

## As relações entre memória & fotografia na narrativa intersemiótica de Valêncio Xavier

Ângela Maranhão Gandier<sup>1</sup> (UFPE)

### Resumo:

*A obra de Valêncio Xavier, exercendo-se como inédita experiência intersemiótica, dispõe das imagens fotográficas como superfícies textuais impregnadas de memória. Em Minha mãe morrendo e o menino mentido, a fotografia é integrada ao texto de formas distintas. Por um lado, elas cumprem a função de se sucederem amparadas pela objetividade que lhes confere significação e destino. Por outro, o autor compõe uma moldura imaginária em torno das fotografias, fazendo a narrativa oscilar entre memória, imaginação e delírio. Visando a discussão do tema, apresentamos a interpretação das imagens da memória nesse romance, caracterizado por uma modalidade de narrativa configurada por uma postura enunciativa peculiar, a Escrita de si.*

**Palavras-chave:** literatura contemporânea, memória, fotografia.

### Introdução

No plano das relações entre literatura e outras artes, considerando a manifestação das linguagens experimentais, o propósito desse artigo é refletir sobre a literatura como um ponto de mediação, como eixo relacional aberto a interações com outras formas de expressão e comunicação.

A obra literária que pretendemos examinar, **Minha mãe morrendo e o menino mentido**, de Valêncio Xavier, é um romance de formação composto de três novelas que seguem uma linearidade cronológica. A primeira novela, intitulada **Minha mãe morrendo**, resulta de encadeamentos sobre nascimento e morte, desenvolvendo-se em torno do tema da criação. A segunda, **Topologia da cidade por ele habitada: uma novela em figuras**, circunscreve as experiências relativas à primeira infância do personagem na atmosfera abafada e repressiva do colégio religioso. A última, **Menino mentido**, tematiza a cidade de São Paulo das primeiras décadas do século, configurada como uma imensa rede midiática. Nela, os cartazes, almanaques, outdoors, revistas ilustradas, imagens fotográficas e fotogramas fílmicos são arrastados das ruas e aderem às páginas do livro. Para cada experiência rememorada do personagem corresponde alguma imagem reproduzida pela cultura de massas da época.

**Minha mãe morrendo e o menino mentido** exemplifica bem esse cruzamento de práticas que resultam justamente na criação de um novo conceito de livro. Os livros-objeto de Xavier, exercendo-se como inédita experiência intersemiótica, revelam imprevistos enlaces entre várias linguagens e formas expressivas. Nesse sentido, a justaposição de linguagens distintas pode suscitar um olhar crítico no leitor levando-o a uma postura questionadora. Por outro lado, a própria obra literária, ao dispor da configuração palavra e imagem põe em questão sua estrutura e seus constituintes específicos, oferecendo diferentes possibilidades de leitura.

Exemplar da estrutura *bricoleur*, característica marcante das obras do autor, esse álbum de natureza autobiográfica resulta da mescla texto, desenhos, antigos reclames do século passado, história em quadrinhos, fotografias, mapas, ilustrações, enfim, todos esses materiais provenientes de vários contextos estão ali reunidos e ordenados de modo a expressar as experiências fundadoras do personagem-narrador, **o Menino Mentido**. Sua narrativa, perpassada por um viés melancólico, exhibe uma abertura para as virtualidades de sentido, pelo próprio movimento oscilante do texto, pelos seus constituintes heterogêneos e díspares – a hibridação que a caracteriza e a constitui, o entrecruzamento de superfícies textuais e plásticas e a interpenetração de vários referentes.

A respeito dessa obra, Ângela Maria Dias, uma das primeiras pesquisadoras a acolher e trazer a obra de Valêncio Xavier para o debate acadêmico, assinala que “a obsessão pelas imagens de todos os tipos e proveniências, bem características da sensibilidade do cineasta, constitui o núcleo problemático de sua obra e a configura como uma decidida experiência intersemiótica profundamente marcada pela idéia da morte.” (DIAS, 2006, p.12).

