

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS EM LINGUAGENS

DANIELE SANTOS

A HIBRIDEZ NARRATIVA EM *O MEZ DA GRIPPE*, DE VALÊNCIO XAVIER

DISSERTAÇÃO

CURITIBA

2019

DANIELE SANTOS

A HIBRIDEZ NARRATIVA EM *O MEZ DA GRIPPE*, DE VALÊNCIO XAVIER

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Estudos em Linguagens, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Área de Concentração: Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida

CURITIBA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Santos, Daniele

A hibridez narrativa em *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier [recurso eletrônico] / Daniele Santos. – 2019.

1 arquivo texto (158 f.) : PDF ; 4,01 MB.

Modo de acesso: World Wide Web.

Texto em português com resumo em inglês.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens. Linha de Pesquisa: Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia, Curitiba, 2019.

Bibliografia: f. 153-156.

1. Linguagem e línguas - Dissertações. 2. Xavier, Valêncio, 1933-2008. *O mez da gripe* e outros livros - Crítica e interpretação. 3. Intermidialidade. 4. Intertextualidade. 5. Fusão cultural. 6. Análise do discurso narrativo. 7. Arte e literatura. 8. Arte e tecnologia. 9. Literatura brasileira - Curitiba, PR - História e crítica. 10. Literatura moderna - Séc. XX - História e crítica. 11. Literatura e sociedade. I. Almeida, Rogério Caetano de, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens. III. Título.

CDD: Ed. 23 – 400

Biblioteca Central do Câmpus Curitiba - UTFPR
Bibliotecária: Luiza Aquemi Matsumoto CRB-9/794



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação

TERMO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO Nº 38

A Dissertação de Mestrado intitulada **A HIBRIDEZ NARRATIVA EM O MEZ DA GRIPPE, DE VALÊNCIO XAVIER** defendida em sessão pública pelo(a) candidato(a) **Daniele Santos** no dia **01 de julho de 2019**, foi julgada aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, Linha de Pesquisa - Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens.

Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida - (UTFPR) - *Orientador*
Prof.^a Dr.^a Naira de Almeida Nascimento - (UTFPR)
Prof.^a Dr.^a Brunilda Tempel Reichmann - (Unigrande)

Curitiba, **01 de julho de 2019**.

Carimbo e Assinatura do(a) Coordenador(a) do Programa

Aos meus pais.

Ao Leandro.

Aos “Sete Monstrinhos” e cia.

AGRADECIMENTOS

A Deus, e pela prova da sua existência em toda essa conturbada trajetória.

A todas energias positivas do universo.

Aos meus pais, que sempre me apoiaram em qualquer decisão.

Ao Leandro, que sempre me ajudou a superar todos os percalços da vida.

Aos meus avós, que tanto auxiliaram na conquista dos meus sonhos.

Aos meus sogros, as pessoas mais compreensivas que já conheci.

Ao meu orientador, e a sua linda família, que me deram muita força desde a graduação.

A todos meus amigos, que sabem quem são.

À educação pública e à ciência: esperamos que continuem existindo neste país.

Aos “sete monstros” e cia, que jamais me arrependerei de ter tirado da rua ou de lares ruins.

A todos aqueles anjos de quatro patas que já passaram em nossas vidas.

Depois do alívio, o que vem? O vazio.
(MUTARELLI, Lourenço, 2011)

RESUMO

A hibridez narrativa em *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier, se pauta em uma análise e interpretação a respeito dos vários discursos que se incorporam no fazer literário do autor. Nesse sentido, o percurso que aqui tomamos é o de (re)pensar tais discursos por meio de uma análise que possa compreender quais recursos Valêncio Xavier toma a fim de empreender sentido em seu feito literário. Para tanto, ele se utiliza de ferramentas estilísticas e estéticas como a montagem, a bricolagem e a colagem, bem como se utiliza da paródia, da paráfrase e do pastiche, e de outros elementos de referência textual que ressignificam as imagens, as fotografias e os textos escritos conforme a narrativa toma seus caminhos por meio das várias narrativas que se consolidam: a do homem que caminha sozinho pela cidade de Curitiba; a de Dona Lúcia, e seu distanciamento histórico do ocorrido da gripe; a da Primeira Guerra Mundial que ocupa os planos narrativos; bem como outras histórias que coexistem e dinamizam nesse espaço de sentidos. A fim de cumprir com o objetivo de analisar e interpretar tal obra, nos apoiaremos nos escritos de Clüver (2011), Candido (2011), Elias (1993), entre outros, assim que se fizer pertinente para a consolidação deste estudo.

Palavras-chave: *O mez da gripe*; Valêncio Xavier; literatura curitibana.

ABSTRACT

The narrative hybridity in Valencio Xavier's *O mez da gripe* is based on an analysis and interpretation of the various discourses that are incorporated into the author's literary practice. In this sense, the path we take here is to (re)think such discourses through an analysis that can understand which resources Valencio Xavier takes in order to make sense of his literary achievement. For this, it uses stylistic and aesthetic tools such as assembly, bricolage and collage, as well as parody, paraphrase and pastiche, and other textual referencing elements that redefine images, photographs and texts written as the narrative takes its ways through the various narratives that are consolidated: that of the man who walks alone through the city of Curitiba; Dona Lucia's, and her historical detachment from the flu; that of World War I that occupies the narrative plans; as well as other stories that coexist and streamline this space of meaning. In order to fulfill the objective of analyzing and interpreting such work, we will rely on the writings of Clüver (2011), Candido (2011), Elias (1993), among others, as soon as it becomes relevant for the consolidation of this study.

Keywords: *O mez da gripe*; Valêncio Xavier; literature from Curitiba.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – EXPERIMENTAÇÃO NA CURITIBA CONTEMPORÂNEA: LITERATURA E CINEMA	14
1.1 UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO.....	14
1.2 O FRANKENSTEIN DE CURITIBA: VALÊNCIO XAVIER E A NOÇÃO DE FIGURAÇÃO SOCIAL.....	30
1.2.1 A MÃO QUE BALANÇA O PÊNDULO: O LITERATO E A SOCIEDADE	36
1.2.1 O QUE OS UNE? O QUE OS SEPARA? A ESCOLHA TEMÁTICA NA CONCEPÇÃO DE FIGURAÇÃO SOCIAL.....	40
1.3 O <i>MEZ DA CRITICCA</i> : O QUE ELES DISSERAM.....	47
1.4 INTERMIDIALIDADE E A HIBRIDEZ NA LITERATURA.....	52
1.5 A TECNOLOGIA E A ARTE EM <i>O MEZ DA GRIPPE</i>	61
CAPÍTULO 2 – A HIBRIDEZ NARRATIVA EM O MEZ DA GRIPPE	66
2.1 OUTUBRO	66
2.2 NOVEMBRO	112
2.3 DEZEMBRO.....	141
CONCLUSÃO	150
REFERÊNCIAS.....	153

INTRODUÇÃO

Construir uma pesquisa em ciências humanas requer uma série de fatores fundamentais para sua constituição enquanto tal. É importante, antes de mais nada, que se note o que faz dessa pesquisa específica para a área das ciências humanas, principalmente quando se trata da literatura e a suas relações com a intermedialidade, como é o caso desta pesquisa.

Antonio Candido bem disse que a literatura apresenta uma missão específica: fazer parte do processo humanizador dos sujeitos. Isso significa que ela faz parte dos *bens incompreensíveis* (2011, p.175), que são básicos a cada ser humano, e andam em conjunto com bens materiais não supérfluos, necessários à nossa própria vivência. Para ele, a literatura tem papel humanizador porque não há população que tenha vivido sem ela, seja por meio dos sonhos, ou de forma materializada – em escritos. Ele ainda ressalta que a literatura humaniza porque ela faz viver. Dito isso, é como se existisse uma certa ordem transmitida pela escrita da literatura que ajuda na organização do caos interno individual.

Trazendo essa questão ao centro, entendemos que a literatura, enquanto força humanizadora, se traduz em força social repleta de sentido. Pensar em sua especificidade – a de humanização – por meio de determinado método, é desvelar os vários discursos que se confundem entre as suas diversas ramificações e polifonias. Por esse motivo, talvez não seja certo que haja uma metodologia específica para o trabalho com a literatura ou, no nosso caso, a prosa. Há várias possibilidades que se abrem de outros campos e podem ser adaptadas ao nosso.

O cuidado que devemos ter ao enquadrar, de certa forma, a literatura em uma metodologia específica, deve ser a de não deturpar o seu próprio sentido. Fábio Durão (2015) afirma que há uma considerável dicotomia entre o procedimento metodológico nessa área e a própria obra do autor. Há um procedimento epistemológico, segundo ele, que guia os próprios desdobramentos literários. É quase inimaginável dissociar os estudos em teoria literária das obras literárias. Esse tipo de pesquisa, para ele, é *aplicada* (2015, p. 379), o que significa dizer que não é possível falar de teoria literária sem pensar no texto literário em si.

O autor complementa que o estudo literário deve ter sua especificidade, ou seja, características principais que fazem com que ele seja entendido como tal,

conforme dissemos anteriormente. Durão bem coloca que se o autor deseja saber a mentalidade de uma época, por meio de uma obra literária daquele período, ele deve fazer um trabalho no campo da história. Isso para que, caso queira, por exemplo, mergulhar na mente de determinados personagens, pensando em suas características psíquicas, deverá atuar no campo da psicologia.

Para Durão (2015), dificilmente grandes mentes como a de Marx, a título de ilustração, formulariam uma teoria tão espessa se não tivessem tido acesso às obras literárias. Caso que Antonio Candido (2011) também pontua, ao justificar que o marxismo surge na esteira do romantismo, pensando em um ideal de sociedade que de longe poderia trazer igualdade para todos que nela vivessem.

Noções que colocam as abordagens em campos científicos hermenêuticos, não servem à literatura. Isto é, algumas das ciências se apoiam em outras bases que não a do seu próprio objeto, como é o caso das que fazem reflexões teóricas sobre esses. Porém, a literatura contém o objeto em si mesma. É como se o livro, ou obra escrita, fosse passível de interpretação simplesmente ao ser um livro ou obra escrita. “O cerne da pesquisa em literatura acontece em torno da *interpretação*” (DURÃO, 2015, p.382) [grifo do autor]. Tal afirmação faz com que nos voltemos ao nosso objeto de pesquisa: é certo que elementos como a intermedialidade, a paródia, o pastiche e a paráfrase, e o próprio espírito da época, que é pano de fundo dos recursos utilizados por Valêncio Xavier, em *O mez da gripe*, serão utilizados como forma de construir nossa análise literária. A *interpretação* nos vale, assim sendo, como um dos maiores pontos de apoio ao desenvolvimento deste trabalho.

Durão nos ajuda a aplicar essa afirmação em nossos futuros estudos. Para ele, há X e Y. Se X é o que está contido no texto, mesmo que de maneira não óbvia, ele poderá ser descoberto, por meio de uma *interpretação* mais apurada em suas próprias estruturas. No nosso caso, isso significa os meandros das mídias contidas na obra de Valêncio Xavier serão foco de nossa análise. O Y, por seu turno, faz referência a algo que se encontra fora do próprio texto literário, o que significa, em nosso caso, que a intermedialidade, a paródia, o pastiche e a paráfrase possam ser uma importante ferramenta para analisar X, sem que se sobressaia aos elementos estilísticos contidos em nosso objeto. X, entretanto, não pode coexistir sozinho, sendo necessária a presença de Y, em um misto de *dedução*, para o primeiro, e *indução*, para o segundo. Não há, portanto, em nosso entendimento, uma relação hierárquica entre ambos, mas sim uma relação de codependência.

É claro também que conhecer grande parte do que já foi dito sobre nosso tema de estudo não é garantia de formulações e contribuições inéditas. “Dominar aquilo que foi dito por uma obra ou por um autor, por maior que seja o número de livros envolvidos [...] pode levar à erudição, mas não é gerar um conhecimento novo.” (DURÃO, 2015, p. 385). Depende, basicamente, que se tenha uma *hipótese de leitura* (2015, p.385) que, obviamente, não precisa ser comprovada como nas ciências exatas, por meio de variáveis específicas que causam um ambiente propício para os mesmos resultados, mas sim por meio da aplicabilidade em outros textos de mesmo cunho. Em nossa pesquisa, por exemplo, o interesse é verificar como a intermedialidade, enquanto possibilidade da teoria da literatura, a paródia, o pastiche e a paráfrase, enquanto estéticas literárias, podem ser utilizadas como conceitos que permitem uma possível análise de *O mez*, pensando nelas como recursos estilísticos e linguísticos utilizados pelo autor do texto.

Corroborar a ideia de Durão, Salvatore D’Onofrio (1999). Para ele, há também fatores que são internos ao texto e outros que são externos. Diferentemente do primeiro, o segundo especifica, de maneira mais detalhada, como ocorre a relação entre as partes de um texto literário: o *intratexto*, o *intertexto* e o *extratexto* (1999, p. 79). O primeiro deles diz respeito à constituição do texto em si, que corresponde à estrutura lexical e estética, por exemplo. Já o segundo se refere ao diálogo que esse texto literário faz com autores que ocupam a mesma posição, seja ela temporal, de gênero ou de estilo. Por fim, o terceiro atinge os padrões sociais da época na qual foi escrito.

D’Onofrio, ao pontuar essas três formas de análise de um texto literário, se deterá a explicar como elas se desenvolvem. À estrutura do texto, o autor faz retomada dos aspectos formais que muito tem a ver com a linguística. São eles necessários para que se identifique o que faz daquele texto específico, literário, e não histórico ou jornalístico, como outros focos poderiam adotar.

Para a construção da nossa pesquisa, é necessário que adotemos o *enfoque temático* (D’ONOFRIO, 1999, p. 85) que o autor especifica. Para ele, esse nível é composto de vários elementos que mais tem a ver com a organização dos *motivos*. Esses *motivos* possuem várias ramificações, sendo elas: associadas, livres, dinâmicas e estáticas (D’ONOFRIO, 1999, p.87). Em linhas gerais, essas ramificações dizem respeito ao fazer literário, notando aspectos que condizem com o ambiente, com os próprios personagens e com os seus próprios conflitos. Para o nosso trabalho,

parece-nos mais adequado o *motivo livre*, já que esse se interessa pelos componentes da trama, o qual, para nós, é a hibridez do texto, e seus recursos específicos, já pontuados, que fazem com que a obra possa relacionar as mais diversas linguagens, visuais ou não.

