

Fetiches do desejo e da morte: sobre a literatura de Valêncio Xavier

Ângela Maria Dias¹

A estética de almanaque concebida pela obra de Valêncio Xavier, em sua intrigante *bricolage* de imagens e palavras, experimenta uma espécie de *clímax*, na última coletânea publicada pelo autor em vida, *Remembranças da menina de rua morta nua e outros livros*, de 2006. Nela a inusitada combinação entre desenhos e ilustrações recolhidos em fontes diversas, acrescida de fotografias de variada autoria, para a criação de histórias curtas e surpreendentes, causa certa perplexidade no leitor, colhido pela rede intersemiótica de correlações entre os escritos minimalistas, de feitiço e fonte bastante diversificados, e o aparato visual, capaz de incluir também materiais ínfimos e cotidianos, desde recortes de jornal sensacionalistas até embalagens e pornografia.

O formato alegórico do conjunto de relatos, em suas “combinações de visível e legível”, na medida em que “o visível tem sua leitura”, assim como “o legível tem seu teatro” (Deleuze, 1991, p. 187), convoca o leitor ao trabalho incerto da interpretação, dificultada pelo caráter risível e pelo *nonsense* de determinadas passagens, urdidadas entre sensacionalismo obsceno e alusividade melancólica.

O exibicionismo teatral do conjunto, concebido numa espécie de lógica da charada, encena a clivagem entre o sujeito do enunciado, cínico, perverso e frequentemente pornográfico, e a posição do sujeito da enunciação, cuja negatividade irônica pretende sugerir, em seu jogo infinito, certa desconexão entre os signos e linguagens combinados e o sentido pressentido. Nessa direção, como aponta Safatle (2008, p. 31), a ironia não deixa de configurar uma forma de alegoria, no que consiste numa “dentre múltiplas maneiras de dizer algo e dar a entender outra coisa”.

Tudo na obra de Xavier é sinuoso e invertido, a começar por seu próprio início que, na verdade, não é o que parece. E se observarmos bem, ao contrário, o início situa-se na última pequena história da coletânea, ou, segundo a nomenclatura do autor, no seu último “livro”. “Coisas da noite escura” tem como abertura uma soturna foto de um

¹ Doutora em letras, professora da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, Brasil, e pesquisadora do CNPq. E-mail: angeldias@gmail.com

descampado noturno pejado de crucifixos belamente decorados com flores ao centro e colocados em primeiro plano. Na folha seguinte, o leitor depara-se com uma narrativa curta, em primeira pessoa, de apenas um longo parágrafo, presidido pela seguinte notação: “Aconteceu faz muito tempo mas eu ainda lembro bem” (Xavier, 2006, p. 135).

O narrador, autodenominado de Valêncio, então passa a contar a própria morte, ocorrida no interior de uma igreja da cidade que visitava. O padre responsável pelo assassinato do autor-narrador-personagem chama-se Asmodeu e é descrito da seguinte maneira pelo narrador-defunto: “tinha o rosto cinzento e os olhos vermelhos, as unhas compridas e afinadas na ponta” (Xavier, 2006, p. 135). 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 pecados capitais. Asmodeu é o demônio da luxúria, responsável por perverter os desejos das pessoas.

O narrador-defunto termina, então, a micronarrativa, constatando surpreso o seu próprio assassinato e a nova condição em que se encontra: “E me matou, eu Valêncio! Estou morto” (Xavier, 2006, p. 135). Ao constituir uma variante contemporânea do memorável Brás Cubas machadiano, encetando sua coletânea de histórias narradas *post-mortem*, Valêncio assume, pelo uso do próprio nome, um procedimento autoficcional. E, nesse sentido, dedica-se a uma dramatização de si, que supõe a construção simultânea de si, tanto como autor quanto como narrador e personagem. Ou seja, trata-se de uma encenação que busca, na prática performática desse autodesdobramento, exibir o sujeito como uma identidade em processo, reforçar o seu caráter transitivo e não essencialista, tanto na vida como na ficção (Klinger, 2007, p. 54-55).

A afinidade entre autoficção e performance, no caso da obra de Xavier, se configura ainda com mais agudeza na medida em que sua constituição alegórica a conduz, todo o tempo, a contrapor imagens e textos, numa espiral parodística em que signos preexistentes, na série literária ou na indústria cultural, são conjugados intertextualmente a ilustrações de todo tipo, numa interlocução caprichosa entre ficção,

notícia, documentos de diversa fatura, fotografias estetizadas ou jornalísticas e os mais inusitados restos do consumo.

