhado em água,/ Deste sonho imaginado,/ Vi que todo o bem passado/ Não é gosto, mas é mágoa”. O narrador discorda então dos últimos versos e acrescenta: “Vi que todo o bem passado/ Não é mágoa, mas é gosto”, assinando com suas iniciais V.X. para ratificar que é essa a sua perspectiva sobre o passado que relembra e reconta. Desse modo, “o ovo não gorou” e, nesse momento, já não é mais sua vontade libertar-se das imagens, pois elas representam a possibilidade de se reviver, ao menos parcialmente, os prazeres e as belezas da meninice que, sim, pode ter sido triste com a perda da mãe, mas também bonita e divertida, como toda vida é, ou deveria ser.

O texto termina com uma imagem de final de filme hollywoodiano: um clássico “The End”. No entanto, ao virarmos a página, um olho continua a nos olhar e como a dizer que devemos continuar lendo: as informações so-

bre as imagens utilizadas no álbum e sobre a obra de Valêncio Xavier ainda nos esperam. O autor acrescenta que “A origem de menino é problema ainda não resolvido. Mentido: falso, ilusório, que não deu certo – ovo que gorou. Consulte um bom dicionário etimológico”. (2001, p. 219) Problema ainda não resolvido por ser tudo isso: mentido, real, ilusório, memorialístico, ficcional. Contudo, as narrativas aqui analisadas e que retratam esse menino não “goraram” e nem desejamos nos libertar delas e de suas imagens.

Em *Meu 7º dia: uma novella rébus*, publicado em 1998 pela Edições Ciência do Acidente, o escritor justapõe imagens antigas de revistas, ilustrações de um livreto religioso, bem como letras de canções populares e textos de sua autoria, para narrar a sua própria morte, fazer o seu acerto de contas com Deus e cobrar dos leitores porque não compareceram ao seu enterro. Como uma novela rébus, há a proposta de resolução de um enigma presente na narrativa; tal adivinha, no entanto, é descrita pelo autor como indecifrável. O tema da morte, o qual perpassa toda sua obra, une as duas publicações: nesta, temos notícia do falecimento de um tal de Valêncio Xavier. Tanto em *Minha mãe morrendo e o menino mentido* quanto em *Meu 7º dia*, a ideia de morte é dessacralizada, profanada, de acordo com as reflexões do filósofo Giorgio Agamben, pois é descrita como um acontecimento mundano, quase banal, ao ser suspensa da atmosfera cerimonialista, própria dos enterros e funerais.

Valêncio Xavier volta a morrer na literatura no texto *Coisas da noite escura*, publicado em 2006 em *Rremembranças de menina de rua morta nua e outros livros*. A breve narrativa sobre a sua morte é a que encerra a edição, afinal, se Valêncio morreu, o livro tem de acabar. Se em *Meu 7º dia* tem-se referências a deus e à religião católica, em *Coisas da noite escura*, é o demônio Asmodeu quem aparece para buscar o narrador.

Asmodeu, mencionado no deutero-canônico *The book of Tobit*, em algumas lendas talmúdicas e, igualmente pelos cristãos da Renascença, é considerado o pior dos demônios. Remonta a uma língua iraniana do leste — a língua avéstica —, usada nas escrituras zoroastrianas, significando etimologicamente “o demônio da raiva”. É também conhecido como um dos sete príncipes do inferno, que, respectivamente, representam cada um dos sete pe-

cados capitais. Asmodeu é o demônio da luxúria, responsável por perverter os desejos das pessoas. (DIAS, 2014, p. 320)