Iremos nos ocupar da fotografia na tentativa de estabelecer um possível estatuto da imagem fotográfica em **Minha mãe morrendo**. Quanto ao aspecto formal, essa imagem técnica interfere no texto como um elemento estruturante da narrativa. Por outro lado, ela propicia a apreensão do processo de rememoração do personagem-narrador e de suas experiências sensíveis, constitutivas de uma escritura expressiva da interrogação de si e da inquietação existencial.

Para a análise da fotografia em Xavier seguiremos as coordenadas estabelecidas por alguns teóricos de quem a reflexão sobre a imagem tecnológica permanece como guias incomparáveis. São eles Walter Benjamin e Roland Barthes. Pretendemos, contudo, dar relevo especial à reflexão de Philippe Dubois e de Charles Sanders Peirce, porque estes teóricos apresentam conceitos que ultrapassam determinadas idéias sedimentadas sobre a fotografia, abrindo outra perspectiva que muito interessa ao nosso exame. Para Dubois, a foto não é [apenas]

uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha em sua clausura de objeto finito), é também, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas **em trabalho**, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma **imagem-ato**. (DUBOIS, 1993, p. 15).

Esse tipo de reflexão vai ao encontro do nosso objetivo de propor o ato de leitura da fotografia focalizado por Dubois. O crítico sugere que a fotografia deve ser observada além das aparências, pois, como assevera em suas considerações, “o melhor revelador da fotografia deve provavelmente ser encontrado fora dela mesma.” (DUBOIS, 1995, p. 66).

Interessa ao nosso propósito, ainda, fazer algumas observações sobre a arquitetura do romance e a disposição dos elementos textuais e gráficos nas páginas do livro. Na sua materialidade ou fisicalidade de objeto, o livro é também colocado em foco, manifestando sua natureza de livro-artefato, ou até mesmo de livro-escultura ou livro-coisa. Nesse sentido, a ruptura com o padrão tradicional da forma-livro é uma aposta estética singular do escritor paulista.

Antes de abordar o tema principal desse artigo, apresentamos em linhas gerais alguns conceitos sobre as posições assumidas pela teoria ao longo da história da fotografia. Este roteiro foi estabelecido por Dubois, e pretende-se destacar a noção de índice e a noção de que a fotografia é, acima de tudo, um **ato icônico em si**, com todas suas implicações.

## **1 A fotografia como traço de um real: a noção de índice**

As diversas posições defendidas pelos críticos da fotografia foram articuladas em um percurso que se divide em três tempos. No primeiro, é defendida a noção de que a fotografia é um **analogon** objetivo do real. Nós nos habituamos à idéia, proveniente dos primeiros discursos sobre a fotografia, de que essa imagem é a imitação perfeita da realidade. A insuficiência dessa noção, da qual compartilha o senso comum, foi ultrapassada em torno da metade do século XX, pelo discurso que gira em torno da fotografia como **transformação** do real. O chamado princípio de realidade é, então, substituído pela idéia de que a fotografia é uma imagem culturalmente codificada. Ambas as noções fazem parte da história da fotografia e não são propriamente equivocadas, mas foi necessário, segundo Dubois, ir além da concepção mimética e da concepção de código (esta última vinculada ao estruturalismo), para chegarmos ao estágio atual das pesquisas em que os conceitos da teoria de Charles Sanders Peirce ganharam especial relevo.

Peirce atribui a semelhança entre a fotografia e os objetos por ela representados ao fato de que elas “foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza.” (PEIRCE, 1895 apud DUBOIS, 1993, p. 49).

A partir desse ponto de vista, a fotografia passa a pertencer à classe de signos conhecidos como índice, os signos constituídos por conexão física. Nessa perspectiva, a questão da mimese é ultrapassada pela fundação dessa nova abordagem teórica que problematiza a questão do realismo fotográfico. O que importa não é o produto icônico concluído, o produto-fotografia, mas o processo de produção da imagem fotográfica, signo que compartilha das categorias de outra sorte de signos “como a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), a marca de passos, etc”. (DUBOIS, 1993, p.50).