Assim o narrador-autor-personagem constituído na última história é afinal um colecionador *bricoleur* que se apropria das mais diferentes relíquias para combiná-las numa semioestética, disposta num livro-objeto de acabamento primoroso e sofisticado.

A obsessão da morte, da violência sexual e da pornografia, por um lado, constitui a tônica das histórias, bem como, por outro, o aproveitamento de fotografias, cuja fonte, em muitos casos, não é atestada. Os episódios, por vezes, contrapõem o caráter burlesco e sem sentido a notações sobre sua própria veracidade, indicadas no título, em franca dissonância com o tom descuidado e informal do narrador, entre as gírias do texto e o componente farsesco das ilustrações. É o caso, por exemplo, de “O barqueiro da morte”, cujo subtítulo, “Uma história verídica acontecida em Curitiba capital do Paraná”, apresenta um enredo frouxo de “causo” esdrúxulo e final risível sobre um velho bêbado e sua mulher agonizante à deriva numa enchente.

O componente pornográfico e o *nonsense* dos relatos impõem-se desde a primeira história: “Memórias de um homem invisível”. Trata-se de um relato risível em *mise en abyme* no qual a projeção de um filme de 1992, sobre um homem invisível, num cinema “bem vagabundinho” (Xavier, 2006, p. 11), é desdobrado num outro efeito gótico, ocorrido na própria sala de projeções, quando um homossexual bolina um homem cuja cabeça, subitamente, cai-lhe no colo. Depois de uma tremenda confusão, que causa a interrupção do filme, o personagem, que não parava de “gritar feito louco” (Xavier, 2006, p. 14), é preso e passa a noite na delegacia, à espera do delegado, aguardado para o dia seguinte. O tom incerto do narrador, quanto às circunstâncias da ocorrência, em franca contradição com a sua suposta posição de testemunha, dá ao episódio uma aura absurda de delírio gaiato e brincadeira debochada com o leitor.

Entretanto, a dominância da fotografia, jornalística ou estetizada, tem uma importância significativa na constituição da morbidez meio cômica da coletânea. No texto que dá nome ao volume (“Remembranças...”) e no “Macao”, os mais longos e importantes do livro, o fetichismo da imagem fotográfica ganha centralidade e é utilizado de diferentes maneiras. Com efeito, por sua característica de sintoma de uma presença, combinada à ausência física do referente, a

fotografia, como o reconhece Dubois (1993, p. 65), não pode ser pensada “fora de sua inscrição referencial e de sua eficácia pragmática”.

Assim, no “Rememorações”, a lógica indicial da menina de rua morta e a contiguidade física das fotos selecionadas com os seus referentes constroem a reconstrução do escândalo sensacionalista e da exploração comercial, plantada na mídia impressa e televisiva a partir do assassinato de uma menina de oito anos, encontrada nua no trem-fantasma de um parque de diversões, em Diadema, na Grande São Paulo. Trata-se dos sentidos da atestação e da designação, aqui tomados de maneira prevalente, a partir da qualidade indiciária das imagens, visando, pela teatralidade da apropriação operada, ao envolvimento do leitor no que o narrador chama de “nênia” ou canto fúnebre em homenagem à menina anônima, de oito ou nove anos, cujo nome é recoberto propositalmente com tarja preta pelo narrador, em todos os recortes onde é mencionado.

Nesse episódio aprofunda-se a dicotomia já apontada entre a ironia do ponto de vista da enunciação do autor Valêncio em relação ao cinismo do narrador, que escolhe as ilustrações e as combina, de maneira enigmática, com diversos tipos de texto: citações literárias, verbetes de dicionários, fotografias de reportagens sobre o assassinato, recortes de falas do apresentador de tevê sobre o tema etc.

A paródia dos códigos misturados e justapostos configura uma montagem híbrida em que as imagens e as palavras, manipuladas pelo jogo de máscaras entre o autor e o narrador, passam a apontar para outro sentido, diferente do que dizem e mostram.

Se o autor mantém uma distância olímpica e irônica diante do almanaque a que preside, na postura sádica de quem se diverte com o que conta, e não esconde o sorriso derrisório diante dos enredos aberrantes que compõe, o narrador, por sua vez, assume outra postura.