É o pior dos demônios, o demônio da luxúria que vem buscar Valêncio para o inferno. Em *Coisas da noite escura*, tem-se, além da morte do narrador em uma atmosfera misteriosa, esse mensageiro que irá levá-lo para descobrir as dimensões dos mistérios da morte. *Meu 7º dia*, no entanto, é como se fosse o segundo volume do álbum e da coleção do livro *Minha mãe morrendo e o menino mentido*¹⁶, pois agora o narrador Valêncio Xavier, “o guardião da iconoteca familiar”, reflete sobre sua morte à la Brás Cubas, desta vez sem ser pego de surpresa por um demônio que aparece para buscá-lo como em *Coisas da noite escura*. Depois de morto, ele mesmo reinventa a crônica de uma vida e, a partir de imagens de um antigo fascículo religioso, sugere-nos a sua ressurreição. O texto inicia com um anúncio incompleto acerca “do sempre lembrado Valêncio Xavier” e que sugere a sua morte. A partir de imagens que remetem bíblicamente à criação do mundo, o narrador-defunto compara a sua criação à criação divina, suas lembranças às do “Creador” e seus sete dias de trabalho, enfatizando a saudade da amada que está distante. A “dor de cotovelo” também pode ser uma das chaves de leitura do texto, como afirma o próprio autor em entrevista à Folha de São Paulo em 1999.

Folha – “Meu 7º Dia” conta uma história de desilusão amorosa?

Xavier – É. O livro pode parecer tratar de um acerto de contas meu com Deus, mas isso é apenas o começo do livro.

Folha – Não seria um acerto de contas seu consigo mesmo?

Xavier – Acho que sim. Tudo o que escrevo é na primeira pessoa. Estou falando no livro do meu sétimo dia. De minha morte.

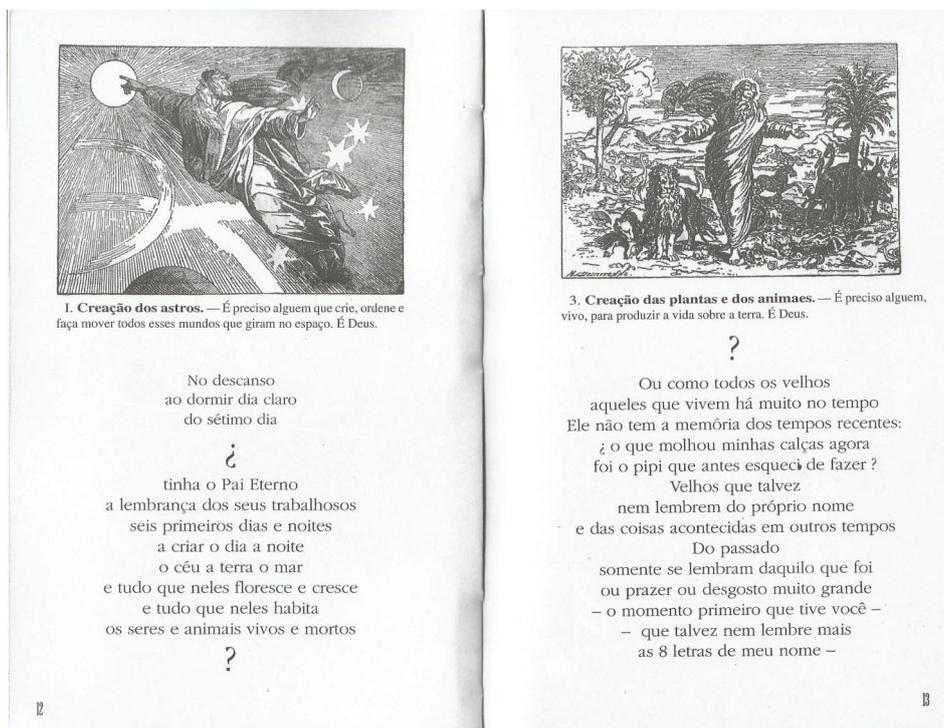
Folha – E quando foi esse seu sétimo dia?

Xavier – Não vejo diferença entre a coisa inventada e a acontecida. Minha morte pode não ter acontecido, mas no livro acontece. Então ela existe. Se me dou ao trabalho de escrever sobre uma desilusão amorosa falsa, ela passa a

¹⁶ Apesar de esse livro ter sido publicado em 1999, antes de *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, pode-se realizar essa leitura uma vez que a homonímia entre os narradores e as relações temáticas entre as narrativas permitem essa relação.

ser verdadeira. Aqui trato de uma coisa inventada. Mas o autor, queira ou não, teve que passar por todo o sofrimento da desilusão amorosa. Quem toma um fora morre.