O *tema*, por sua vez, de acordo com o autor, pode se dividir em *parcial*, *principal*, *universal*, *atual* ou *histórico*. A perspectiva que mais nos parece adequada, baseada nas divisões propostas por D’Onofrio (1999), é a de *parcial*: “referente a um único segmento semântico” (p.86). Isto é, à medida que podemos fazer desses elementos possibilidades teóricas e epistemológicas para pensarmos o texto de Valêncio Xavier, isso nos ajuda a refletir sobre como eles se unem, se materializando em apenas um texto, com várias interfaces a outros textos. Assim, ele é diferente, por exemplo, do segmento *universal*, haja vista que esse corresponde a um significado que é diluído em obras de vários períodos históricos.

Ainda com base no que nos diz D’Onofrio (1999), é possível estender nossa pesquisa, em um nível mais específico que se volte ao diacrônico: a *teoria dos arquétipos* (p.92), que são “[...] concepções gerais sobre a cultura e civilização dos povos com um olhar globalizante, rastejando “fases” e “modos” na história da literatura.” (D’ONOFRIO, 1999, p.92). A divisão proposta por Northrop Frye é adotada por ele e dividida em quatro vertentes: *a crítica histórica*, *a crítica etológica*, *a crítica arquetípica*, *a crítica retórica* (1999, p.92). Parece-nos mais adequada, nessa lógica, a *crítica etológica*, na qual as construções lexicais se organizam em afinidades semânticas, portanto, analógicas, trazendo ao foco um contexto que engloba vários discursos e linguagens – verbais e não verbais, se materializando em imagens, por algumas vezes – e que corresponde ao campo da literatura, da história e do jornalismo, presentes no nosso objeto de estudo.

Outra possibilidade que se abre quando temos a presença da intertextualidade e da intermedialidade em uma mesma obra é o uso do *método comparativo*. Para D’Onofrio (1999), entender uma obra de arte, como a literária, se faz mais possível ao confrontá-la com outras manifestações artísticas. Isso significa dizer que há parâmetros específicos que são repetidos no mesmo gênero, por exemplo. No entanto, não estamos tratando essa forma de análise como redutora. Cabe destacar que ela é heterogênea e pode ser feita sobre as mais variadas características e conceitos que abarcam o campo literário. Poderá transitar entre gêneros diferentes, autores diferentes, tipos textuais vários, bem como épocas diferentes. Portanto, temos

aqui uma abordagem metodológica vasta e repleta de possibilidades, sobretudo quando falamos da paráfrase, da paródia e do pastiche.

Contudo, não queremos dizer com isso que os fragmentos que vamos considerar, ao serem comparados, perdem a sua unicidade ou o que faz deles mais únicos. Sua unicidade é preservada na medida em que outros textos sejam trazidos à tona, auxiliando na comparação. São elementos, portanto, que podem ser semelhantes, já que habitam o mesmo campo semântico, traçando diferenças convenientes para enquadrar uma obra em X ou Y. Para D'Onofrio “pelo próprio conceito de estrutura, a diversidade só pode ser encontrada com base na análise da unicidade de traços característicos” (1999, p.99). Ele ainda complementa “não podemos estabelecer a diferença específica sem antes termos captado a diferença genérica” (1999, p.99).

Dito isso, nosso interesse é estabelecer as características gerais que surgem da análise de nosso objeto: *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier. É necessário pontuar perspectivas que possam ser abarcadas por todos os desvelamentos do texto, sejam elas em nível sintático, semântico ou pragmático.

Portanto, a literatura tem papel humanizador. Direcioná-la para outras abordagens de leitura, como a da intermedialidade, a paráfrase, a paródia e o pastiche na literatura paranaense contemporânea, representada pelo *O mez da gripe*, é entender que a tríade entre autor, leitor e obra, é de suma importância para a construção de humanidade. Isto é, o estudo da literatura também deve ser democrático e apresentar um campo vasto de contribuições podendo ter como foco o leitor.

CAPÍTULO 1 – EXPERIMENTAÇÃO NA CURITIBA CONTEMPORÂNEA: LITERATURA E CINEMA

Este capítulo se propõe a discutir quais autores participaram da constituição da cena paranaense literária contemporânea, sendo eles: Paulo Leminski, Wilson Bueno, Sylvio Back e Valêncio Xavier, dando destaque ao último, que é foco do nosso estudo sobre *O mez da gripe*. Dessa forma, procuraremos elucidar tal conjuntura paranaense literária considerando esses três literatos em uma concepção de figuração social¹, cuja união se dá pela abordagem temática e pelo estilo narrativo utilizado em suas obras. Ademais, nos apoiaremos em autores como Artur Correia de Freitas (2003), Valteir Benedito Vaz (2017), entre outros, assim que se fizer necessário para explorar o que estamos propondo. Apresentaremos também uma seção cujo conteúdo se pauta na crítica especializada da época, os anos das décadas de 70 e de 80, no que tange a essa figuração social cujos ideais estamos contextualizando. Por fim, discutiremos alguns conceitos que nos serão importantes na análise da obra em questão: intermedialidade e a hibridez na literatura, e a relação da obra com a tecnologia.

1.1 UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Discutir quais autores participaram da consolidação da constituição das narrativas visuais paranaenses contemporâneas – já que aqui trataremos de dois literatos e um cineasta – principalmente a que se fomenta na segunda metade do século XX, é uma missão importante neste trabalho. Isto é, todo um contexto de produção deve ser considerado quando situamos um autor em um tempo e espaço específicos.

¹ Para Norbert Elias (1993), a figuração social é uma espécie de arena em que agem as relações de poder, na qual os indivíduos disputam posições nos grupos e nas hierarquias sociais, buscando prestígio e relacionando-se uns com os outros de maneira interdependente presos a uma teia social instável. Essas figurações estão presentes em processos sociais não planejados, ou seja, nem sempre há a racionalidade nas ações dos indivíduos que fazem parte dela. Mas, suas ações tornam-se naturais e transformam tanto o coletivo quanto a própria *psiquê*. Dessa forma, toda a ação individual é individual e também coletiva e esse é formado pelas várias ações individuais em um *continuum funcional* entre a coletividade e a individualidade. No nosso caso, esse conceito se encaixa na produção e divulgação das obras literárias, e nas relações que se estabelecem entre os autores que as desenvolvem. Ou seja, o método similar de produção – estando no mesmo contexto, e na mesma cidade – e a divulgação, sobretudo, pela Revista Nicolau, bem como a própria crítica envolvida na obra de um e outro. A cidade de Curitiba, então, é uma macro figuração social, que engloba esses literatos, que fazem parte tanto dela quanto de outras figurações sociais. Portanto, a influência é mútua. Obra e autores se influenciam já que estão amarrados em uma mesma teia social.

Ela se pauta, por assim dizer, em uma concepção que não situa todos os autores em uma figuração social coesa, ou ainda, de figuração social que se organiza em reuniões e discute projetos. Nossa visão dessa figuração social, como brevemente introduzimos anteriormente, está associada à visão de Norbert Elias (1993), na qual uma figuração social está inserida em uma determinada comunidade – no nosso caso, a literária – e é capaz de configurar as noções que surgem a esse despeito. As outras figurações sociais e o contexto participam da formação do indivíduo. Assim sendo, consideraremos alguns autores, conforme já citamos, cuja maestria é fundamental para o florescimento de uma literatura paranaense contemporânea, ou melhor, que pudesse se distanciar das produções do grande centro: o eixo Rio de Janeiro – São Paulo.

Dito isso, nossa pretensão não é a de criar um “panorama dos autores paranaenses do final do século XX” ou coisa que o valha. Nosso interesse neste subcapítulo é apontar o rico desenvolvimento literário que se constrói no Paraná, principalmente a partir da segunda metade do século XX, bem como seus principais desdobramentos nos campos das artes, que não compreendem somente a literatura, mas qualquer manifestação que possa vir nesse entremeio, sobretudo, as artes plásticas e a indústria cinematográfica.

Conceituar a segunda metade do século XX no Paraná, no que diz respeito ao campo das artes, de sua forma mais geral, não é tarefa simples. Surge, em um primeiro momento de nossa pesquisa, um embate entre algumas terminologias que serão tratadas com muito cuidado: o moderno, o pós-moderno e as suas derivações. Com derivações, queremos falar de qualquer termo que parta do chamado pós-modernismo para tentar acentuar um cenário específico de transformações. Com mais profundidade, esses termos serão melhor retratados no segundo capítulo desta pesquisa, levando em conta as duas devidas proporções.

André Freitas (2003), por exemplo, faz um panorama muito interessante sobre a consolidação das artes plásticas no Paraná no início da segunda metade do XX, isto é, anos 50 e 60. Embora ele considere as artes plásticas, mais especificamente, para tratar da sua pesquisa, muitos dos pressupostos que ele aponta nos auxiliam a pensar a literatura. Neste sentido, cabe destacar que o autor considera essas mudanças como “a consolidação do moderno”, no Paraná, conforme o próprio título do seu estudo indica. Interessa-nos esse estudo porque Freitas (2003) considera um cenário estético e ideológico como o pano de fundo para o desenvolvimento dessas artes, o

que nos dá lacunas suficientes para refletir sobre os escritores que viriam a se consolidar a partir dos anos 70.

No Paraná, até o final dos anos 40, havia poucas instituições que auxiliassem no desenvolvimento de uma arte própria. Somente em 1944 seria criado o Salão Paranaense de Belas Artes e, em 1948, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) (FREITAS, 2003, p. 89). Portanto, o desenvolvimento das artes no Paraná estava em estágio embrionário. Havia poucas instituições que pudessem fornecer espaço suficiente para o florescimento de artes. Além do mais, não havia uma tradição paranaense específica. Isso significa dizer que muito do que era produzido aqui estava pautado em pressupostos artísticos europeus:

A própria composição do ambiente cultural do Paraná— que além de dispor de pouquíssimas informações sobre arte, contava com o predomínio oficial de uma arte tida como acadêmica pelos chamados “discípulos de Andersen” – seria uma das maiores dificuldades enfrentadas pelos jovens e mais inquietos artistas paranaenses atuantes na década de 50 (FREITAS, 2003, p. 89)

Muito da tradição europeia, então, ainda era incorporada pela figura de Alfredo Andersen², cujo potencial artístico era o da pintura de paisagens e retratos de pessoas. Dessa forma, podemos perceber que muito da referência artística que tínhamos era pautada em um ideal europeu, que não o de vanguarda conforme veríamos nos próximos anos do estado. Assim, somente a partir dos anos 50 que se passa a pensar em um ideário moderno no Paraná, com os personagens que, mesmo seguidores de Andersen, passavam a refletir sobre novas formas de se utilizar das técnicas e motes aprendidos. Freitas (2003) afirma que houve uma certa ruptura com essa tradição europeia. Muitos dos artistas tiveram dificuldade em transformar o cenário conservador em que estavam inseridos:

para caracterizar certas dificuldades conjunturais com as quais estiveram envolvidos alguns artistas menos conservadores que de um lado se formaram nesse ambiente tradicional e pouco expressivo dos anos cinquenta e de outro foram em seguida responsáveis em grande parte pela gestão da política cultural no estado durante os anos sessenta e setenta (FREITAS, 2003, p. 92).

² Alfredo Andersen nasceu em 1869, na Noruega. Chegou em Curitiba em 1902, onde criou uma escola de desenho e pintura. Morre em 1935, aos 74 anos de idade.

O que também auxilia nesse cenário de transformações, rumo ao moderno, além da própria inauguração de espaços específicos para o desenvolvimento das artes, é a Revista Joaquim. Com duração de dois anos, de 1946 a 1948, a Revista era editada por Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto e Antonio Welger. Seu propósito foi debater sobre as artes e a literatura, e a sua função não deixava de discutir os problemas sociais da época. Sendo assim, a Revista contava com a contribuição de diversos escritores, poetas, filósofos e críticos teóricos:

Embora a revista tenha em seu quadro de escritores sobretudo homens das letras como Temístocles Linhares, Wilson Martins e o próprio Dalton Trevisan, e apesar da maximização dessa frente se ter robustecido graças a publicação de textos de Antônio Cândido, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux, Carlos Drummond de Andrade, Sartre, Merleau-Ponty entre outros, a parte da revista dedicada aos debates específicos das artes plásticas não foi menos pródiga, tendo legado valiosos artigos, depoimentos e entrevistas (FREITAS, 2003, p. 91-92).

O que parece se contrapor a esse cenário moderno que viria a passos lentos no Paraná, é aquela poesia de Emiliano Pernetta feita algumas décadas antes. Tendo em vista que a arte ganharia nova roupagem: de provinciana e conservadora para universal e moderna, muito diferente das manifestações artísticas produzidas no começo do século, tanto no campo da literatura quanto das artes como um todo. Embora fosse um período de lacunas e preenchimentos, não houve uma ruptura total com a tradição. Era uma forma de (re)pensar um cenário, trazendo criticidade social e ideológica ao que seria produzido antes, sem deixar de abandonar certos valores que compunham aquela arte tão fortemente presente no Paraná até o momento.

Como florescimento dessa arte universal e moderna, uma das primeiras características que se desenvolvem é a da *não-figuração* (FREITAS, 2003, p. 103). Esse princípio está pautado na abstração; aquilo que não tem, *grosso modo*, uma forma definida. Essas formas, então, se consolidam na abstração e no não geométrico. Era uma espécie de arte que se consolidava como uma forte recusa aos acontecimentos do mundo real, já que se baseava em um pressuposto que não tinha a pretensão de ser identificado como uma composição X ou Y, mas requeria muito do espectador com o qual flertava. Era como se o espectador fizesse parte da própria arte, atuando mais como um narratário³ do que como interlocutor.