Esta condição indicial da imagem fotográfica ganha uma interessante metáfora de Dubois quando ele assinala que um dos processos mais próximos da fotografia seria o ato prosaico de bronzeamento dos corpos. A nossa pele seria a película sensível que sofre a ação fotoquímica dos raios solares que deixará marcas, a princípio avermelhadas, depois mais escuras. As marcas do traje de banho, as partes claras, seriam “os vestígios em negativo de algo que esteve ali e se interpôs na exposição.” (Ibidem, p.61).

Essas notas interessam na medida em que nos conduzem a uma melhor compreensão tanto da categoria de índice da imagem fotográfica como à distinção que Peirce estabelece entre índice, ícone e símbolo. Essas três categorias semióticas foram utilizadas por Dubois como um instrumento conceitual necessário ao exame do objeto em causa.

A célebre **tricotomia peirciana** (ícone/ índice/ símbolo) estabelece a seguinte distinção entre os signos:

O índice é um signo que remete ao objeto que denota porque é realmente afetado por esse objeto. (PEIRCE, 1895 apud DUBOIS, 1993, p. 62)

O ícone é um signo que remete ao objeto que ele denota simplesmente em virtude das características que ele possui, quer esse objeto exista realmente ou não. (PEIRCE, 1895 apud DUBOIS, 1993, p. 63)

O símbolo é um signo que remete ao objeto que ele denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais, que determina a interpretação do símbolo por referência a esse objeto. É, portanto, ele próprio um tipo geral ou uma lei. (PEIRCE, 1895 apud DUBOIS, 1993, p. 63)

A fotografia participa simultaneamente dessas três categorias de signo, que não são excludentes entre si, como também não existem em estado absoluto. Primeiramente, ela é índice, depois ela pode vir a tornar-se ícone, para, posteriormente vir a adquirir sentido, tornando-se símbolo. A fotografia é, portanto, um **meio** atravessado por esses três regimes de signo, inscrito no campo da pragmática. Isso significa que a ênfase dada por esses teóricos valoriza mais o processo do que o produto.

Com a célebre capacidade analítica que o caracteriza, Walter Benjamin também sublinha a condição indicial da fotografia, antecipando, de certa forma, a discussão sobre o objeto referencial. Como não poderia deixar de ser, afasta-se da insuficiente noção de mimese ou de verossimilhança.

Devido à abrangência do seu pensamento crítico, Benjamin constitui uma verdadeira ontologia da imagem fotográfica, como nessa passagem de sua **Pequena história da fotografia**, em que ele assevera, a despeito do domínio técnico do fotógrafo, que

(...) o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a

imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em momentos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (BENJAMIN, 1985, P. 94)

Da fotografia como impressão luminosa é sempre realçada uma presença íntima de algo, dos seres, das coisas e lugares, daí a sua transformação em objetos de culto, verdadeiros relicários. Benjamin refere-se particularmente ao rosto humano, tema das antigas fotos, como o “refúgio derradeiro do valor de culto que foi o culto da saudade, consagrado aos amores ausentes ou mortos”. (BENJAMIN, 1985, p.171).

Nas tensões entre presente e passado – e, principalmente, no jogo entre vida e morte – que a imagem fotográfica mobiliza e anima, outro crítico da fotografia, Roland Barthes, concebe a designação de **Isso-foi**, uma espécie de **noema** (essência) da fotografia, intrinsecamente relacionado à idéia de morte. Quando olhamos uma fotografia, no momento atual da nossa observação, estamos diante do passado, daquilo que de certa forma está morto. Por ser a fotografia desprovida de futuro, Barthes então defende

Que seria preferível que em vez de recolocar incessantemente o advento da Fotografia em seu contexto social e econômico, nos interrogássemos também sobre o vínculo antropológico da Morte e da nova imagem. Pois é preciso que a Morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar. Se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz Morte ao querer conservar a vida. (BARTHES, 1984, p. 137-138)

A partir das considerações de Benjamin e Barthes, percebemos que a fotografia pode ser colocada na ordem explícita da subjetividade e dos processos de memória, pois elas são objetos possuidores e portadores de vínculos afetivos com as experiências humanas.