Figura 4: *Meu 7º dia.*



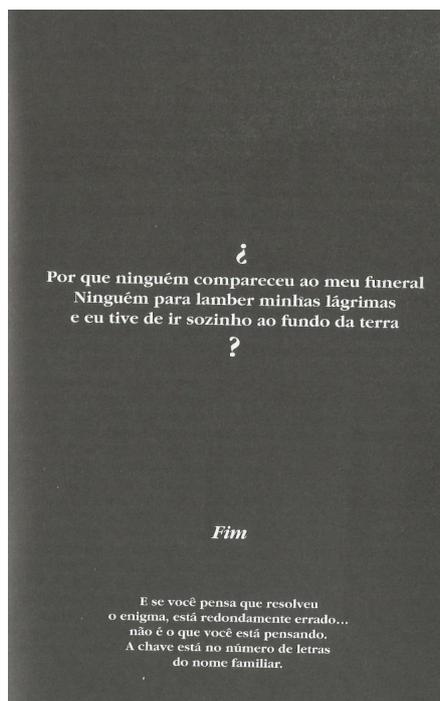
Fonte: XAVIER, 1999, p. 12-13.

Valêncio Xavier, autor-narrador-personagem dos dois livros aqui analisados, mescla ficção e realidade em um gênero híbrido e contemporâneo: a autoficção¹⁷. Desse modo, a liberdade de escrever sobre si e sobre sua vida faz com que o autor recrie a si próprio como narrador e personagem, distanciando-se do compromisso de verdade e de realidade para transformar a si mesmo em literatura, como afirma Valêncio Xavier na entrevista concedida à Folha de S. Paulo. O “eu” volta a ser um suporte da ficção, pois, segundo Klinger (2006), “(...) a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. Na autoficção pouco interessa a relação do relato com uma “verdade” prévia a ele (...)” (KLINGER, 2006, p. 54). A “ficcionalização de si” na obra do autor recebe um tom mais realista em *Mi-*

¹⁷ Esse conceito foi criado em 1977 por Serge Doubrovsky para definir seu romance *Fils*, cujo tema é sua própria vida. Ele caracteriza seu livro como autoficcional, e não como autobiográfico, pois realiza uma ficção de eventos e de fatos reais, ou seja, transforma a realidade em ficção a partir do uso da linguagem.

nha mãe morrendo e o menino mentido, por se tratar de uma obra que remete ao passado e às lembranças da infância, e um tom mais irônico e ficcional em *Meu 7º dia*, por antecipar o futuro e, quem sabe assim, também profaná-lo.

Figura 5: Parte do enigma indecifrável.



Fonte: XAVIER, 1999, p. 47.

No sétimo dia, em que Deus teria de descansar (e dar descanso à Valência), ele arquitetou um plano contra o narrador: deixou-o longe do amor de sua vida até mesmo no dia de seu passamento. Valência Xavier, autor-narrador-personagem, que escreve “torto por linhas certas”, como esclarece em *Meu 7º dia*, também não descansa quando, morto, deveria fazê-lo, e desafia-nos a desvendar um enigma, tão difícil, segundo ele, que daria todo o dinheiro do bolso caso alguém o descobrisse, “coisa que ninguém fará”. O enigma criado para si próprio, para a sua diversão exclusiva, ilustra a bela expressão de Giorgio Agamben, pois “esqueceu alegremente o seu objetivo”¹⁸, ou seja, a decifração do mistério. Ela não é importante; importante é tentar realizá-la, lendo e relendo o texto, testando palíndromos, sentidos, in-

¹⁸ Ver AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

terpretações e manuseios. Afinal, que enigma é maior que o da nossa própria existência?

Independentemente de o leitor desvendar ou não a artimanha proposta por Valêncio Xavier, a narrativa continuará profanando a vida, a morte, a leitura. Afinal, é o leitor quem validará ou não o enigma e o jogo escritural.

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei (BARTHES, 2012, p. 63).