³ Jorge Alves (2009) diferencia leitor de narratário. Para ele, o narratário é a: “entidade da narrativa a quem o narrador dirige o seu discurso. O narratário não deve ser confundido com o leitor, quer este seja o leitor virtual, isto é, o tipo ideal de leitor que o narrador tem em mente enquanto produtor do

A questão da arte *não-figuracional*, portanto, não deve ser compreendida como uma imposição “vertical e oficiosa” (FREITAS, 2003, p. 118), mas como uma possibilidade de aliar a arte à exposição de um meio cultural capaz de discutir produções estético-ideológicas, sobretudo aquelas que se fomentavam em centros de maior destaque, como é o caso de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Assim sendo, surgem-nos algumas questões que permeiam esse breve panorama aqui apresentado: quais as facetas do contemporâneo estão presentes na obra de Valêncio Xavier? Como, localizado em um estado que fomentava sua própria arte aos poucos, Valêncio Xavier consegue articular o conservador e o novidadeiro?

Dito isso, antes de nos debruçarmos sobre quaisquer dessas ideias, devemos recorrer aos autores que fizeram parte do período em questão, sobretudo os que se consolidaram quase que simultaneamente a Valêncio Xavier. Por esse motivo, resolvemos propor um recorte de alguns autores (e um cineasta) que pudessem, de alguma forma, dialogar com a obra de Valêncio Xavier, e endossar a questão de figuração social levantada no início desta seção. Dessa forma, tendo em vista alguns autores que lidam com uma literatura mais experimental e que rompem, de certa forma, com a prosa do século XX, selecionamos os seguintes: Wilson Bueno, Paulo Leminski, além do cineasta Sylvio Back.

Wilson Bueno nasceu em Jaguapitã, em 1949, morre em 2010, em Curitiba, de forma trágica: envolvido com garotos de programa, acaba morto em sua própria casa. Sua trajetória profissional é dividida pelo jornalismo e pela literatura. Trabalha no *O Globo*. Torna-se editor, conforme veremos a seguir, do jornal *Nicolau* – o qual também contou com a contribuição de Valêncio Xavier, conforme veremos mais à frente – que teve apoio do governo estadual para a sua consolidação. Já no campo da literatura, Bueno é apresentado por Paulo Leminski em 1986. Após isso, desenvolve uma vasta produção literária: *Bolero's Bar* (1986), *Manual de Zoofilia* (1991), *Ojos de água* (1992), *Mar Paraguayo* (1992), *Cristal* (1995), *Pequeno tratado de brinquedos* (1996), *Medusario- mostra de poesia latinoamericana* (1996), *Jardim zoológico* (1999), *Meu Tio Roseno, a cavalo* (2000), *Once poetas brasilenõs* (de 2004), *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004), *Cachorros do céu* (2005), *Diário Vagau* (2007), *Pincel de*

discurso, nem com o leitor ideal, isto é, o leitor que compreende tudo o que o autor pretende dizer” (ALVES, 2009, s/i). (não é ele quem faz isso. É alguém da semiótica literária. Pagar o devido tributo ao autor que primeiro construiu essa reflexão.

Kyoto (2007), *Canoa Canoa* (2007) e *A Copista Kafka* (2007). Foi finalista do Prêmio Jabuti por *Meu Tio Roseno, a cavalo* (2000).

Dessa forma, Wilson Bueno, se destaca, entre outras coisas, por uma vasta produção de prosa e verso, conforme já explicitado. Sua obra é notadamente marcada pela edição do jornal Nicolau, criado em julho de 1987, contando com 55 edições do autor (VAZ, 2017). O sucesso do tabloide foi tanto, que contou com a contribuição de renomados escritores e críticos literários: “[...] Haroldo de Campos, José Paulo Paes, Milton Hatoum, Sérgio Sant’Anna, Manoel de Barros, Arnaldo Antunes, Dalton Trevisan, Rubem Braga, e muitos outros.” (VAZ, 2017, p. 30). Além disso, “[...] chegou a ter mais de 20 mil assinantes e tiragens que superaram a casa dos 160.000 exemplares.” (VAZ, 2017, p. 30). Um dos princípios que permeavam o jornal era o de não vestir nenhuma alcunha quando se tratava de ideologia. Mesmo que isso fosse contrário aos próprios anseios de Bueno, ele conseguiu, entre uma edição e outra, publicar muitos dos seus textos autorais. Vaz (2017) chama esse momento na vida do autor de “laboratório do escritor”. Em 1994, no entanto, pela mudança de governo do Estado do Paraná, o jornal foi assumido por outra equipe, o que fez com que Wilson Bueno pudesse se dedicar a sua produção literária em grande parte do tempo.

Sendo assim, de sua vasta produção, podemos destacar dois livros que nos dão uma noção geral das particularidades de sua obra, e como a sua importância no cenário literário paranaense foi fundamental para romper, ou dialogar, com a literatura anteriormente vista aqui: *Mar Paraguayo*, de 1992, e *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004).

De acordo com Vaz (2017), *Mar Paraguayo* é um grande exemplar do que se entende por híbrido. Para ela, o que mais se sustenta na literatura de Wilson Bueno é o que compõe a um híbrido linguístico intencional. O recurso estilístico utilizado pelo autor se materializa em jogos de narrativa distintos, na hibridização de gêneros literários, bem como na junção de animais humanos, e nas dualidades que se estabelecem entre memória e invenção. Vaz (2017) afirma que Bueno chega a um grau surpreendente de hibridismo linguístico. Parece haver uma causalidade entre o *que se conta* e *como se conta*, prevalecendo o segundo. Ademais:

Tudo se passa como se a própria linguagem literária assumisse o primeiro plano da narrativa e, por meio de atos de fetichização, passasse a falar sobre si mesma, pondo em evidência sua textura. O resultado é um intrincado produto de exercícios criativos que têm, na mistura intencional entre línguas, uma de suas linhas de força; daí a dificuldade por parte do leitor em reconstituir o “argumento”, diga-se, o enredo, da novela (VAZ, 2017, p. 115).

Wilson Bueno flerta, nessa obra, com um leitor não mais passivo. É como se houvesse um leitor-aventureiro, que se debruçasse sobre todas as camadas presentes na narrativa, desvelando uma a uma, e sempre atento a qualquer rompimento lógico que possa haver, bem como qualquer ambiguidade que seja fundamental para a compreensão da história.

Dessa forma:

Pensando pelo prisma da elaboração linguística do texto de WB, não incorreríamos em erro se definíssemos *Mar Paraguayo*, pelas palavras de Augusto e Haroldo de Campos, como uma “literatura do significante”, um tipo de literatura que, radicalmente, rompeu com a “era da representação” para deixar florescer uma “era da textualidade.” (VAZ, 2017, p. 115).

Nesse sentido, a hibridez é uma característica recorrente no processo de criação de Wilson Bueno. A forma como ele compõe essa estratégia narrativa, faz com que o leitor tome a posição de narratário, conforme brevemente citamos anteriormente. Assim, além da questão da hibridez, podemos considerar que a ficção historiográfica também faz parte da composição do autor, o que faz com que recorramos ao *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004).

Amar-te a ti nem sei se com carícias é uma narrativa fragmentada. Os recortes presentes no texto podem ser interpretados como as memórias de Leocádio, que reúnem descrições confusas sobre fatos da sua vida, principalmente ao que interessa ao romance entre ele, Licurgo, Lavínia e subsequente morte dessa personagem. As fronteiras da memória de Leocádio são borradas.

Na sua falta de concretude, pouco é passado ao leitor sobre as reais intenções do protagonista; há nebulosidade acerca da morte de Lavínia, que se entrelaça à própria indefinição sobre a identidade do narrador e a conseqüente confusão expressa pela narrativa não linear.

Este é um dos principais traços do romance transversal-histórico em que se organiza a obra de Bueno: “[...] plico tudo isso em pedacinhos e o fragmento do fragmento jamais dirá o que forma as partes e muito menos ainda o todo. Também não há ordem aqui -nem começo, nem meio, nem fim” (BUENO, 2004, p.21). Além de

“[...] de um homem devotado a encontrar-se a si próprio, mais que na existência mesma, detrás do espelho da escrita – esta a única verdade do ser [...]” (BUENO, 2004, p. 30). No primeiro trecho, temos a questão dos discursos histórico e literário se entrelaçando.

Já não há mais uma visão tautológica da história, nem da literatura. A parte e o todo podem se organizar de modo a fazer (ou não) sentido dependendo da posição que o leitor do texto toma ao entrar em contato com os escritos. É a perspectiva rizomática que não se apoia em um ponto fixo, mas sim em axiomas fundamentados em uma origem que não se conhece. Enquanto isso, no segundo texto, o discurso literário e o filosófico se entrelaçam na medida em que o escritor só se faz a partir do texto. É como se uma existência plena se pautasse apenas em uma existência física, sendo o ato de escrever a materialização da alma do escritor.

Além disso, temos a narrativa que remete à metadiscursividade em conversas que são tecidas com o leitor. O narrador-autor, por sua vez, duvida que um dia seja lido por alguém, questão muito reforçada ao longo do livro: “[...] inescrutável leitor que não me lerá nunca [...]” (BUENO, 2004, p.37). Não obstante, o eu lírico também exprime:

[...] tendo vossa interlocução, leitor fantasma, apenas como artifício de estilo e descartando de todo, desde sempre, a compreensão e incompreensão de vosso olhar, cuido que o tenho sem tê-lo, o que parece em essência um sofisma, não fosse o recurso de um cinismo assaz [...]” (BUENO, 2004, p.90)

Ambos os trechos levam a refletir sobre a questão da dificuldade em fazer-se autor na contemporaneidade. O questionamento que se formula nesse sentido é se a tríade de Antonio Candido (1977), voltada para autor, obra e leitor se faz valer dentro da mercadoria e dos produtos vendáveis dentro da indústria de consumo. Ou seja, se todo autor terá um leitor. Portanto, é desse conceito flutuante, chamado por René Ceballos (2007) como metadiscursividade, que se demonstra a dificuldade do escritor em suprir uma Indústria Cultural – conceito cunhado por Theodor Adorno (2002) – sedenta por novidades e por mercadorias que sejam descartáveis. Sendo assim, não ter um leitor, ou considerá-lo como fantasma, demonstra um dos percalços do romancista: se submeter à indústria do consumo ou lidar com leitores que serão de difícil acesso. A escrita de Bueno é altamente labiríntica.

Não apenas os fragmentos que fornecem essa ideia, como também a questão do tempo que se confunde entre psicológico e linear causando confusão no leitor

sobre a história; esses artifícios podem ter relação com o narrador da história: causar dúvida, dificultando a linearidade da história, e distanciando o leitor do que realmente aconteceu à Lavínia. Nesse sentido, novamente podemos recorrer à perspectiva rizomática. É essa confusão cronológica que representa uma alteração nos rumos da narrativa. O narrador, por sua vez, manipula a história na reorganização que faz dos fatos. É mais uma característica desse romance transversal-histórico que não se reduz a uma visão linear do fato.

Dito isso, o próprio fato histórico – aquele que corresponde ao campo da historiografia – se perde no emaranhado que constitui a narrativa:

mesmo à negrada não aprovaria jamais um banimento de volta à África, como propunham alguns, assim feita, de vez, esta estou vice, a que chamam de abolição da escravatura... Ainda que não tenham alma, os negros, se tirados à condição de escravo, o que é uma estupidez, no que trabalharão? do que viverão?” (BUENO, 2004, p.52)

Ademais, a noção de república e monarquia, acompanhada da Guerra do Paraguai e das questões de abolição, são ressaltadas durante o livro:

Lembra-me, e bem, o seu amor à paz e à República, como todo fervor que isto demandava naqueles tempos tumultuários, ainda que em Licurgo o ideal republicano fosse, de novo, só um artefato teórico, pois como podia defender a República e junto manter o estatuto escravagista? Um e outro se trombavam... Para Licurgo, entanto, havia modos de conciliar a realidade de escravocrata com os ideais republicanos. Vá lá entender a cabeça de um jovem que, cansado de genocídios, e até um pouco horrorizado com isso, clama pela paz entre os homens, adere à fotografia, ao voto e aos presidentes e ainda assim insiste em que, sem a escravatura, afunda o País e tudo que nele há -inclusive o ideal republicano... *Contradictu contradictione* (BUENO, 2014, p.68) [grifo do autor]

No primeiro excerto, nos parece que há um pensamento próprio da elite branca da época que considera a etnia negra como inferior a consolidação daquela sociedade. Enquanto isso, o segundo fragmento revela o quanto um dos personagens, Licurgo, era contraditório em seus pensamentos, ora apoiando a república, ora apoiando a escravidão, sem deixar de transparecer o fato histórico nessa incoerência de pensamentos. Não deixa, portanto, de ser um romance histórico-transversal⁴

⁴ Ceballos (2007) fala sobre isso quando se refere ao romance histórico. Ele reflete sobre o romance transversal-histórico. Em sua visão, esse tipo de romance diferente do primeiro no que se refere a quatro elementos: transversalidade, hibridez, auto-referencialidade e metadiscursividade. De maneira breve, o primeiro termo representa a união de ciência e literatura –de seus discursos –em um terceiro campo, cuja a intenção não é os suprimir muito menos os subtrair, mas sim os unir de forma a organizar

quando intercala a narrativa com o fato histórico. Isto é, a hipocrisia do personagem, no que diz respeito as concepções teóricas e sociais, nos fornece uma pista para nos guiar ao caminho que Leocádio deseja que nos guiemos: o flutuante caráter desse personagem que faz com que acreditemos principalmente no narrador da história. Ou seja, sua intencionalidade faz com que discursos se interliguem e façam sentido dentro de um contexto que imbrica a história e a ficção.

Haja vista esses desdobramentos, o trabalho de Wilson Bueno é exemplar ao trazer ao centro diversas questões que foram abordadas por Machado de Assis e acrescentar ainda mais um pouco de acidez, já tão característico de Machado. Sinalizamos, em relação a Bueno, a forma como ele, ao mesmo tempo que rompe com a tradição da prosa do século XIX, tendo em vista a construção do romance, não faz isso totalmente. Isto é, ainda é possível que pensemos em várias características da ficção historiográfica em seu romance, mas não deixamos de notar que a ordem é subvertida, e alguns aspectos canônicos, como a linearidade, são deixados de lado em detrimento da fluidez de um texto que tem por objetivo *referenciar* algo, ao mesmo tempo que não se perdem, nesse percurso, as características da prosa de Wilson Bueno.