Como Benjamin e Barthes, Dubois também adota essa perspectiva. Partindo do que ele chama de **relações transversais** entre fotografia e cinema, sua pesquisa sobre as imagens, nas diversas formas de representações visuais, é também direcionada à investigação deste tema.

O que interessa para o encaminhamento da nossa investigação são as teses oriundas das recentes pesquisas de Dubois onde são analisadas obras autobiográficas em que a imagem (fotográfica) e a palavra são configuradas para expressar a chamada **escrita de si**.

## **2 A imagem ao pé da letra: fotografia e memória em Xavier**

A escolha de **Minha mãe morrendo** deve-se tanto à natureza autobiográfica dessa novela como a uma postura enunciativa peculiar mobilizada – poderíamos dizer, constituída – pela imagem fotográfica.

Veremos que o arranjo geral da novela é uma espécie de dispositivo de palavra e imagem articulado em combinações sensíveis, organizado de modo a apresentar a estreita relação entre memória e fotografia.

Para Dubois, a constituição das imagens da memória pressupõe um olhar auto-reflexivo. Essa modalidade de narrativa é descrita como uma **escrita de si**, caracterizada por uma postura enunciativa peculiar em que o “sujeito não tem outra exterioridade a não ser a de encenar-se, conseqüentemente de tornar presentes suas próprias condições de existência enquanto imagem.” (DUBOIS, 1995, p.67).

Em Xavier, a fotografia é integrada ao texto de tal forma que palavra e imagem fundem-se, complementam-se mutuamente, permanecendo indissociáveis para a apreensão e compreensão da escritura profundamente marcada pelo selo da morte. A esse respeito, Ângela M. Dias, com a acuidade de suas observações, tem razão ao chamar Xavier de “um narrador apaixonado pela morte” (DIAS, 2005, p.21).

A fotografia presta-se bem a esse papel, pois é uma imagem assombrada, espectral. Barthes menciona essa natureza de espectro da fotografia quando atribui ao referente (ou seja, ao objeto fotografado) a denominação de **Spectrum**, palavra que mantém, pela sua etimologia, uma relação com espetáculo. Para ele, há na fotografia “essa coisa um pouco terrível: o retorno do morto.” (BARTHES, 1984, p.20).

**Minha mãe morrendo** é composto de uma única poesia, constituindo-se na medida em que são integrados os fragmentos da memória. Nesse sentido, o ato de criação não pode ser dissociado do fenômeno da memória. Compartilhamos da idéia de que a literatura não é feita para nos lembrar de nada, mas para suscitar nossos próprios universos de memória. No processo de criação, desencadeado pelos signos sensíveis, a memória, não a voluntária, mas a memória das sensações, emerge impregnada de lacunas, flutuações, indeterminações, e, por essa razão consiste, como assinala Aguinaldo José Gonçalves, “(...) de pontos imemorializados que parecem voltar trôpegos, e indefinidos e, por isso mesmo, determinantes.” (GONÇALVES, 2001, p.135).

Esta categoria de memória propicia na criação literária a construção de verdadeiras paisagens mentais constitutivas da subjetividade do personagem. O desempenho da memória voluntária, a que “está sujeita à tutela do intelecto” (BENJAMIM, 1994, p. 106), é o de articular os nexos entre as duas instâncias memorialísticas. Nesse sentido, as reminiscências se inter-relacionam com a fotografia fazendo com que a imagem atue como princípio constitutivo da expressão poética.

Na sua configuração visível, a imagem oculta significações, cabe ao observador vislumbrá-las, pois o ato de significar é inerente a qualquer expressão artística.

Neste caminho, não podemos deixar de citar as palavras de Maurice Merleau-Ponty sobre a apreensão do significado em determinadas obras. Para o filósofo, o escritor tateia a intenção de significar, porque o que a obra fornece são “emblemas cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver, e, justamente, porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave.” (MERLEAU-PONTY, 2001, p.118)

Isso diz respeito à construção do ato de leitura. Ao fazê-lo, corremos os riscos da interpretação. A obra em causa é posta em toda sua opacidade, por ser uma escritura cujos princípios desorganizam a realidade objetiva. Perseguimos no romance de Xavier esse devir de expressão, fincado na fronteira entre ao afeto e o desejo, o conhecido e o sonhado, o conhecido e o desconhecido, o nascimento e a morte.