Roland Barthes, em “A morte do autor”, questiona a concepção centralizadora de autoria e enfatiza o nascimento e a liberdade do leitor para apropriar-se do texto, para desfiá-lo. Assim, descobrir ou não a resposta ao enigma torna-se um caminho de leitura individual de cada leitor da obra, embora tal autonomia e negação das indicações textuais também, de certo modo, corroborem para a certeza do autor-narrador-personagem: ninguém entenderá seu desafio. As concepções de “morte do autor” e de liberdade do leitor também são profanadas em *Meu 7º dia*, ironizadas em uma narrativa autoficcional em que três papéis são exercidos por um mesmo nome, se não um mesmo referente. Essa volta à centralidade, que se propõe a rivalizar com Deus para substituí-lo, neste caso, é “restituir ao uso livre dos homens”, aos leitores, uma nova concepção de autoria, é ressuscitar o autor.

Conforme afirma Klinger, “o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um *jogo* que brinca com a noção de *sujeito real*” (2006, p. 47). A brincadeira de Valêncio Xavier, em *Meu 7º dia*, no entanto, é tão explícita em sua seriedade *nonsense* que classificar essa narrativa como autoficcional parece conferir-lhe um rigor demasiadamente consciente e austero, tentando forçá-la a se

encaixar em um conceito contemporâneo. Em *Meu 7º dia* e em *Coisas da noite escura*, textos em que o narrador descreve a sua condição de defunto, o prazer do jogo supera a necessidade de definição e de catalogação, a qual a tradição acadêmica nos estimula a perpetuar. Tais narrativas brincam, inclusive, com o próprio conceito de autoficção (talvez sejam representantes de uma autoficção paródica), o que faz pensar que o Valêncio autor-narrador-personagem dessas histórias estaria rindo de nosso esforço em analisar suas obras com teorias sérias.

O limiar entre a realidade e a ficção também está presente na obra de Xavier no que diz respeito a fatos sociais e históricos, como em *Remembranças da menina de rua morta nua* e *O mez da gripe*. Um parque de diversões em Diadema, na Grande São Paulo, é palco de uma cena assustadora: uma menina de 9 anos de idade é encontrada morta, nua, em um caixão falso de madeira, dentro do trem fantasma. O fato ocorrido em 08 de abril de 1993 é retomado por Valêncio Xavier neste livro que expõe um outro lado da infância, que em muito destoa da meninice mentida discutida anteriormente, e um outro papel da narrativa: iluminar fatos passados esquecidos pela fraca memória social e coletiva.

Para lembrar essa história, o autor se vale de reportagens publicadas sobre o fato na época, utilizando recortes de jornal, fotografias, manchetes e trechos da locução de Gil Gomes, ícone do famoso programa de televisão *Aqui e Agora*, que explorava crimes e tragédias urbanas com a justificativa de alertar a população e pressionar os políticos e as autoridades... Exibido pelo SBT entre 1991 e 1997, o programa foi novamente transmitido em 2008, mas não repetiu o mesmo sucesso da primeira edição e foi retirado do ar em menos de um ano. Em 2013, a emissora decidiu ressuscitar o *Aqui e Agora*, mas a tentativa também não deu certo. No entanto, o programa que alcançou sucesso na década de 90 é o precursor dos atuais *Brasil Urgente!* e *Cidade Alerta*, por exemplo, os quais igualmente exploram reportagens policiais escandalosas de modo inescrupuloso e sensacionalista. O narrador de *Remembranças da menina de rua morta nua*, mais objetivo para se aproximar do discurso jornalístico, também exhibe seus atributos arquivísticos ao trazer à tona a triste morte da menina de rua a partir dos registros desse fato, narrando-o, desse modo, pela voz jornalística da imprensa entremeada por

uma voz pesarosa que lamenta a crueldade da morte e o modo como é feito o seu retrato.

Figura 6: Primeira página de *Remembranças da menina de rua morta nua*



Fonte: XAVIER, 2006, p. 40.