Após essa análise sobre Wilson Bueno e como ele consegue, de certa forma, romper com a tradição da prosa do século XIX, passaremos a falar de Paulo Leminski e o seu *Catatau*. Interessante é destacar, antes de mais nada, a forte relação que Wilson Bueno tinha com Paulo Leminski. Combinaram, no início da carreira de Wilson Bueno, o seguinte artifício:

[Wilson Bueno] era inseguro em relação aos textos que escrevia para o jornal *Correio de Notícias*, de Curitiba. Isso fez com que ele, certa feita, combinasse com seu amigo Paulo Leminski a hipótese de trocar as assinaturas dos artigos que ambos escreveriam para o *Nicolau*. WB acreditava que, uma vez que Leminski já era um escritor consagrado, a crítica teria mais propensão para aceitar seus textos. E assim fizeram. Resultado: os textos de Bueno, com a assinatura de Paulo Leminski, encontraram recepção junto aos leitores do jornal, ao passo que os de Leminski, assinados por um quase desconhecido WB, passaram em branco (VAZ, 2017, p. 32)

notas sobre determinado tipo de pensamento. A hibridez, por sua vez, é uma prática narrativa que se concentra em explicações outras que não se organizam de formas fechadas, ou seja, que preconizam uma organização hierárquica do discurso: “[...] a hibridez se fundamenta na parte epistemológica desse fenômeno, quer dizer, naquela que renuncia às explicações teleológicas e interpretações totalitárias [...]” (CEBALLOS, 2007, p.37). Por sua vez, afirma o autor que metadiscursividade e auto-referencialidade são conceitos imbricados. Nesse tipo de organização, partindo do romance transversal-histórico, não há a intenção de reproduzir fielmente a totalidade do acontecimento histórico; os aspectos do texto se concentram em um mundo ficcional aberto, cujo os acontecimentos sobrepõem-se da realidade objetiva. Por fim, a metadiscursividade se comporta de modo a desvelar as dificuldades da história e da literatura “[...] quando tentam representar acontecimentos históricos [...]” (CEBALLOS, 2007, p.38).

A ligação desses dois autores era perceptível. Além de que, Leminski quem apresentou Wilson Bueno à vida literária, conforme já mencionamos. Passemos então a falar um pouco sobre a sua vida e a sua trajetória.

Paulo Leminski nasce em Curitiba em 1944 e morre, na mesma cidade, em 1989. Na sua carreira profissional, pode ser destacado o seu trabalho como escritor, poeta e crítico literário. Dentre sua vasta obra, o que nos chama atenção é a sua versatilidade. Ora transita entre a prosa e a poesia, ora reúne os dois gêneros em apenas uma obra. Sendo assim, podemos ressaltar alguns dos seus mais importantes escritos: *Catatau* (1975), *Não Fosse Isso e Era Menos/Não Fosse Tanto/e Era Quase* (1980), *Caprichos e Relaxos* (1983), *Agora é Que São Elas* (1984), *Anseios Crípticos* (1986), *Distraídos Venceremos* (1987), *Guerra Dentro da Gente* (1988), *La Vie Em Close* (1991), *Metamorfose* (1994), e *O Ex-Estranho* (1996).

Em 1975, Paulo Leminski publica o seu *Catatau*, foco desta pequena abordagem. Na edição de 1989, publicado pela Editora Sulinas, o livro ganha status, feito pelo próprio Leminski, de “romance-ideia”, o que supõe, dentre outras coisas, a interação entre as palavras e o mundo (NOVAIS, 2008). De difícil conceituação em apenas um gênero, já que traz diversas ideias e trajetórias, dos mais variados campos do conhecimento humano, o *Catatau* é chamado pelo autor como uma “pororoca”, tendo um caráter, segundo Carlos Augusto Novais (2008), de poesia concretista com tropicália baiana, influências essas que deixam Leminski em dúvida sobre a quem dedicaria sua obra, cogitando, por exemplo, Gilberto Gil.

A partir disso, Novais propõe considerar o livro, além dessas duas vanguardas estéticas – essa denominação parte do autor – citadas por Leminski, como um movimento da Contracultura, que pode ser definida como uma “vanguarda extra-estética” (NOVAIS, 2008, p. 50).

Para ele, *vanguarda* pode ser entendida como *relacional*. Isto é, diferente do que é atribuído a um sentido menos denso desse termo, ele pode ser considerado:

como instância deslocadora e de não-conciliação com os processos institucionalizados de legitimação artística e cultural, de cunho tradicional, estabelecidos no seu campo de atuação. Nesta perspectiva, a vanguarda é, então, sempre relacional (NOVAIS, 2008, p.50)

Dessa forma, em sua visão, parece justo considerar a Tropicália e o Concretismo como manifestações de vanguarda, sobretudo quando se trata de

Catatau. Além de ser um reflexo de vanguarda, o livro não deixa de renovar o cenário da prosa:

Ao lado da sintaxe cinematográfica, feita de cortes, elipses e montagens, presenciamos a utilização de códigos diversificados e globais (rede códica de elementos de tempos e lugares diferentes), e da descontinuidade e simultaneidade típicas das linguagens jornalística e televisiva (NOVAIS, 2008, p. 55).

Ademais, de acordo com Toninho Vaz (2001), muito da proposta de Paulo Leminski perpassava pela cidade de Curitiba em tom sarcástico, sobretudo quando se refere à modernização, à lógica do trabalho e da imigração:

— Primeiro: esta é uma cidade em que a sexualidade, o Eros da vida, é reprimido. E Eros coincide com a criatividade. Então, a repressão de Eros é a repressão da criatividade. Não criamos nada no setor primário e secundário, ou seja, nem agricultura e nem indústria. Curitiba é, portanto, uma cidade de administração e tabelionatos, onde se vive a plenitude do determinismo econômico da classe média. Segundo: em Curitiba (como em todo o Paraná) existe o que se pode entender como a “mística do trabalho”, herança equivocada dos imigrantes alemães, italianos e polacos, empenhados em se convencer de que o trabalho dignifica a vida. Uma idéia certamente criada por aqueles que se consideravam irremediavelmente “por baixo”, na escala social (LEMINSKI, 1980 apud VAZ, 2001, p.52).

Mesmo com esse tom, o autor acredita que não havia o sentido de depreciar a cidade, mas fornecer uma análise mais visceral sobre a realidade que aqui se consolidava. Nunca se negou enquanto curitibano – embora existam algumas dúvidas sobre o local do seu nascimento – como também nunca deixou de tecer comentários mais ácidos a respeito dessa cidade que acolhia grande parte de sua criação literária.

Não obstante, Paulo Leminski ainda demonstrava sua paixão por Dario Vellozo e os simbolistas. Muito frequentou o Instituto Neo-pitagórico, localizado na Vila Izabel. Mesmo que por volta dos anos de 1930 grande parte dos literatos do Brasil já mostrassem um grande apego pelo Movimento Modernista, Leminski ainda demonstrava seu apego pelo Simbolismo, não sem críticas:

O Dario Vellozo foi a figura mais curiosa que Curitiba produziu no início do século, mas o simbolismo que ele representava existiu durante anos como uma espécie de elefante nos nossos horizontes, impedindo o nosso progresso. Os intelectuais da província continuavam inebriados pelo prestígio de um movimento que já estava moribundo (LEMINSKI, s/i apud VAZ, 2001, p. 57)

Sobre os anos 50 e 60, para Leminski, ainda de acordo com Toninho Vaz (2001), o cenário era composto por poucos nomes que obtinham real destaque:

Era assim que ele definia a “sopa rala” da cultura curitibana a partir dos anos 50 e 60, quando os meios de comunicação permitiriam o acesso às produções de massa. Leminski acompanhou o nascimento das rádios, que explodiam com o sucesso dos programas de auditório; viveu plenamente o surgimento dos grandes jornais da cidade: Última Hora, Diário do Paraná, Gazeta do Povo e Estado do Paraná, com os quais estreitaria relacionamento desde cedo. Aos 17 anos publicava crônicas e poesias no boletim do Colégio Estadual do Paraná (VAZ, 2001, p.57).

Também se dedicou ao estudo da Linguística, sobretudo quando procurou estudar a fala do povo curitibano para aplicar a sua literatura:

— A fala curitibana é desornada de aparatos musicais berrantes. É seca e concisa, como o conjunto de pertences de um tropeiro, como a araucária imóvel ao vento, como o gosto do pinhão, nossa fruta totêmica. O curitibano não fala bonito. Fala exato. Ou, como diz o orgulho local da cidade que teve a primeira Universidade do país: a gente fala como se escreve (LEMINSKI, s/i apud VAZ, 2001, p.58)

O autor via de maneira separada uma “cultura paranaense”. Para ele, diversos nomes surgiam de maneira isolada em diversos campos culturais, como na música, na arte, na literatura. Não conseguia ainda ver uma homogeneidade nesse sentido, sobretudo quando pensava na literatura. De acordo com o escritor, não existiria uma “literatura paranaense”, mas “manifestações literárias” que aqui se fomentavam e se desdobravam:

— O Paraná é um estado em alta ebulição. Está tudo em fase de começar. Qualquer coisa que você fizer aqui é inaugural. [...] — Aqui não se perdoa o fracasso e nem o sucesso. Por isso esta é uma cidade mediana. De uma maneira geral, consumimos, mas não produzimos cultura (LEMINSKI, s/i apud VAZ, 2001, p. 59).

Sua acidez sempre presente faz com que nos voltemos à ideia de figuração social desenvolvida no início deste capítulo. O próprio distanciamento que é necessário para pensarmos em uma análise mais sociológica nos parece justa de ser lembrada agora. Isto é, Leminski talvez não tivesse essa noção de “literatura paranaense” ou uma arte paranaense mais homogênea por estar incluído exatamente naquele contexto. Entretanto, quando conseguimos nos distanciar, isso possibilita nos ver que algumas das características dos autores nos dão indícios que, de fato, conforme já abordado sucintamente, houve, ao menos, um esboço de figuração social que se adequava à mesma figuração social e relacional, fazendo uso de trajetos linguísticos similares, que resultaram em uma literatura experimental e compactuada com o cenário curitibano.

Assim, Paulo Leminski, a sua obra, mais especificamente o *Catatau* são representantes do cenário que estamos construindo até o momento. Isso significa dizer que a unidade é um elemento que está, a todo momento, sendo posta em xeque. A fragmentação, bem como a hibridez, que faz com que muitos gêneros – e linguagem distintas – se confluam, são marcas que se organizam nesse período, formando um cenário também híbrido. A simultaneidade e a falta de unidade formam um cenário narrativo denso e completo.

Sylvio Back, em outro cenário, não mais puramente literário, também apresenta um artifício narrativo muito pertinente ao foco que estamos dando a este estudo: o da fragmentação, da hibridez, e da confluência de diálogos em uma única peça. Nesse sentido, considerá-lo como parte fundamental no desenvolvimento deste trabalho, é considerar, além do já dito, uma forma de perceber a cidade, que será vista também na produção de Valêncio Xavier, principalmente em *O mez da gripe*.

O cineasta nasceu em Blumenau, em 1937. Dedicou-se, profissionalmente, ao jornalismo em parte da sua vida, à poesia e ao cinema. Focaremos no seu trabalho como cineasta, tendo em vista a importância para este estudo que aqui se desenvolve. Sendo assim, seus principais trabalhos nesse campo são: *A Guerra dos Pelados* (1970), *A gaiola de ouro* (1973), *Um Brasil diferente?* (1978), *Sete Quedas* (1980), *A araucária: memória da extinção* (1981), *República Guarani* (1979), *A escala do homem* (1982), *Vida e sangue de polaco* (1983), *O auto-retrato de Bakun* (1984), *Guerra do Brasil* (1987), *A babel da luz* (1992), *Yndio do Brasil* (1995), e *Lost Zweig* (2002). Embora não premiado – ou indicado – como esses já citados, nosso foco será em *Lance Maior* (1968), tendo em vista sua proximidade com a produção de Valêncio Xavier.

Consideraremos, para tanto, dentre a rica produção do cineasta – além de exercer um grande trabalho, também, como crítico literário, como faz, por exemplo, com a obra de Sérgio Rubens Sossélla – o filme *Lance Maior*, de 1968, nos parece incorporar essa gama de detalhes que correspondem a uma rica linguagem visual e não visual. Centrado em diálogos rápidos e cotidianos, o filme aproveita para mostrar a relação dos personagens principais com a cidade e com o campo. Os planos que se abrem quando os personagens falam, mostrando os corredores da Universidade Federal do Paraná, por exemplo, orientam-nos para uma Curitiba não mais habitada por poucos: o centro se desenvolvia, e com ele, as multidões também aumentavam. Localizar o personagem quem fala no meio da multidão é uma forma de retórica e

estilo sofisticadas de Sylvio Back: a fragmentação de imagens não corresponde a unicidade da voz. A difícil localização de quem fala demonstra esse esfacelamento das multidões e a hibridez do discurso, legitimando que a unicidade de vozes já não faz mais parte da modernização – o mundo é plural. O campo, por sua vez, mesmo sendo retratado em plano aberto, é silencioso. Não há dificuldade de localização de quem fala, porque os personagens não falam muito quando aparecem em tal plano. Parecem ser as cidades litorâneas, na voz do autor, ainda uma espécie de homogeneidade, onde as vozes ainda podem ser localizadas, tendo em vista que a modernidade ainda é tímida. Esses aspectos ainda serão retomados nas próximas linhas.

O filme é composto de três histórias principais, composto por uma espécie de triângulo amoroso, no qual, o personagem principal, Mário, engana duas moças, mantendo um relacionamento com ambas. De Neusa, a primeira delas, o protagonista supramencionado espera manter relações sexuais, de Cristina, ele espera sua ajuda para ascender socialmente. O filme é todo em preto branco, dando mais liberdade à imaginação do seu telespectador. Além disso, os *takes* não seguem uma ordem linear; são organizados conforme as histórias dos três personagens se cruzam, demonstrando uma possibilidade ainda estreante para a época. Esse interesse de Mário, principalmente por Cristina, nos orienta para um certo interesse de classes nesse sentido. Neusa, personagem abastada, aparece em planos cinematográficos que são longos e mostram a sequência clara de sua vida. A outra personagem, provinda do interior, Cristina, se materializa em planos estilo fotomontagem, representando sua pacatez, isto é, a objetividade com que a sua vida se conduziu até o momento. Há uma certa obscuridade nesse sentido. O espectador demora a identificar a região de onde ela veio, somente quando o plano se abre que se torna possível observar que ela é do litoral do Paraná, de uma cidade pequena e pacata como ela. Por fim Mário, se caracteriza em uma exposição rápida, que resume em poucos planos cinematográficos seu nascimento até a sua busca pelas duas moças, mostrando seus interesses escusos.