Veremos a seguir de que maneira Xavier integra as fotografias ao texto.

Em primeiro lugar, o autor faz com que as fotografias cumpram a função de se sucederem amparadas pela objetividade do discurso que a elas confere significação e destino. Em segundo, ele compõe em torno das imagens fotográficas uma moldura imaginária dos contos e lendas do Oriente, em função do que algumas fotos exibem: o autor e a mãe fantasiados para o carnaval. Nesse sentido, a narrativa ligada às fotografias oscila entre a de realidade e a ficção, a rememoração e a imaginação.

Impressas nas páginas ímpares do livro, a cada uma das fotografias corresponde uma seqüência narrativa que nos aproxima de sua significação, porque a fotografia nada nos diria sem a presença da palavra do autor. Sua significação continuaria enigmática para nós, a não ser que sejamos “participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém.” (DUBOIS, 1993, p. 52).



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  
(XAVIER, 2001. p. 24-25)

Recolhida do álbum de família, a fotografia restitui ao leitor e espectador um instante singular do tempo da vida de Valêncio que a câmera captou. O menino, com a babá e o irmão mais velho, é revelado após a designação do autor – “o da esquerda sou eu”. Ele identifica-se, entretanto, assumindo os nomes de Aladim, Sinbad, o ladrão de Bagdad, personagens lendários dos contos e lendas das “Mil e uma noites”, lidos nos livros ou vistos nas telas do cinema:

Eu Alephemet o Sábio  
que tudo sabe e tudo vê  
que abre todas as portas  
que leu mil livros  
livros de palavras  
e livros ilustrados  
que lê o destino  
no ventre  
dos escorpiões  
das areias  
(Xavier, 2001. p.31)

Em algumas passagens como essa, a fotografia propicia a construção de paisagens imaginárias e até mesmo delirantes. Entrelaçada com a fotografia, a escritura de Xavier promove a migração dessas imagens permeadas de sentidos para o espaço poético, abrindo a brecha para a emergência do imaginário, para o mundo dos sonhos.

Para Dubois, a fotografia “como índice, designa com força o objeto real, único e singular, ao qual sua gênese a vincula fisicamente, e atesta a existência desse objeto num momento e num lugar determinados.” (DUBOIS, 1993, p. 83).

A fotografia participa da memória como um objeto de crença, graças ao estatuto de índice do signo fotográfico. Os sentidos a ela atribuídos são da ordem do culto e as fotos da galeria familiar são marcadas com o selo do desejo e do luto.

Com toda certeza, o que confere tamanho valor a esses álbuns não são nem os conteúdos representados neles próprios, nem as qualidades plásticas ou estéticas da composição, nem o grau de semelhança ou de realismo das chapas, mas sua dimensão pragmática, seu estatuto de índice, seu peso irredutível de referência, o fato de se tratar de verdadeiros traços físicos de pessoas singulares que estiveram ali e que têm relações particulares com aqueles que olham as fotos. (DUBOIS, 1993, p. 83).

As duas seqüências a seguir são bastante expressivas da postura enunciativa peculiar a que nos referimos. Nelas, não há abertura para que a imaginação interfira. A narrativa assume um tom abertamente confessional.

minha mãe  
é aquela à direita  
na foto a mais magra  
odalisca de turbante  
sofria  
de uma grave  
doença dos 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  
(Xavier, 2001. p.18-19).



Essa fala é um desnudamento de um filho cujas relações dolorosas com uma mãe distante e fria passa pelas fotografias. Interessa assinalar que Xavier escreve, em certo trecho dessa novela, que sua infância é semelhante a do menino do filme sueco **Minha vida de cachorro** do diretor Lasse Hallström. Neste filme, há fatos coincidentes com a experiência do nosso escritor; como ele, o personagem era um menino solitário, que sofria com a doença e a conseqüente morte materna.