A fim de poder adquirir o status da voz narrativa para outros relatos e dar-se o direito do gozo da escritura, tem de submeter-se ao “padre”, ao pai Asmodeu, demônio da luxúria, patrono da lascívia, e ao estigma de sua lei: assim é assassinado para então, do outro lado, ou do sonho da morte, despartado das coisas desse mundo, proceder à delícia dos jogos e relatos *bricoleurs* a que se dedica. No exercício cínico da condição de masoquista, ele se dispõe pela via humorística da paródia a contornar a lei e a operar uma “père-version”, por meio do gozo

fetichista, ao misturar horror com sexo, violência com desejo, pornografia com melancolia.

Segundo reflexão de Maria Rita Kehl, a importância da indústria cultural e da mídia eletrônica como nova “encarnação do Outro”, nas sociedades contemporâneas, termina por deslocar “o modo dominante, invisível, de organização do laço social” (Kehl, 2004, p. 74) do padrão repressivo da neurose para a permissividade da perversão. Com efeito, nas sociedades capitalistas em fase de acumulação econômica, o trabalho e a proibição dos excessos era a norma. Atualmente, nas sociedades capitalistas avançadas, a lógica do consumo e a ubiquidade do marketing e da propaganda entronizaram o vetor do “mais gozar” como ideal e a ilusão da acessibilidade do objeto de desejo, em meio à profusão das alternativas oferecidas.

Nesse sentido, a exibição dos corpos sexualizados pela ciranda de imagens digitais e eletrônicas encarna a última versão do fetichismo da mercadoria no que, em sua aura sedutora, inibe o trabalho e a servidão humana, implícitos no avesso da exposição.

No caso da menina de rua assassinada, salta aos olhos a empulhação televisiva do discurso humanitário e exortativo sobre a monstruosidade cometida contra a infância abandonada, combinada à exibição dos detalhes e circunstâncias mais sórdidas e às estratégias de autopromoção do apresentador.

Todos os detalhes de uma narrativa mórbida dispõem-se ao leitor numa sucessão de imagens que se abre com uma espalhafatosa reportagem sobre a recepção “cult” da elite ao programa “Aqui agora”, de Gil Gomes, no SBT. Em seguida, o narrador e autor da montagem escolhe um pequeno recorte de falas, que apresenta o mesmo apresentador em excursão a um terreno baldio de Diadema, local provavelmente próximo ao parque onde ela foi assassinada.

Os comentários do programa, com suas obviedades melodramáticas, se alternam com a cópia de um bilhete recebido pelo próprio Valêncio Xavier, no qual um pobre pede ajuda para comprar comida para os irmãos menores, declarando, inclusive, aceitar “vale-transporte e vale-refeição” (Xavier, 2006, p. 42). Na página seguinte aparece, uma foto da menina, com a tarja cobrindo os olhos, reproduzida certamente de um jornal, com a informação abaixo de que teria sido convidada a manter relação sexual com um dos empregados do parque. Mais adiante, antecipando um trecho do depoimento dos empregados do parque em

que narram a descoberta do corpo, pelo pé da garota morta, o narrador, num impulso de morbidez, expõe uma ilustração anatômica de um pé, com todas as veias demarcadas.

Por outro lado, a narrativa intercala os depoimentos dos suspeitos e as falas do programa com trechos literários de Camões e do Leal Conselheiro (séc. XV), que situam a intenção do narrador de “rrememorar” o episódio. Dois verbetes de dicionário, sobre as palavras “nênia” e “menor” também são entremeados à montagem de fragmentos e, se isolados e relacionados, podem dar conta do possível sentido alegórico referido pelo texto: uma dúbia lamentação pela morte da menor.

Por sua vez, em “Macao”, que é denominado pelo autor, no subtítulo, de “um texto em imagens”, a fotografia reitera o princípio da distância, ou seja, da ausência efetiva do referente, presente apenas em imagem. E, nesse sentido, aguça o aguilhão do desejo, em fotos que podem ser vistas como uma estratégia de fabulação e de ficcionalização do lugar, reiteradas pelos Adeuses, dispostos como citações e micropoemas, nas duas páginas finais do episódio.