Todos esses esquetes, portanto, têm como pano de fundo uma Curitiba com alguns prédios, tomando como um dos focos a modernização. Rosane Kaminski (2012) acredita que a cidade atua como personagem nesse sentido, já que o foco recai também sobre ela:

Se a cidade fosse mostrada somente naquele momento da apresentação dos créditos, poderíamos encará-la apenas como pano de fundo para o desenvolvimento da história, já que ela divide o foco de interesse com os letreiros e com a música. Entretanto [...] a fotografia curitibana voltará a tomar imponência em diversos momentos da narrativa de *Lance Maior*, evidenciando-se como aspecto privilegiado pelo cineasta (KAMINSKI, 2012, p. 94).

Back não materializa todos os seus esforços em fazer uma crítica à modernização de Curitiba, mas se concentra em desvelar os anseios, emoções, paixões de todos os personagens envolvidos no triângulo amoroso. Isto é, o interesse de Cristina de se resguardar até o casamento; a ânsia de Neusa de manter um relacionamento amoroso longamente retratada pela cena em que ela e mais duas colegas descem as rampas da reitoria, na Universidade Federal do Paraná; e o desejo quase incontrolável de ascensão social de Mário e a sua entrega ao sexo, que faz com que contraia uma doença venérea. Esses sentimentos representam a busca de determinada identificação dentro da cidade. O indivíduo tem seu espaço dentro do turbilhão de pessoas que passeiam pelo Calçadão da XV ou pela Universidade Federal do Paraná.

A cidade de *Lance Maior* nos remete também à cidade construída pela narrativa de Valêncio Xavier. Isso significa dizer que essa cidade, também fragmentada, como o indivíduo, é uma das marcas do final do século XX, quando se trata das artes como um todo, sejam as artes plásticas, a literatura ou o cinema. Tais processos serão pormenorizados no segundo capítulo deste estudo, que possibilitará a reflexão sobre os percursos da criação estilística, e como isso se insere na obra de Valêncio Xavier, trazendo ao centro as noções de paródia, pastiche e paráfrase.

Certamente, outros autores poderiam ter sido cogitados para a construção deste cenário de narrativas visuais paranaenses. Entretanto, consideramos os que, de alguma forma, antecedem ou coexistem em conjunto com a obra de Valêncio Xavier e que afetam, de algum jeito, a sua composição narrativa. Portanto, deixamos a cargo de futuros pesquisadores o enxerto desse quadro, pensando em autores que poderiam dialogar com um cenário de intensas transformações no campo das artes e da cultura. Por fim, alguns outros literatos aparecerão nas próximas seções, entretanto, de forma reduzida, tendo o caráter de complementar o cenário aqui apresentado.

Dessa forma, essa noção de figuração social corresponde a um cenário heterogêneo de grandes mentes que formularam a segunda metade do século XX, no

que diz respeito às narrativas visuais. Com narrativas visuais, reiteramos que são todos os campos que comportam, de alguma forma, a combinação de texto e imagem, seja nas mais variadas mídias que podem contemplar essas abordagens. Em nosso caso, consideramos as narrativas produzidas no campo literário e no campo fílmico como forma de traçarmos um cenário que contemplasse, de certa forma, um pouco dos arrabaldes da obra de Valêncio Xavier. Portanto, no campo literário, a forma como Wilson Bueno fragmenta a linguagem e hibridiza gêneros é fundamental para conectar seu trabalho ao de Valêncio Xavier, sem deixar de notar a forma como a referência à linguagem machadiana é feita em grande escala em *Amar-te a ti*.

Quanto a Paulo Leminski, destacamos a riqueza que há em *Catatau*. O nome prevê um livro com muitas páginas, mas não deixa claro a mistura de vanguardas e gêneros que o autor faz uso. A riqueza se dá justamente por isso. A riqueza de detalhes forma um cenário fragmentado e único ao mesmo tempo, embora, sua pretensão talvez não seja de dar unidade a nada, mas compor um volume com ideias várias que complexificam um cenário que consegue ser democrático ao passo que não flerta diretamente com um contexto ideológico e social.

Por fim, a forma como Sylvio Back formula a sua abordagem, com múltiplas narrativas que se encontram em quatro planos, é fundamental para entendermos o espírito que se fomentava à época. A cidade já não atua apenas como pano de fundo. Ela é personagem e tem relevância precisa dentro do contexto que está inserida. O indivíduo da obra procura se encontrar dentro da multidão mesmo que, por vezes, seja apagada pela própria. Isso é muito similar com o que Valêncio Xavier faz em sua obra. Vários personagens passam pela narrativa, mas muitos são apagados pelos escombros da cidade. Cidade essa também doente, que é repensada e reestruturada em seus aspectos públicos a cada manifestação de uma doença infectocontagiosa, em nosso caso, a Gripe Espanhola.

Passemos, então, a falar um pouco sobre Valêncio Xavier e a sua posição nessa figuração social estabelecida em Curitiba.

1.2 O FRANKENSTEIN DE CURITIBA: VALÊNCIO XAVIER E A NOÇÃO DE FIGURAÇÃO SOCIAL

Quando, em 1963, Valêncio Xavier publica “Acidentes de trabalho”, um conto, não se imagina que somente na década 1990 sua literatura passaria a ser

reconhecida. Até então, tendo pequenas tiragens de seus livros, em 1998, a editora Companhia das Letras reúne, em uma mesma edição, cinco livros de sua autoria, e os divulga com pretensão de novidade. Graças a esse reconhecimento, mesmo que tardio, em 1999 é indicado ao Prêmio Jabuti, na categoria melhor produção editorial, que acaba por vencer (NEVES, 2006).

Nascido em 21 de março de 1933, em São Paulo, Valêncio Xavier Niculitcheff, paulista de nascença, mas erradicado paranaense, não deixou de retratar Curitiba como um dos principais cenários de suas obras (SOERENSEN, 2008). Denominou a capital paranaense como “a cidade como aura de magia”.

A trajetória profissional de Valêncio Xavier é tão vasta quanto a sua própria produção literária. A fragmentação, isto é, a presença em várias áreas das artes e da cultura é um dos traços mais marcantes quando falamos do autor. Inicia sua carreira na televisão, o que não lhe agrada, e faz com que deixe esse meio, segundo ele, muito comercial. Por algum tempo trabalha nas Rede Tupi e Paranaense, ambas filiadas da Rede Globo (NEVES, 2006).

Após esse breve tempo na televisão, ingressa na carreira cinematográfica em 1960:

Com a criação da Cinemateca e do Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS -PR), Xavier passou a produzir suas próprias filmagens, das quais muitas foram recebidas pela crítica com premiações, a saber: Caro Signore Feline (prêmio de Melhor Filme de Ficção na IX Jornada Brasileira de Curta-Metragem), O Pão Negro – Um Episódio da Colônia Cecília (prêmio Paraná de Roteiro para Vídeo em 1993 e prêmio do Festival de Cinema e Vídeo do Maranhão em 1994), El Cine (apresentado hors concours no Festival de Cinema e Vídeo Latino-Americano de Habana), Os 11 de Curitiba, Todos Nós (Troféu Jangadada Organização Católica Internacional de Cinema do Brasil em 1995), Visionários (documentário em curta-metragem premiado em 2002). Ainda, dirigiu e ajudou em outros filmes, como Jango, de Sylvio Tandler, e Revolução de 30, de Sylvio Back, e teve o seu conto “O mistério da japonesa” filmado em 2005 (NEVES, 2006, p. 28)

Sendo assim, a sua produção se preocupa com o que se passa no Paraná e nos seus arrabaldes. Cabe o destaque à produção sobre a Colônia Cecília, muito citada por historiadores como Maria Inês De Boni (1987), mas pouco representada em outros meios que transcendam os livros didáticos. Sua parceria com Sylvio Back também merece destaque. A composição cinematográfica é digna de esquetes similares a de François Truffaut, o que justifica, em partes, o apego de Valêncio Xavier por uma linguagem cinematográfica expressa na maior parte de suas obras, ponto que abordaremos mais tarde.

Não obstante, sua importância na criação de instituições como o Museu da Imagem e do Som e da Cinemateca do Museu Guido Viaro é fundamental para fomentar um cenário cultural em uma Curitiba ainda em desenvolvimento no que diz respeito às artes. Sua relevância para o fomento desse setor foi lembrada em festivais como o Festival do Paraná de Cinema Brasileiro e Latino, cujas edições mais recentes se deram em 2007, 2008 e 2009. Em reconhecimento a sua densa produção e dedicação às várias composições artísticas, criou-se o *Prêmio Valêncio Xavier* “uma homenagem em deferência ao autor – destinado àqueles que colaboraram com a vida cultural nacional” (SOERENSEN, 2008, p.8).

A partir de 1960, o autor passa a se dedicar à literatura, lançando, conforme já dito, o seu conto “Acidentes de trabalho”. Em 1980, sua atuação fica cada vez mais forte e constante nos caminhos da literatura. Neves (2006) diz que a falta de planejamento no processo criativo era uma das características do autor. A primeira fase da sua criação dizia respeito ao recolhimento do material, sem saber o que se sucederia. Além disso, a autora ressalta que outro ponto marcante no processo de criação de Valêncio Xavier é o tratamento dado às imagens. Isto é, em sua concepção, uma imagem seria equivalente a várias palavras.

São destacadas algumas influências do autor, por Neves (2006):

Dentre os seus escritores preferidos, destacam-se Agatha Christie, Alain Robbe-Grillet, Alain Resnais, André Sant'Anna, Dalton Trevisan, Edgar Allan Poe, Lewis Carroll, Mark Twain, Monteiro Lobato, Orson Welles, Sebastião Nunes, Silviano Santiago e o italiano Elio Vittorini, escritor neo-realista que publicou, dentre os seus livros de destaque, *Conversazione in Sicília*, que se assemelha ao trabalho de Xavier em *O mez da gripe*—traduzido por Xavier e Maria Helena Arrigucci, em 2002, o livro marca a primeira edição de Vittorini em língua brasileira [grifo da autora] (NEVES, 2006, p. 38).

Além disso, pode ser destacada a paixão de Valêncio Xavier para com os quadrinhos. Desde a infância, essa era uma das suas mídias preferidas. Tal paixão será fundamental na constituição da sua criação literária, já que ela se destaca por valorizar “[...] a fragmentação, a elipse, a polifonia, o hibridismo, o mistério e o erotismo [...]” (NEVES, 2006, p.39). As lacunas da sua escrita em *O mez da gripe*, por exemplo, muito têm a ver com essa composição que busca o próprio preenchimento por parte do leitor. Os quadrinhos, embora tragam as mais diversas informações em sua diagramação de páginas, ainda deixam muito a cargo do leitor em suas onomatopeias e continuidades das histórias retratadas.

Após a publicação de “Acidentes de Trabalho”, Xavier publica as seguintes obras:

Desembrulhando as Balas Zequinha (Payol, 1973), livro que serviu de base para a produção do filme *Zequinha Grande Gala* (2005); o memorial *Curitiba, de nós* (Fundação Cultural de Curitiba, 1975), sobre o artista plástico Poty Lazzarotto; a novela *O mez da gripe* (Fundação Cultural de Curitiba, 1981); o conto *Maciste no inferno* (Criar, 1983); o conto *O minotauro* (Logos, 1985); os contos *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Okhi* (Gráfica & Módulo3, 1986); a crônica *A propósito de figurinhas* (Studio Krieger, 1986); a *novella-rébus Meu 7½º dia* (Ciência do Acidente, 1998); a compilação de narrativas *O mez da gripe e outros livros* (Companhia das Letras, 1998); o romance *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (Companhia das Letras, 2001); o livro de contos *Crimes à moda antiga* (Publifolha, 2004) e *Rememorações da menina de rua morta nua e outros livros* (Companhia das Letras, 2006) [grifos da autora] (NEVES, 2006, p. 39).

Portanto, sua extensa e rica produção cultural, além de tudo, perpassou o próprio campo do cinema, da televisão e da literatura. Escreveu artigos para jornais de grande circulação no estado paranaense, como o *Estado do Paraná*. Dedicou ainda, além disso, algumas palavras à revista *Quem e à Panorama*.

Toda essa versatilidade da pessoa Valêncio Xavier transfigura um pouco de sua obra: os vários escopos podem se equivaler a uma série de pedaços de vidro que formam um mosaico; suas várias performances enquanto fomentador das culturas e das artes mostram a multiplicidade do seu conhecimento, e as inúmeras possibilidades para estes campos. Atuam como *platôs* – nos apropriando da teoria de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) – sua pessoa era tão densa como a sua obra. A composição de vários cenários, multifacetados, mas completos, formam uma obra vasta e rica.

Seriam esses cenários múltiplos responsáveis pela vitória do autor no Prêmio Jabuti de 1999? Neves (2006) dirá que houve muitas instâncias favoráveis a essa vitória. Sem deixar de considerar a tríade – muito discutida por autores como Antonio Candido, em sua obra prima *Literatura e Sociedade* (1977) – autor-obra-público, deve ser levado em conta também outra tríade: produção-distribuição-circulação. Pelo seu reconhecimento tardio, podemos atribuir algumas questões, ainda de acordo com Neves (2006): a posição geográfica do autor; o estilo de escrita envolvido no processo criativo; a veiculação de seus livros em mídias pouco conhecidas; o preço alto de cada exemplar. O primeiro ponto, que diz respeito à posição geográfica, muito é considerado se pensarmos que o eixo Rio de Janeiro-São Paulo ainda vigorava em sua grande maioria como os principais mercados editoriais da época. O mote era Curitiba e os seus arrabaldes, e isso fica claro em grande parte da sua produção. Por

esse motivo, dar um prêmio de tão grande importância para um autor que, de alguma forma, estava deslocado em referência aos grandes centros de produção literária, só podia acontecer tardiamente, ainda mais depois de ter sido impulsionado por uma grande editora como a Companhia das Letras. Além disso, já adiantando a perspectiva do sociólogo alemão, Norbert Elias, da qual trataremos mais adiante, podemos dizer que havia um esforço para vender Curitiba como uma cidade moderna, urbanizada, uma espécie de Europa nos trópicos.