A história da menina de rua encontrada morta é reconstituída a partir dos detalhes fornecidos pela imprensa: o mau cheiro dentro do barracão do trem fantasma oriundo do corpo em decomposição após quatro dias do desaparecimento da garota; as crianças e os funcionários do parque que compartilhavam o vício do crack; a prostituição infanto-juvenil que era incentivada no local, que não possuía alvará de funcionamento; os depoimentos da mãe da menina, uma outra menina drogada e prostituída com sete filhos soltos por aí. Entre narrações e descrições do crime realizadas por Gil Gomes, Valêncio Xavier também se coloca como observador e investigador da tragédia de Diadema, fornecendo a sua visão dos fatos: “Trem-fantasma coisa nenhu-

ma. O Mundo do Terror é um barracão bem vagabundinho, de tábuas desencontradas, coberto de lona e dentro dele não tem nenhum trem-fantasma. V.X.” (2006, p. 52) O narrador também joga com o apelido do principal suspeito do crime, Carlos Humberto Pereira da Silva, o Nena, comparando-o ao substantivo Nénia: “<nénia, canto fúnebre; canto triste; canto mágico; refrão; canção infantil; futilidade>” (*op. cit.*, p. 53). Sem explicitar a análise comparativa, a voz narrativa estabelece tal paralelo incitando o leitor a refletir sobre os contrassensos que envolvem a nova novela policial dirigida pela equipe do programa *Aqui e Agora*. Mais que escancarar o prazer e o lucro que essa tragédia social pode proporcionar, o narrador enfatiza o triste vazio da infância da menina, esta desprovida de sua característica mais essencial: a de ser pequena, a de ser criança.

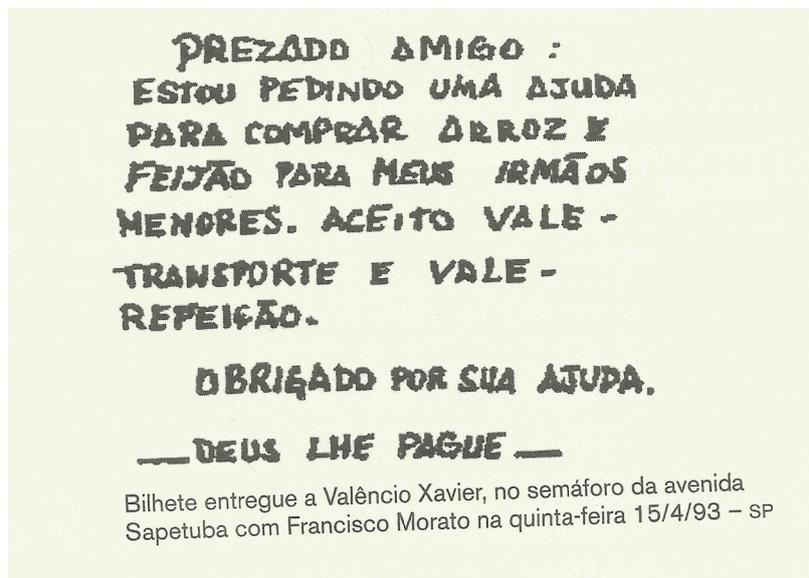
Além disso, o narrador termina o texto com uma citação do tratado de filosofia moral e política, *Leal conselheiro*, escrito por El-Rei Dom Duarte, representante do século XV em Portugal. Desse livro de apontamentos, é retirada uma reflexão sobre a memória e a importância do não esquecer: *rememorar/* per que bem e longamente/ nos lembra o que sabemos/ vemos e ouvimos/ E assy som *nembrados/* das cousas contrairas/ ou da myngua que ham/ do comprimento do seu desejo...”¹⁹ (XAVIER, 2006, p. 58) Complementando os antigos versos portugueses, o verbete com a etimologia e o significado do adjetivo “menor” revela-nos que o fato de que devemos nos lembrar constantemente é o de que o tempo todo, durante aquela semana em que tal acontecimento foi sucesso de audiência, estávamos falando de uma criança pequena, de uma menina menor de idade, esquecida pela sociedade enquanto viveu, lembrada somente no escândalo de sua morte, para novamente perder-se nas trevas do esquecimento depois da sua hora de estrela.