A visão espectral e única, inerente à dialética da aura, em sua contracena entre distância e proximidade, constitui o principal recurso desse relato, em que os efeitos da fotografia, como alucinação e lembrança, dão o tom nostálgico a essa rememoração de Macau, tecida por um narrador lamentoso e obrigado à ausência.

O conto se inicia e se fecha com dois versos de Camões, do canto VI d’*Os Lusíadas*, em que Dioniso, deus do vinho e das orgias, roga aos deuses do Olimpo, sobretudo, a Zeus, para que castigassem os portugueses, pela audácia de atravessarem os mares: “que descuido é esse em que viveis?/Quem pode ser que tanto vos abrande” (Xavier, 2006, p. 83).

As fotos,² dispostas em sequência, mostram, inicialmente, uma objetiva cujas lentes refletem objeto não identificado, seguida de imagens de espelhos refletindo portas e perfis de casas com sacadas, numa espécie de *mise en abyme* reflexivo dos próprios recursos de captura da referência.

Em seguida, desfilam imagens várias de crianças pequenas dormindo em caixas, em meio ao lixo, sempre marcadas com tarja preta nos olhos, entremeadas a outras imagens, como bonecas, estatuetas de budas, personagens orientais, caravelas portuguesas. A sucessão vai

² Os créditos das imagens, ao final do volume, atribuem as fotos desse relato a Cláudia Suemi Hamasaki e Valêncio Xavier e descrevem as ilustrações como recolhidas em diversas fontes pelo autor.

acolher, ainda, inúmeras fotos: um homem num bar vazio e melancólico; uma estátua grega cortada na metade da cabeça; um menino expondo o próprio peito; uma menina nova, diante da porta de uma casa pintada com dragões e motivos orientais, que sugere a pose inocente de uma pequena prostituta. E mais: uma paisagem marítima ao pôr do sol; uma ilustração meio obscura do que se suspeita ser um bordel oriental; fotos de mulheres se oferecendo em belos trajes e alguns *closes* de mesas de jogos, provavelmente tomados em cassino.

Adiante, a foto de uma cena do filme *Macao*, do diretor suíço Clemens Klopfenstein, tem como legenda um texto que, ao mencionar o roteiro sobre a cidade como visão do Paraíso, o relaciona ao mito de Orfeu e Eurídice. A menção ao mito, através da citação do filme, pode ser relacionada ao que Dubois observa sobre a capacidade da fotografia de evocar o mito de Orfeu. No instante em que “é tirada a fotografia, o objeto desaparece” (Dubois, 1993, p. 90). Da mesma forma, no momento mesmo em que Orfeu, à saída do Inferno, vira-se para mirar a amada, ela some.

Em seguida ao trecho de uma entrevista de Orson Welles sobre um filme, cujos exteriores foram feitos em Macau, aparecem duas versões de uma historietta mórbida sobre amor e morte. O amante, em versos passionais, confessa ter matado a amada com um tiro de revólver no peito, para, em sequência, o narrador dispor a carta “da chinesinha ao seu assassino” (Xavier, 2006, p. 118). A menção a “um tal de Matichandra”, filósofo oriental, a respeito de sua reflexão sobre o nada em cinco versões, aprofunda a morbidez da passagem e a colore com um inegável matiz exótico.

A chinesinha e seu amante assassino são personagens típicos do universo valenciano, em seu anonimato e indiferenciação, e no protótipo que assumem de perversão e violência sexual. O texto do amante é todo metrificado em versos de nove sílabas, e o da mulher se apresenta como trechos em prosa de uma carta, em sua maioria precedidos pela frase “Eu te amo muito, querido”.

O princípio do corte que preside a dinâmica da montagem, na construção dos relatos de todo o volume, constitui, por um lado, recurso indispensável para a sugestão econômica do clima decadente de corrupção, morbidez e miséria inerente à coletânea. Por outro, a montagem de imagens e narrativas de concupiscência e privação ganha uma conotação perversa em função do exotismo que, no caso de “Macao”, se insinua pela diagramação capaz de justapor cenas de degradação a

motivos e ilustrações tipicamente orientais, numa espécie de visão estereotípica e “orientalista” da “magia” do lugar.