A Companhia das Letras pode ser ligada a outras duas questões que mencionamos acima: o preço de produção de um livro e o suporte utilizado para a veiculação desses escritos. Quando reconhecido e copilado por uma editora desse nível, parece que o caminho do reconhecimento se tornou menos árduo para Valêncio Xavier. Ele conseguiu que os seus títulos mais importantes fossem lançados ao público, bem como com um suporte arrojado e esperado para aquele momento. Tudo parecia rumar a uma produção mais vasta, culminada ainda com o surgimento do Plano Real e o valor agregado a tal produção, ou seja, com a regulação da inflação, por meio desse Plano, as vendas dos exemplares puderam se dar em maior escala, já que a variação do preço atrapalharia nessa demanda.

Por fim, e não menos relevante, temos a composição estilística de Valêncio Xavier. Neves (2006) afirma que lidar com uma escrita como a do autor é perigoso, isto é, pelo formato, fragmentado, distinto do mercado editorial até o momento, não se acreditava que houvesse público para tanto, colocando em risco, mais uma vez, o reconhecimento do autor. Sendo assim, quando se fala em produção, remetemos a um ideal do mercado editorial que lida com custo benefício em sua essência. Deve se haver a certeza de recepção para que a circulação seja efetiva e o mercado editorial lucre. Valêncio Xavier era, antes da década de 90, já uma novidade que fez críticos como Décio Pignatari, Flora Süssekind e Boris Schnaiderman (SOERENSEN, 2008) reconhecerem o potencial do trabalho, mas que, graças ao mercado editorial mais consolidado, como a Companhia das Letras, só teve destaque quase nos anos 2000.

Além de todos esses fatores, podem ser destacados mais alguns para o reconhecimento de Valêncio Xavier quase ao final dos anos 90. Voltaram a circular, pelo Brasil, algumas revistas de prosa curta. É o caso da *Ficções*, do Rio de Janeiro e *Rascunho*, do Paraná, que puderam ajudar na divulgação de uma nova cena literária que se fomentava: “[...] contribuíram, profundamente, para o aumento da heterogeneidade de tendências e de manifestações artísticas, acentuando, desse

modo, o fenômeno do hibridismo presente nas manifestações contemporâneas de arte [...]” (NEVES, 2006, p. 39). Além da divulgação tão ampla de novas cabeças no cenário literário brasileiro, essas revistas auxiliariam a apontar para um cenário de pretensão pós-moderna: heterogêneo e pautado em tudo que fosse na contramão da unidade. Destacamos que no segundo capítulo desta dissertação, trataremos, em maior escala, das questões de um pós-modernismo que ganha forma (NEVES, 2006, p.39), e como ele influencia no foco que estamos tomando para a composição deste estudo.

Pensar no pós-modernismo como cenário propício para o aparecimento de obras como a de Valêncio Xavier é sobre como:

a representação dessa crise na narrativa contemporânea evidencia um desejo de busca por uma expressão estético-literária mais adequada ao contexto atual, cuja realidade assim se apresenta: fragmentada, confusa, híbrida, em razão, dentre vários fatores, da globalização, que contribui, paradoxalmente, tanto para o intercâmbio cultural, quanto para o agravamento do individualismo. Essa crise está presente em muitas das narrativas de Xavier (NEVES, 2006, p.38-39).

Portanto, em um contexto de globalização, já marcado pelo que muitos historiadores convencionaram chamar de “Terceira Revolução Industrial” (COUTINHO, 1992), a unidade já não faz mais parte, a heterogeneidade ganha profundas marcas em um contexto que traz o indivíduo ao centro, não mais outros fatores como a economia e a política, mas sim um sujeito consciente, não mais com tantas certezas, mas que reflete sobre seu entorno.

Cabe destacar que é interessante pensarmos no pós-moderno como projeto de fuga da unidade. De acordo com historiadores como Eric Hobsbawn (2005), por exemplo, o mundo se fragmentou pelas grandes guerras que marcaram o século XX: A Primeira e a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria, entre tantos outros conflitos que foram responsáveis pela intermitência desse século. A fragmentação, assim, foi uma questão cuja as pessoas desse século vivenciaram e sobreviveram por muito. Lançam-se então problemáticas que tentarão ser respondidas no decorrer deste trabalho: havia uma unidade antes de se pensar o pós-moderno? Como essa unidade é considerada? Em que medidas podemos pensá-la no campo da literatura e, sobretudo, na obra de Valêncio Xavier? A problemática que se lança é a que diz respeito a este estudo como um todo: o que difere os períodos de produção que perpassam por todo século XX? Seria a concatenação de diferentes linguagens o

principal trunfo da criação literária de Valêncio Xavier? Procuraremos tratar dessas questões no próximo capítulo que traz reflexões teóricas e os seus desdobramentos.

Refletindo, novamente, sobre a questão das tríades consideradas por Neves (2006), podemos recorrer a mais questionamentos: como é pensada a noção de figuração social, por meio da ideia de figuração social, de Elias? Como o coletivo e o individual se organizam em um *continuum* funcional?

Essas questões serão abordadas no próximo tópico, nos debruçando sobre os paradigmas que compõem o indivíduo e a sociedade. Faremos uma reflexão a esse respeito, baseando-nos em Norbert Elias (1993) – procurando abarcar os principais conceitos de sua obra – importante sociólogo alemão que, embora seja muito utilizado no campo da história, parece-nos adequado a tratar de questão tão densa quanto essa: o reconhecimento de um autor.

1.2.1 A MÃO QUE BALANÇA O PÊNDULO: O LITERATO E A SOCIEDADE

Norbert Elias (1897 – 1990) foi um importante sociólogo alemão que dedica a sua vida a pensar na sociedade e no indivíduo. Seus registros não pairam apenas sobre a sociologia ou sobre a história. Suas reflexões, muito mais densas, partem de uma visão holística sobre a sociedade que o rodeia. Embora se dedique a entender a corte francesa e os seus desdobramentos no que diz respeito aos modos de vida, seu trabalho ultrapassa qualquer fronteira imposta: não se perpetua em levantar fontes e analisá-las pelos seus desvelamentos discursivos – o que, embora seja louvável à constituição da ciência, reduz as abordagens a um determinado período de espaço e de tempo – mas formular teorias em busca de considerações plausíveis que ultrapassam o espaço e o tempo de um determinado fato. Elias faz registros precisos sobre uma sociedade francesa em transformação – marcada pelas revoluções – que perduram e podem ser aplicados a outros momentos históricos, sociais ou, no nosso caso, literários. A justificativa para trabalhar à luz desse autor é justamente a sua versatilidade e a sua permanência: assim como a essência de Valêncio Xavier, Elias também tem uma tarefa multifacetada, composta pela capacidade dos seus escritos transitarem por vários campos do conhecimento e perdurarem como conhecimento científico. Talvez difira nesse ponto em relação a Valêncio Xavier que, segundo Soerensen (2008), não transitava pelo âmbito acadêmico, entretanto, por ser um transeunte em diversas áreas do conhecimento, sobretudo quando se trata da arte e

da cultura, adquiriu tanto ou mais saber quanto se transitasse pelos meios acadêmicos.

Além disso, cabe destacar que, embora o trabalho de Elias, conforme já dito, seja sociológico, todos os aspectos que compõe uma determinada comunidade são, para ele, envoltos pela manta do social. Isso significa dizer que a literatura não foge dessa “manta”, ela é abarcada, portanto, pelas figurações sociais. Aqui se transcreve a primeira grande lição que Elias nos deixa: o literato faz parte da sociedade, assim como ela faz parte desse sujeito; é uma união estável, mas que, a depender, pende para um lado ou para o outro. Tal abordagem veremos pormenorizadamente a seguir.

Antes de mais nada, cabe descrever que Elias tenta resolver um impasse que permeava pensadores anteriores a ele, como Durkheim, que tratava o conjunto de sujeitos e o indivíduo como conceitos separados, quase como antagônicos. Ao teorizar o conceito de *figuração social*, o sociólogo alemão passa a considerar indivíduo e sociedade como uma unidade, cuja dependência é mútua e necessária para a permanência de uma comunidade.

Dessa forma, essa figuração social é determinada por vários fatores. Interessante é notar aqui que, ao contrário de determinados pensadores do seu período, como é o caso de Sigmund Freud (2012), por exemplo, Elias (1993) descreve como ele não acredita na questão da mente acima do corpo do indivíduo. Isto é, não lida com certos traços psicológicos que porventura individualizam o sujeito à medida de excluí-lo de uma vivência social e se resguardar aos seus próprios anseios ou, quiçá, como acreditou Freud (2012), ao mundo dos sonhos, com interpretações que colocam o pictórico como chave plausível para o desvelamento do mundo real.

Portanto, a individualidade, na visão do sociólogo, é formada pela própria sociedade, pelo coletivo. Mesmo que haja (ou possa agir) de acordo com suas próprias vontades, o indivíduo é guiado pela sociedade a qual faz parte. Além disso, é pertencente a uma *teia social*⁵ específica, que determina seus hábitos, seu modo de vivência, e a quais maneiras está enraizado, já que pertencente aquela figuração social específica.

Com essa problematização, nosso objetivo é entender como a sociedade traduz o momento para o “nascimento” de uma grande mente ou, no nosso caso, seu

⁵ Para Elias (1993), as sociedades são formadas por redes ou teias que conectam os indivíduos uns aos outros e os prendem nessa organização, criando uma lógica de interdependência entre todos os sujeitos envolvidos nesse sistema. Teia social é, portanto, uma relação de poder.

fortalecimento enquanto figura literária. Dessa forma, considerando a tríade apontada por Neves (2006) como um entendimento do porquê Valêncio Xavier se fortalece apenas na década de 90, podemos considerar também que há um pertencimento a uma figuração social. Isto é, há toda uma estrutura, uma base que está por traz da produção literária do autor.

Essa base, impulsionada, por exemplo, pelas revistas, já citadas, que se desdobram no período, como a carioca *Ficção*, será destacada por Regina Delcastagné (2005), que entende o período dos anos 70 como fundamental para a crítica política, tendo em vista que o Brasil vivencia uma ditadura militar. Isso significa dizer que o tom da literatura realizada nesse período era o da crítica. Entre os mais de 350 nomes que aparecem nessas revistas da época, havia aqueles que acreditavam na literatura como forma de resistência a um sistema autoritário. Essa figuração social que se fortalecia, principalmente por meio do conto, contava com indivíduos que viriam a ser grandes personagens da literatura brasileira contemporânea.

Nesse sentido, Delcastagné (2005) expõe dois nomes fundamentais para o desabrochar da literatura paranaense contemporânea – complementando os nomes já citados – Domingos Pellegrini e Marcelo Mirisola. O primeiro é tido, pela professora, como um dos principais expoentes da literatura paranaense, sobretudo pela sua maestria, linguagem direta e com tom de denúncia que poderia representar uma espécie de “realismo social” vivenciado naquele momento.

O segundo, talvez difira do primeiro no sentido de acrescentar, à linguagem direta, humor exagerado e pornográfico:

Com um bom domínio da linguagem e apurado senso de humor, ele incursiona por um território que, na literatura brasileira, está associado ao nome de Dalton Trevisan: pessoas frustradas com suas obsessões sexuais, espremidas entre sonhos de depravação e a vida medíocre do subúrbio (DELCASTAGNÉ, 2005, p. 12).

Além disso, o erotismo marca seus textos, sempre trazendo o leitor ao centro da sua narrativa, em uma espécie de *flerte* que deixa a história apta para transformações e reconstruções. O tom jocoso é um dos principais traços de sua escrita, que fazem com que o leitor se transporte a uma realidade marginal.

Não obstante, devemos ressaltar, na composição dessa figuração social, que se organiza em meados dos anos 70, a figura de Paulo Leminski. É interessante

destacar, antes de prosseguirmos com os desdobramentos deste estudo, que atribuímos a denominação de figuração social a esses autores como uma forma de situar temporalmente suas influências e a forma como surgiram no cenário nacional. Descartamos a concepção de figuração social que entende um conjunto de indivíduos com as mesmas pretensões e pertencentes a um modelo específico de literatura. Dessa forma, Leminski, por exemplo, parece ser antagônico ao que pregavam Pellegrini e Mirisola, por exemplo, já que, de acordo com Robson Coelho Tinoco (2010), sua poesia fugiria de uma possibilidade de engajamento, sendo ela “avessa aos chamados ‘poetas sociais’” (TINOCO, 2010, p. 107).

Isso significa dizer que Leminski, embora tenha considerado fazer uma poesia que fugisse aos preceitos sociais, não deixou de ser fundamental para os autores que viriam nessa mesma linha:

Leminski abriu as picadas da linguagem para os novos poetas dos anos 70, fossem eles ditos marginais ou construtivos. Traçou, nessa abertura, um arco de ligação entre a poesia concreta e as novas sensibilidades não especializadas, optando por uma linguagem de rendimento comunicativo mais imediato, que arriscava tudo (TINOCO, 2010, p. 108).

Portanto, a heterogeneidade da sua criação possibilitou que muitos outros autores viessem posteriormente, ora apelando para uma linguagem marginal – com traços eróticos, jocosos ou críticos – ora apelando para uma linguagem mais abrangente, que possibilitava uma aproximação maior ao leitor, que atribuiria sentido aos mais variados desdobramentos dela.

Sendo assim, apenas recortando esses três autores, tendo em vista que já foram citados outros anteriormente, e que fazem parte de uma mesma figuração social que se consolida como precursor de uma literatura contemporânea em ascensão, temos uma noção dos arredores que fizeram parte da composição literária de Valêncio Xavier. Essa noção de figuração social que aqui se consolida, pode atuar como a sociedade prevista por Elias (1993) em sua totalidade: uma organização responsável por trazer novos hábitos à tona, pertencentes a mesma teia social, no nosso caso, a teia que se tece a partir dos vários desdobramentos da literatura. Portanto, podemos nos voltar às problemáticas levantadas no final do tópico anterior e tentar respondê-las pensando na abrangência da teoria eliasiana: o momento em que Valêncio Xavier explode como literato de grande importância no cenário nacional não é por acaso. A

tríade muito bem lembrada por Neves (2006) é fundamental para tanto, mas devemos acrescentar a ela que o *contexto* de produção também é primordial.