Assim, a escritura do autor torna presente a leitura das imagens do passado. Nessa leitura, as fotografias cumprem assim o papel designado pelo autor, o de restituir o percurso do personagem-narrador marcado pelas imagens da infância.





minha mãe  
virgem  
vestida de noiva  
ao lado do falso marido  
Mariinha transvestida  
e convidados inventados  
em trajes de gala  
depois  
minha mãe viúva  
de pai vivo  
naquele tempo não tinha divórcio  
vivam separados  
cada um em sua cidade  
(XAVIER, 2001. p.22-23).

Vimos que as fotografias são verdadeiras superfícies textuais, cujos sentidos podem ser apreendidos em função da narrativa que as acompanha. Lembramos, mais uma vez, que, caso não sejamos participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém, ela continua enigmática para nós.

Em algumas passagens, **Minha mãe morrendo** reflete esse princípio da imagem fotográfica, o de que elas não têm significação nelas mesmas, e que “seu sentido lhes é exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com sua situação de enunciação.” (DUBOIS, 1993, p.52).

A esse respeito, é exemplar a presença de uma fotografia que não pertence ao álbum de família.

Desvinculada do discurso objetivo e confessional, a fotografia abaixo está relacionada à narrativa que gira em torno de outras imagens, a da embalagem do sabonete Maderas do Oriente, “eu, punheta no banheiro, pelas coxas de Maria Montez, deitada em alfombras douradas, vista a cores no cinema” (XAVIER, 2001, p.21), e da imagem da Vênus, “Eu O ladrão de Bagdad que levantei o véu e mil vezes beijei as brancas coxas de Maria Montez, Eu O Homem Que Calculava não sei quantas punhetas bati trancado no banheiro pensando nela” (XAVIER, 2001. p.29)



O que explica o deslocamento dessa imagem do contexto que lhe confere sentido deve-se à forma como o autor organiza o romance.

No primeiro caderno, as imagens ocupam as páginas pares e o texto, as ímpares. São dispostos assim dois planos, que deslizam lado a lado, mas isso não significa que o texto, coincidente com determinada imagem, esteja a ela diretamente relacionado. A imagem não está presente a título de ilustração, nem a palavra explica e designa a imagem, com exceção da imagem fotográfica.

Em Xavier, imagem e palavra estabelecem um diálogo fértil, emitem e permutam sinais e sentidos convergentes no sentido de exprimir as experiências fundadoras do personagem.

Por tudo que foi apontado em **Minha Mãe morrendo**, a nossa conclusão orienta-se pelo impulso renovador do autor paulista cuja liberdade de experimentação impõe novas exigências para a crítica. Xavier, portanto, reúne as condições de ter criado uma obra literária que lhe confere as marcas de originalidade inconfundíveis.

### **Referências Bibliográficas**

[1] BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

[2] BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: Obras escolhidas, v. I: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

[3] \_\_\_\_\_. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas, v. I: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

[4] \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas, v. III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de: José Carlos Martins; Hemerson Alves Baptista. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

[5] DIAS, Ângela Maria. Fronteiras na literatura brasileira: tendências e sintomas da passagem do século. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Belo Horizonte, n. 6, p. 45-66, 2002.

[6] \_\_\_\_\_. Valêncio Xavier e o aprendizado do olhar como perda. **Revista da ANPOLL**, Campinas, SP, n. 19, p. 11-31, jul./dez., 2005.

[7] DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. 7 ed. Campinas, SP: Papyrus, 1993. (Série Ofício de Arte e Forma).

[8] \_\_\_\_\_. A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno. **IMAGENS**, Campinas, SP, n. 4, p.64-76, abr., 1995.

[9] GONÇALVES, Aguinaldo José. Poética modulada. **Revista USP**, n. 50, p.130-145, jun/ago, 2001.

[10] MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

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

[12] PIERCE, Charles Sanders. **The art of reasoning**. In: Collected Papers, v 2. New York: Harvard University Press, 1895.

---

### **Autor**

<sup>1</sup> **Ângela Maranhão GANDIER, Prof.<sup>a</sup> Ms.**  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)  
angelagandier@hotmail.com