Assim, acompanhando mais uma foto do sono da criança desvalida, em uma caixa semidesfeita, surge outra com uma tatuagem de dragão frontal desenhada em um braço, provavelmente de um adolescente. O motivo do dragão, como fetiche orientalista dessa Macau enigmática e descuidosa de si mesma — de acordo com a citação dos versos camonianos repetida ao final —, reitera o exotismo da perspectiva e o cinismo do narrador em sua contracena à distância do autor.

No final do conto, o leitor se depara com a assinatura *Valêncio Xavier*; como se o autor, irônico e olímpico, em sua implacável bufonaria diante da degradação e da morte, quisesse se apossar dos adeuses à terra.

A pulsão metonímica da fotografia, em sua dialética entre proximidade e distância do referente, marca essa narrativa com os emblemas do desejo e do luto e envolve o leitor na sua estetizada dicção entre exotismo, erotismo e cinismo. O *punctum*, ou, no dizer de Barthes, aquilo que punge e fere a sensibilidade do contemplador, talvez seja a imagem do dragão oriental que “sangra”, segundo nos diz a narrativa sádica do amante que dá um tiro no peito da mulher amada. O fato de que justamente essa seja uma imagem descrita pelo texto, e não exposta como fotografia ou ilustração, certamente demonstra a interação entre o visível e o legível, em sua articulação alegórica, na qual a escrita, “como legenda explicativa, [...] é parte integrante da imagem representada” (Benjamin, 1984, p. 207).

O fetichismo da imagem fotográfica engendrado pelo convívio entre sua “consistência física real” de objeto e a “ausência” efetiva do referente (Dubois, 1993, p. 314) enfatiza a perspectiva da distância aurática, sob a qual Macau é evocada. Justamente o efeito de “ausência na presença, de imaginário no real” que, segundo Dubois, nos leva a amar as fotografias, as transforma no “equivalente visual exato da lembrança” (1993, p. 314) e, nesse sentido, evidencia a vinculação entre o “Remembranças” do título do livro e a centralidade que desempenham na montagem da obra.

Aliás, a nostalgia da aura que, de acordo com Dubois, constitui o cerne das teorias benjaminianas da fotografia, de certa forma, aproxima o duplo princípio da foto ao da montagem: entre conexão e corte, visão espectral e traço único, ambos os processos são coetâneos, o que explica, ainda conforme o crítico francês, os vínculos estreitos entre a fotografia

e a arte contemporânea na tendência a tomar os próprios objetos e os transformar em obra, “por um ato de decisão artística, por simples operação de seleção” (Dubois, 1993, p. 257).

Nesse sentido, a diretriz indiciária e não mimética inerente aos *ready-made* de Duchamp, em sua lógica não representativa, constitui a dinâmica interna da obra de Valêncio Xavier, como sintoma do fetichismo da mercadoria e de sua contrapartida na estruturação da subjetividade e da intersubjetividade nas atuais sociedades do espetáculo, nas quais, segundo Guy Debord (1997), as relações sociais são mediadas pelas imagens.

A articulação paródica de códigos e materiais preexistentes, num diapasão ambíguo, contrapõe paradoxalmente vocação exibicionista e disposição profanadora. Ou seja, a mordacidade sádica do autor, na reiterada aposição do próprio nome a relatos pornográficos e absurdos, contracena com a metódica disposição do narrador em gozar da própria morte, pela construção *bricoleur* e lúdica de histórias com detritos do consumo e clichês de linguagem verbal ou visual.

Entre o ímpeto da destruição e a negatividade, o autor Valêncio reivindica a própria autoria como um lugar vazio, uma função resolvida pela aposição do nome a qualquer coisa, por mais ínfima ou rebaixada, retirada do universo profuso do consumo e do espetáculo. Por sua vez, o narrador, investido em seu gozo masoquista, visa a profanar, simultaneamente, vários campos: a literatura pela banalidade e pela desqualificação de formas e enredos; a religião pelo sacrilégio; a beleza pela vulgaridade; o amor pela perversão; o humor pelo cinismo; o erotismo pela pornografia.

A tradução cínica operada pelo narrador dos dispositivos da pornografia, do consumo e do espetáculo, em sua interlocução com a ironia do autor sádico, talvez possa ser pensada como uma performance profanadora, num momento em que a arte e a literatura não podem furtar-se à interação com o mercado.