São esses autores, e muitos outros, que seguem a mesma linha da crítica política ou da linguagem que “arrisca tudo” de suma importância para a consolidação desses novos rumos literários, o cenário é propício para a revelação de Valêncio Xavier, tendo em vista uma linguagem que é heterogênea e que privilegia os vários nichos sociais, desvelando os sentimentos mais profundos do ser humano, podendo recorrer à ironia ou à crítica em sua maneira mais ácida. Assim sendo, sugerimos um esquema que perpassa pela lógica: sociedade-produção-distribuição-circulação, não encerrando esse ciclo em si mesmo, mas considerando a sociedade como uma forma de comportar e trocar relações com todos os outros itens pertencentes a tal esquema.

1.2.1 O QUE OS UNE? O QUE OS SEPARA? A ESCOLHA TEMÁTICA NA CONCEPÇÃO DE FIGURAÇÃO SOCIAL

Cada parte dessa grande engrenagem chamada literatura, sobretudo quando pensamos na concepção de figuração social previamente levantada, faz nos pensar que algo une e separa ao mesmo tempo esses grandes literatos (e cineastas) que produzem em Curitiba na segunda metade do século XX. Nesse sentido, esta subseção será destinada a tratar de algumas outras obras que possam retratar a escolha temática desses autores com foco no mesmo período de produção de Valêncio Xavier, procurando demonstrar a possibilidade de efetivação dessa literatura paraense contemporânea. Ampliando, assim, a constituição dessa figuração social de autores que se fomenta nesse recorte cronológico já supracitado. Por esse motivo, retomemos os autores já citados anteriormente: Sylvio Back, Paulo Leminski, Wilson Bueno e o próprio Valêncio Xavier.

Talvez o que mais conecte a figura de Sylvio Back e de Valêncio Xavier seja a possibilidade da aproximação com outras manifestações artísticas que não somente a literária. Por meio de carreiras que trabalham com a linguagem não-verbal, como é o caso da cinematografia e da própria produção artística, as escolhas temáticas de ambos estão interligadas. Se por um lado temos um Sylvio Back que, conforme já dissemos, se dedica à modernização de Curitiba, mostrando-a por meio do próprio desenvolvimento da indústria fílmica na cidade, do outro, temos um Valêncio Xavier que se dedica a mesma arte; além de se dedicar a compreender os desenhos da Balas

Zequinha que, indiretamente, também acompanham o rumo dessa modernidade, já que colocam um personagem que muda conforme o *status quo* da cidade de Curitiba muda: de personagem pacato à personagem educativo, que dita a moral e os costumes éticos dos bons curitibanos. Ou seja, ambos tentam desvelar as classes sociais que se estabelecem nessa cidade em transformação. Não por acaso Sylvio Back, em *Lance Maior* (1968), contrapõe cenas de uma Suzana Vieira descendo as rampas da Reitoria da Universidade Federal do Paraná – mostrando a possibilidade quase remota de se estudar em uma universidade pública à época – com uma atriz desconhecida, que, de pés descalços – e um plano geral – é mostrada em chão de barro no litoral praticamente desconhecido do estado do Paraná.

Não obstante, antes de seguirmos adiante, devemos narrar mais similaridades entre a trajetória de Back e Xavier. O primeiro, além de cineasta, também se dedica à poesia, tendo alguns de seus poemas veiculados na *Nicolau* (1988), sendo apresentados por Wilson Bueno, onde também se aproveita para divulgar seu livro de poemas:

INADVERTENCIA
Sylvio Back



Uma trança dolorosa.
Uma lembrança calorosa.
Certa agonia
(arrebamento)
madre de tantas façanhas,
acometi-me.
Sem nunca dantes.
Por temor.
Por pudícia (que palavra...).
Sempre achei que poema e o poetar
coisa difícil
de rimar.
Como um suicídio, um a um, pertinentes,
entre nervuras de língua/linguagem,
entre goles, goelas, golpes e groselhas.
Coragem tombada, aos primeiros versos
adveio o pânico.
Medo de ousar, usar e abusar (mais).
Flagrei-me com (falta de prumo).
Embora insistisse recuso, inconcluso, obtuso.
O trem do coração
(cor e ação)
já prenunciava o último vagão.
Peguei-o, mãos calejadas de epidermes
inermes,
a cabeça prenha:
de words & songs,
uma floresta líbere de sombras,
retículas e blow-ups.
Livre como um rio, voraz como uma enchente,
excitado como uma Naja,
fiel feito amizade,
depus o depósito.
Calor e dor afundavam e emergiam,
vinham, fugiam e refulgiam.
Aos poucos, a letra formou sua própria tempestade.
Ninguém capaz de segurá-las,
a palavra e seu eco.
Nem mesmo eu: o amo do fluxo memorial,
o titular do vocábulo gestante.
Nem os silêncios entre um e outro
falsete
do estro canhestro.
Ficaram (estão) assim,
estranhos que se olham,
(já não nos conhecemos?),
nem sonhando que alguma vez partiram do mesmo porto.
Também, por que buscar o fio da meada
no ininteligível?
Afinal, meses em vão soubberam,
isto sim,
recolher a velha emulsão.
Essa que lateja,
que macera o esquecimento,
essa que esmerilha o tempo,
dá-lhe uma rasteira que ela merece.
Do passado volto de mãos afanando.
Do futuro antecipo o imperecível.
Do presente, acaba de passar,
agorinha mesmo.

● Sylvio Back é cineasta e poeta. "Inadvertencia" faz parte de seu novo livro de poemas, *Alcobaça de Ar* (edição Mar Limonoff/Secretaria da Cultura do Paraná, 1988).

E o tema? O flerte com a língua e a linguagem, bem como a dificuldade de compor um poema. Ademais, a característica de diagramar um poema acompanhado de uma imagem nos faz perceber que as linguagens verbais e não verbais coabitam a mesma página, muito similar com o recurso do qual Valêncio Xavier tinha divulgado anteriormente. Parece que a fragilidade do trato com a linguagem verbal, à direita, é transposta em um desenho abstrato, à esquerda, mostrando essas várias possibilidades de manipulação para se criar um efeito, não sendo limitadas apenas a uma mídia. Como é o caso dos dois autores que estamos falando neste momento.

Além do mais, parece que não somente a poesia e o cinema ligam ambos. Sylvio Back se dedica a escrever microcontos, cuja temática é a região sul e os hábitos dos seus moradores. Se Valêncio Xavier nos apresenta uma Dona Lúcia que rememora, nos anos de 1970, todos os percalços trazidos pela gripe espanhola, Sylvio Back apresenta uma Dona Bilu (1990, p.11), que ao sugar uma borra de chimarrão, no auge dos seus 80 anos, relembra dos percalços trazidos pela Guerra do Contestado, e a fúria do governo contra os pequenos proprietários de terra da região de Santa Catarina. Ou seja, a modernização coexiste ao lado das regionalidades, mostrando as perspectivas dos próprios habitantes das regiões. É como se “história oficial” pudesse ser contada não somente pelos órgãos oficiais, como também pelos indivíduos comuns que ali viviam e puderam acompanhar tudo de perto. Portanto, por meio de mídias complementares, eles se aproximam tematicamente nesse sentido.

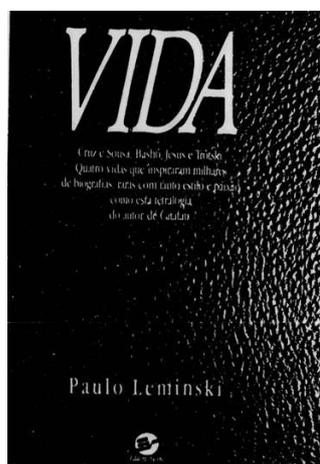
Quanto a Paulo Leminski, podemos pensar em uma questão que cerca seus livros mais híbridos, isto é, que misturam alguns gêneros e discursos, como é o caso do próprio *Catatau* (1976), que já falamos, e como é também o de *Vida* (1990). Se há um tema frequente na obra do autor, esse tema é a biografia, seja ela ficção ou não. Se em *Catatau* temos um Descartes que chega ao Brasil, em *Vida*, temos a história de Jesus, Cruz e Souza, Bashô e Trótski: “O Jesus-Leminski viaja pelo mundo e encontra Joyce, Robespierre e o homem comum. E sendo um sujeito que, no rumo da morte, tenta melhorar as vidas que vão rumando juntas, tem uma ponte garantida com Trótski” (GUTFREIND, 1990, p.22).

Nesse sentido, parece haver pouca proximidade entre ele e Valêncio Xavier. Entretanto, ao pensarmos por outra perspectiva, entendemos que o que os une talvez não sejam as escolhas temáticas, mas as perspectivas cronológicas e as de fuga da linearidade. Nos dois livros citados, Leminski trabalha com uma concepção de deslocamento de tempo e espaço. Como se os personagens pudessem viajar no

tempo de alguma forma e ter contato com os outros, influenciado diretamente as suas vidas e ações. Ou seja, por meio do trabalho com a linguagem, ele realiza essas possibilidades, demonstrando um rico conhecimento cultural e apreço pelas trajetórias individuais, sem deixar de parodiar, de certa forma, o indivíduo moderno que entende o tempo do relógio sem ressalvas.

A mesma estratégia pode ser vista em *O mez da gripe*. Diferentemente de Leminski, as trajetórias individuais que Valêncio Xavier aposta são as comuns; de pessoas populares ou de estereótipos de um povo, como os “alemães”, os “espanhóis”, a própria Dona Lúcia, entre outros. No entanto, a mesma manipulação da linguagem também orchestra em seus registros: a paródia do indivíduo moderno que se preocupa com o relógio e com a linearidade, esquecendo que o fluxo de pensamento não é linear da mesma forma, bem como a própria História (aqui grifada com H maiúsculo). Portanto, também manipula as concepções tradicionais de tempo e de espaço, de forma a jogar com as estruturas pré-estabelecidas pela modernidade, ao mesmo tempo que não deixa de mostrar a modernização de Curitiba e a sua necessidade de compor um cenário maior, no qual pudesse ser reconhecida, enfim, como uma capital desenvolvida.

Ainda sobre o livro de Leminski, se há outra possibilidade de aproximação que podemos fomentar nessa concepção de figuração social, que estamos aqui propondo, é a questão sensorial. A literatura, sobretudo pelos meandros da literatura digital, aposta em todos os sentidos do leitor. Principalmente quando se aproxima da interatividade do outro lado da tela do computador. Entretanto, já nos anos 90, na primeira edição de *Vida* (1990), os recursos utilizados para compor a capa do livro conseguem, da mesma forma, envolver o leitor sensorialmente:



A imagem simula a pele humana, representando a própria temática do livro, e a ligando as trajetórias individuais dos personagens, sobretudo quando não diviniza Jesus, tratando-o como um personagem real com determinada ideologia. Não sabemos se foi sugerida ou não por Lemisnki, mas, de qualquer forma, corrobora com uma noção sensorial do leitor, que consegue perceber o arrepio da pele humana e as relações que serão traçadas no livro.

Por fim, podemos refletir sobre as escolhas de Wilson Bueno e a ligação com a as temáticas de Valêncio Xavier. Várias temáticas circundam a obra do autor, como a ditadura, que podemos ver em *Bolero's Bar* (1986), mais especificamente em “Fogo cruzado”, no qual o autor manipula a linguagem de forma a complexificar um cenário de intensa repressão:

Explosões, estouros, aparelhos, grampos, sequestros, aviões, diplomatas, cenimar, burk-elbrick, lista, bandos trânsito, nobuo, blitz, porão, tortura, doicodi, ciex, ibiúna, buzina, telefone, bandeira, barbudos, fleury, golpe, baixo, gordo, choque, inimigo, medonho, anões, quebrados, elétricos, sangrando, ponto, panfleto, discussão prática, dialética, dissidência, racha, prontidão, esquina, ideia, revólver, ina, ira, resistência, sentido, esquerda, volver, marche, informante, infiltrado, alcaguete, paranoico, companheiro, cuidado, muito cuidado – os vizinhos! (BUENO, 1986, p. 65).

O cenário narrado é de dicotomias, antagonismos, que ganham força ao longo das descrições. Misturam-se as ideias do povo, acometido pela antidemocracia, e as ações dos militares, que censuram vigiam e dão ordens o tempo todo. Além disso, o autor abandona vários elementos gramaticais, como os conectivos, deixando os vazios a cargo do leitor, para que esse possa fazer as conexões, e imaginar o cenário que é narrado. Ou seja, embora pareça que é uma linguagem pautada pelo silêncio, já que há a falta de elementos gramaticas, que fazem o sintagma se estabelecer enquanto unidade de sentido, o texto não deixa de ser coerente, coeso e, principalmente, verossímil.

A resistência demonstrada por Wilson Bueno está representada, antes de mais nada, pela subversão à gramática normativa da Língua Portuguesa, cuja noção de sentido completo só se faz valer se a frase apresentar a lógica canônica de sujeito, verbo e objeto. Sendo assim, o autor quebra com essa regra, sem perder o sentido do texto, que demonstra a reticência às normas e a violência estrutural que se engendra no período ditatorial. A linguagem experimental em favor da construção de sentidos, que localizam o narrador em um cenário de guerra, conforme o próprio título do conto expõe. O trecho também é rico por trazer várias palavras que remetem a momentos

específicos da ditadura militar no Brasil, com personagens e episódios de bastante destaque.

Nesse sentido, podemos pensar na constituição da ditadura também em Valêncio Xavier, mesmo que de maneira mais tímida, e por meio de alguns silenciamentos. Isso pode ser representado, principalmente, em dois aspectos principais.

O primeiro deles diz respeito à mídia que esconde os fatos da sua população. Mesmo que isso tenha se dado no ano da Gripe Espanhola, ou seja, 1918, essa forma da mídia reter informações, e tentar diminuir o tamanho da extensão da doença, insinua como a censura funcionava na época em que a obra foi escrita. Valêncio Xavier se utiliza do artifício da montagem e da colagem de jornais da época da gripe para demonstrar uma forma de resistência a essa própria mídia e a censura. Isto é, utilizando-se dessas técnicas, a sua voz é pouco aparente, dando a impressão de um livro despretensioso aos olhos menos treinados. Voz essa que ainda se perdia nas mais diversas mídias presentes na página de *O mez*.