Rrememranças da menina de rua morta nua ilumina um ponto obscuro da memória coletiva: o de crianças sem infância, o de crianças sem a possibilidade da criação ficcional para inventar o que falta para preencher sua solidão infantil, pois a solidão e a crueldade do mundo adulto alcançaram-nas antes mesmo de seu nascimento. A insuficiência de memória é aqui representada por uma história específica, desarquivada para representar, infelizmente, inúmeras outras histórias de esquecimento social. A menina, que

¹⁹ *Leal conselheiro* – cap. I, p. 7 e cap. II, p. 39 – séc XV.

não tem a identidade revelada no livro e tem em seu nome sempre uma rasura, é a própria rasura coletiva e social: apagada da memória, ela jamais existiu exatamente por existir outras tantas como ela. Hoje ela existe como personagem de uma narrativa de um autor contemporâneo que tentou trazer à luz a tragédia dela para que nos lembremos do esquecimento em que meninas e meninos não ficcionais vivem dia após dia. “Embora o autor por vezes recorra a acontecimentos reais para ilustrar seus livros, os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção”. As palavras da ficha catalográfica apenas reforçam a realidade da ficção.

Figura 7: Realidade ou ficção?



Fonte: XAVIER, 2006, p. 41.

IV

Considerações finais

Valêncio Xavier faleceu na literatura em 1999 e na vida real nove anos depois. Suas obras ainda muito instigam e desafiam leitores e pesquisadores, o que nos faz concordar plenamente com Décio Pignatari ao afirmar que “a narrativa visual é muito nova no mundo; Valêncio é pioneiro no mundo todo”. Pioneiro, por na década de 1980, por exemplo, já estar completamente imerso ao universo das narrativas com colagens e superposições textuais, muitas delas reunidas em *O mez da gripe e outros livros*.

A literatura de Valêncio Xavier profana temas, estruturas, suportes; é uma literatura cortada, colada, amassada; mescla referências populares, eruditas, infantis, religiosas; devolve o lúdico a adultos tão acostumados a serem sérios e rígidos; restitui ao leitor o prazer do inesperado de cada página, o prazer da leitura por diversão. Subvertendo noções de livro, de página, de autoria, de realidade, de ficção, de literatura, sua obra configura-se não somente como arte, mas como entretenimento, jogo e, também, literatura. Todos esses conceitos são trapaceados pelo autor ao serem desafiados por uma escritura limiar, a qual não estabelece distinções e hierarquias entre palavras e imagens.

Recebido em 10/02/2022

Aprovado em 10/11/2022

REFERÊNCIAS

BARBERENA, Ricardo. Limiarologia: das luzes às soleiras. In: BARBERENA, Ricardo, CARNEIRO, Vinícius (orgs.). *Das luzes às soleiras: perspectivas críticas na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Luminara Editorial, 2014.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

COSTA, Luís Cláudio. O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v.18, n.30, p. 77-90, 2011.

DIAS, Ângela Maria. Fetiches do desejo e da morte: sobre a literatura de Valêncio Xavier. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 44, p. 319-330, jul./dez. 2014.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 204 f. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. Rio de Janeiro, 2006.

MACEDO, Ana Gabriela, GROSSEGESSE, Orlando (orgs.) *Poéticas Inter-Artes: do texto à imagem, ao palco, ao écran*. Braga: Universidade do Minho|Centro de Estudos Humanísticos, 2006.

MITCHELL, W.J.T. No existen medios visuales. In: BREA, José Luís. *Estudios visuales: La epistemología de la visualidade n la era de la globalización*. Ediciones Akal: Madrid, 2005.

REY, Jean-Michel. Valéry: Os exercícios do espírito. Tradução de Paulo Neves. In: NOVAES, Aduino (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SÜSSEKIND, Flora (1999). Memento Mori. In: XAVIER, Valêncio. *Meu 7º dia*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Tradução Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Lisboa: Nova Vega, 2005.

XAVIER, Valêncio. *Meu 7º dia*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.

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

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

XAVIER, Valêncio. *Rememranças da menina de rua morta nua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.



Esta obra está licenciada com uma Licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).