Toda a decidida e corajosa interface com os fetiches da mercadoria e da sexualidade tem a ver, simultaneamente, com o sádico empenho em denunciar a religião do capitalismo e em engessar o gesto autoral como inútil ou anódino. Ainda assim, a obstinada ironia com a repetição da assinatura, aposta a vários relatos, contrasta com a banalidade dos materiais que, em sua estereotipia, rebaixam a criação como coleção de obviedades.

O gesto paródico que inspira o modo de produção adotado pela obra, ao mesmo tempo que pressupõe a inatingibilidade do seu objeto (Agamben, 2007, p. 44), a profusão de discursos e imagens que inundam a atualidade, testemunha o seu caráter “insuportavelmente real” e procura “mantê-lo a distância” (Agamben, 2007, p. 46). Nesse sentido, a cisão exposta entre autor e narrador, que alimenta, todo o tempo, a sucessão de episódios do livro — e chega a seu extremo quando, no último, o narrador se revela como um personagem assassinado —, é mais um sintoma da tensão inerente ao gesto paródico. À encenação da fissura entre linguagem e sentidos, pela potencialização da ambiguidade, própria da paródia, acrescenta-se o desdobramento do narrador em autor e posteriormente em personagem morto.

A respeito desse horizonte, Agamben invoca Foucault, no seu “O que é um autor?”, para evocar que “a marca do escritor reside unicamente na singularidade da sua ausência” (Foucault, 2001, p. 269) e que “a ele cabe o papel de morto no jogo da escritura” e, a partir daí, reconhecer que “pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto” (Agamben, 2007, p. 58).

Por isso mesmo, a hibridização ostensiva do foco (entre as instâncias autor/narrador/personagem), somada ao caráter indicial das fotografias (como traço de uma ausência, distância inquietante de uma latência) e também à concepção paródica em que são conjugadas a outros textos e ilustrações, dotam o jogo de armar desse livro de uma conotação francamente alucinatória, em que o fantasma da morte, movido pela disposição sádica do gesto autoral, constitui a presença permanente.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo.
- BENJAMIN, Walter (1984). *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- DEBORD, Guy (1997). *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DELEUZE, Gilles (1991). *A dobra Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus.

DUBOIS, Philippe (1993). *O ato fotográfico e outros ensaios*. 8. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus.

FOUCAULT, Michel (2001). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Mota. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

KEHL, Maria Rita (2004). Fetichismo. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre a televisão*. São Paulo: Boitempo.

KLINGER, Diana Irene (2007). *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras.

SAFATLE, Vladimir (2008). *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo.

XAVIER, Valêncio (2006). *Remembranças da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras.

Recebido em dezembro de 2013.

Aprovado em julho de 2014.

resumo/abstract

Fetiches do desejo e da morte: sobre a literatura de Valêncio Xavier

Ângela Maria Dias

A estética *bricoleur*, concebida pela obra de Valêncio Xavier, experimenta uma espécie de clímax na última coletânea publicada pelo autor em vida, *Remembranças da menina de rua morta nua e outros livros*, de 2006. O formato alegórico do conjunto de relatos convoca o leitor ao trabalho incerto da interpretação, sempre dificultada pelo efeito de *nonsense*, causado pela mistura de sensacionalismo e melancolia. A dominância da fotografia tem uma importância significativa na montagem de ilustrações e palavras característica do texto. Sua natureza ambivalente, pela dialética entre proximidade e distância do referente, dramatiza os fetiches da mercadoria e da sexualidade. Nesse sentido, a obra em questão propicia, simultaneamente, a denúncia da sociedade do espetáculo e a convivência prazerosa com seus objetos e imagens.

Palavras-chave: fetichismo, fotografia, alegoria, Valêncio Xavier.

Fetishes of desire and death: on the work of Valencio Xavier

Ângela Maria Dias

The Valêncio Xavier's aesthetic aims a climax in his last work, *Rememorações da menina de rua morta nua e outros livros* (2006). The allegorical format of the narratives invites the reader to the uncertain task of interpretation, always intercepted by the nonsense effect caused by the mixture between sensationalism and melancholy. The dominance of photographs has a significant importance in the montage of pictures and words as a characteristic of the text. The photos, due to its dialectics between proximity and distance of the referent, have an ambivalent nature and dramatize the fetishism inherent to the commodities and to the sexuality. In this way, the work conceives simultaneously the denouncement of the society of spectacle and the pleasant connivance with its objects and images.

Keywords: fetishism, photography, allegory, Valêncio Xavier.