Nesse sentido, os trechos a seguir representam o quanto havia dessa retenção de informações – declaração de Arthur Neiva, Diretor do Serviço Sanitário do Estado de São Paulo, em 25 de outubro de 1918:

“Não há motivo, por enquanto, para o exagerado temor de muita gente, preocupando- se demasiadamente com o mal, estabelecendo um ambiente de desconfiança e nervosismo, condenável por ser uma causa que facilita os estados morbiolos” (XAVIER, 1998, p.26).

Ou seja, às vésperas da gripe, as autoridades pretendiam manter silêncio sobre a doença que ganhava proporção em vários estados do Brasil. Além disso:

Conselho

Aconselhamos aos habitantes de Curitiba que não visitem, mesmo que não haja moléstia nas casas que pretenderem frequentar, até que termine a epidemia no Rio de Janeiro; bem como que não concorram aos logares onde houver aglomerações de pessoas.

Sr. Dr. Trajano Reis. Director do Serviço Sanitário do Estado. (Diário da Tarde, 22 out. 1918) (XAVIER, 1998, p.31)

Neste trecho, as medidas de prevenção da doença eram dadas de forma que não parecem alarmistas, sobretudo porque o discurso faz parecer que o mal só está

acometendo as cidades do Rio de Janeiro. Por isso, não há motivo para preocupação. Sendo assim, percebemos um narrador que retém as informações e deixa a cargo do silêncio as interpretações de que a gripe está matando grande parte da população. Não por acaso também, no livro, Xavier cola imagens de enterros realizados na cidade de Curitiba, como forma de suprir esses vazios deixados pelos discursos das autoridades.

Não obstante, outra forma de representação desse silêncio, potencializado pelo período ditatorial, algumas páginas da obra de Xavier se organizam em matérias com longos espaços entre os caracteres. É o caso de uma das manchetes do Diário da Tarde que traz consigo o título “A influenza” (XAVIER, 1998, p. 17) e abaixo disso um espaço em branco, sem nenhum caractere, nem imagem. Interessante é notar que, depois desse espaço vazio, as notícias que se seguem são sobre os militares “a inspecção do sr. general Barbedo e esta circumscrição” (XAVIER, 1998, p.17). O sentido ali atribuído conecta o silêncio às forças armadas, demonstrando como Valêncio Xavier resiste ao sistema pelo próprio sistema; ou seja, utiliza-se da própria censura (afinal, o silêncio atua despreziosamente aqui) para criticar a própria censura. Tal possibilidade de interpretação pode ser vista em maior escala ao longo do livro.

Sendo assim, mesmo que o primeiro só consiga lançar a sua obra em um período pós-ditadura militar brasileira, e o segundo durante, temos uma escolha temática similar. Parece que uma obra supre os vazios da outra. O que Xavier não pôde expor, é colocado sem ressalvas por Wilson Bueno. Os silêncios no *mez*, preenchidos com “alguma coisa”, são retomados pelos sons de tiros e bombas descritas por Bueno. Então, essa escolha une os autores.

Para concluir esta subseção, podemos ressaltar que há uma espécie de complementaridade que circunda essa figuração social de literatos curitibanos. Da poesia romantizada à social, se há um aspecto que estrutura a todas elas, é a forma como os autores em questão manipulam a linguagem a fim de produzir diversos efeitos nos leitores. Efeitos esses que transcendem as próprias noções estabelecidas de tempo, de espaço, e dos limites dos *status quo*. São eles que inauguram, de certa forma, a possibilidade de quebra da quarta parede, tanto na literatura, quanto na pintura, quanto no cinema, rompendo as barreiras com o espectador/leitor.

Há um ineditismo, então, nesse sentido, no qual o interlocutor não é apenas passivo quando se depara com obras desse porte. Há um esforço muito maior parte

dele no sentido de compreender e aventar possibilidades interpretativas e/ou analíticas. Nada é dado previamente. As relações de sentido são construídas por meio do próprio texto. O texto, assim, só existe por ele mesmo, não em uma relação prévia de que há a necessidade prévia de haja um autor pré-estabelecido, centrado em um sistema estabelecido. As relações entre esses autores se fazem nas próprias organizações cotidianas, e das situações banais com as quais se depara. Suas manifestações são partes desse cotidiano, e flertam com ele na medida em que há uma síntese de tudo isso, da qual o leitor participa inteiramente. Lembramos, pois, o que diz Foucault (2008). Para ele, que todas as obras virassem fogos de artifício! Não haveria nenhum problema, sendo que após a sua leitura teriam cumprido sua função para aquele específico momento e para aquele leitor, não tendo a necessidade de perdurar pela eternidade. Afinal, não são insuperáveis. São reinventadas. O discurso é circular e não “pertencente” a um autor. Por isso, a possibilidade de reinvenção de si mesmo, que tão dinamicamente fazem os autores supramencionados.

1.3 O MEZ DA CRITICCA: O QUE ELES DISSERAM

Nesta seção apresentaremos alguns trabalhos críticos feitos a *O mez da gripe* à época de seu lançamento e nos anos posteriores. Tal levantamento de dados foi feito por meio da Hemeroteca, recortando os anos de 1980 a 1990 (já que esse é o período mais próximo do lançamento da primeira edição da obra), sem especificar um local, utilizando o termo “mez da gripe” nas ferramentas de busca do *site*. Dessa forma, selecionamos as principais críticas à obra. Entendemos que há críticos tidos como canônicos quando o assunto é esse, como é o caso de Boris Schnaiderman (1993), por exemplo, que tece uma análise profunda ao livro. Entretanto, utilizaremos essas abordagens como referencial teórico, assim, muitos desses estudiosos ainda aparecerão no decorrer deste estudo.

Uma amostra da noção de figuração social – estudo que aqui está só sendo introduzido, mas que será pormenorizado em pesquisas posteriores – que abordamos anteriormente, em duas partes deste estudo, pode ser retomada aqui por dois motivos. O primeiro deles se dá pela crítica de Paulo Leminski a Valêncio Xavier. O segundo, é a participação desse autor na revista *Nicolau*, que tinha como editor, conforme já dito, Wilson Bueno. Não obstante, ao final, colocaremos alguns trechos que fogem

dessa noção de figuração social já exposta, mas que correspondem à original criação literária de Valêncio Xavier.

Assim sendo, iniciemos por Paulo Leminski. Em sua grande maioria, as suas falas são repletas de elogios a Valêncio Xavier. No seguinte fragmento, percebemos que Leminski mostra uma noção individual dentro da literatura paranaense, isolando os escritores que compõem o século XX do contexto como um todo:

a seca que assola o Paraná parece ter afetado mais a narrativa de narrativas curtas, neste ano que está por um fio. Não consigo me lembrar de nenhum livro editado em Curitiba, em 1985. E dizer que já apenas alguns anos nossa produção na área só perdia para Minas Gerais! Mas não devemos ler só nossas aparências. Com certeza, nossos bravos escribas devem estar com as gavetas cheias de narrativas curtas à espera de um editor mais audaz. Infelizmente, literatura não se faz com o que está nas gavetas dos autores mas sim de livros nas livrarias, textos nos jornais e revistas e palavras ditas e ouvidas em recitais, shows ou palestras [...] o único problema sério da literatura paranaense é que ela não existe. Tirando isso, tudo o mais vai bem [...] mas entendamo-nos bem. Quando eu digo que a literatura paranaense não existe, o que eu quero dizer é que não se pode falar, ainda, de uma “literatura paranaense”. Tudo o que temos são manifestações literárias no Paraná. Uma literatura pressupõe um conjunto relativamente coerente, um sistema de obras com caráter próprio, um passo próprio dialogando com um presente, formando um todo reconhecível [...] tudo que temos, no terreno, são gestos esparsos de criadores isolados, sem muita comunicação no espaço e no tempo [...] grande destaque ainda para “o Minotauro” do Valêncio “Mês da Gripe” Xavier [...] uma narrativa permutacional, com capítulos com várias direções de leitura, bem na linha lúdica deste que é um dos nossos escribas mais inventivos e atrevidos em suas propostas [...] (LEMINSKI, 1985, p. 15)

Além de citar Xavier, ele também recupera autores como Domingos Pellegrini e Roberto Gomes, como expoentes da literatura paranaense. No entanto, mesmo citando uma gama de escritores que compõe uma literatura própria do estado, ele deixa claro que não acredita nessa noção. Sua concepção remete a uma asserção individual. Essa reflexão pode, novamente, ser aproximada ao que já dissemos anteriormente, sobre o que diz Elias (1993). Isto é, é recorrente, entre as sociedades, que o indivíduo se veja isolado de um todo social, isso se deve, entre outros fatores, a uma noção de uma psicologia individual que atravessa os indivíduos, de forma que compreendem que vivem em contextos muito específicos na sociedade que atuam, sem depender de outros sujeitos. Parece que Leminski entende a literatura paranaense como ainda conservadora, a qual coloca em cena um autor que sobrevive em seu entremeio, como é o caso de Valêncio Xavier.

Outra crítica tecida por Paulo Leminski a ele é a seguinte:

Correio: Mas você é uma das poucas pessoas daqui que dá nomes aos bois.

Leminski: O que falta ao artista curitibano em geral é o exagero. Não tem ninguém exagerado, as coisas que a gente faz são médias demais. Quem é que você conhece de exagerado na área do texto? Eu conheço o Valêncio Xavier, e ele já conseguiu projeção. “O mês da gripe” teve uma grande repercussão nacional, foi inclusive estudado em faculdade de São Paulo, e o “Minotauro” também é um livro estruturalmente muito atrevido. Precisamos de coisas assim, com as do Valêncio, precisamos do exagero (LEMINSKI, 1986, p. 21).

Dessa forma, a imagem de Valêncio Xavier é reforçada como um nome de grande destaque. O que chama atenção de Paulo Leminski é o exagero contido em sua obra. Ele acredita que o cenário paranaense necessita de mais esse tempero para se formular como grande, sobretudo quando a referência é feita a um nome que já obteve sucesso nacionalmente, inclusive no campo acadêmico. Além disso, é como se Xavier auxiliasse na heterogeneidade desse cenário ao arriscar na forma. A imagem dele então é esculpida na sua melhor forma: a confluência de ideias, tempos, narrativas e mídia; as várias ideias da obra, é o que chama atenção do autor. Nesse sentido, é como se um dos traços do próprio Paulo Leminski, em *Catatau*, pudesse ser encontrado em Valêncio Xavier.

Em *Correio de Notícias* (1986), Paulo Leminski expõe outra crítica a Valêncio Xavier: “[...] um desses exageros “*O mez da gripe*”, quase-romance multimídia [...]” (p. 21). Um dos termos que mais nos chama atenção esse excerto é “multimídia”. Isso corrobora ao que foi dito anteriormente sobre a ideia de exagero, isto é, Leminski insiste em notar na obra. A questão do “quase-romance” é válida quando pensamos na duração do livro. Para ser um romance, canonicamente falando, deveria ter mais de cem páginas. Entretanto, é uma novela? A estrutura não corrobora essa ideia. Aí que se enquadra a questão da “multimídia”, o que significa dizer que os gêneros não são definidos. As várias mídias, conforme já dito anteriormente, se estabelecem em uma narrativa rica e pautada em elementos visuais e não visuais.

Assim sendo, como segundo ponto que contribui à ideia de figuração social que estamos nos pautando, é a contribuição do autor ao jornal *Nicolau*. Lembremos, pois, que além de escritor, ele fez grande carreira como jornalista. Assim como Wilson Bueno, ele utilizou o *Nicolau*, dentre outras coisas, como porta-voz dos seus pequenos textos. Interessante é notar que, desde a época que contribuía com o jornal, já era perceptível certa hibridez inclusive na sua forma de abordar os textos que propunha:

um dos primeiros registros com o qual tivemos contato é um texto escrito pelo autor sobre as Balas Zéquinha.

Com eloquência própria dos seus escritos, o texto é composto pela história da criação da empresa que leva o nome, bem como diversas imagens que também auxiliam na narrativa. Essas imagens são as figurinhas que vinham junto com as balas, mostrando como foram significativas na vida das crianças curitibanas. O texto, rico em seus detalhes, prende a atenção do leitor quando descreve de forma precisa os significados e poses de cada uma das figurinhas. Portanto, até mesmo em uma composição jornalística, própria para informar, Valêncio Xavier mostra a sua aptidão à formulação de uma narrativa coerente, que dialoga diretamente com o interlocutor.

Em 1989, também para o *Nicolau*, o autor escreve o conto *O menino morto*. Em linhas gerais, trata da história de um menino que morreu de meningite, sendo o narrador do conto um fotógrafo que havia tirado uma foto do personagem um pouco antes. Ao visitar a mãe, ela conta da experiência que teve, e o fotógrafo divaga sobre os sentimentos do menino antes da morte. Assim, se entrelaça essa história com uma cena erótica ao final, a qual podemos inferir que talvez seja a mãe do menino com quem mantém relações sexuais. O conto mistura a dor, a morte e o prazer. Vários fragmentos formam um cenário, como se fossem as colagens que se sobrepõem e formam uma narrativa. Novamente, a questão da fotografia é colocada ao centro. O erótico, a colagem e a fotografia, traços da criação literária de Xavier, já aparecem com muita frequência nesses excertos os quais se dedicava, entre as brechas dos artigos jornalísticos.

Em 1990, ainda para o *Nicolau*, Otávio Duarte escreve o que se segue:

Essas foram algumas vantagens deste povo que vos fala, com palavras de vogais abertas. Mas é pouco, muito menos do que poderia. Exemplo: na literatura que não existe, a brasileira, muitos batem no peito. Mas quem pode dizer que chega perto sequer de Guimarães Rosa? Qual é o grande romancista, poeta? No entanto, *habemus* Valêncio Xavier [...] nós, que estamos na estrada, sabemos o que Valêncio vale. Da criativa pesquisa formal, em *Mez da Grippe* (novela?) da invenção em *Maciste no Inferno* (foto-novela?), da grande, magnífica poesia conjunta com Poty Lazarotto (bala Zequinha?) (DUARTE, 1990, p. 5)

Há duas passagens que sobressaem nesse fragmento. A primeira delas é a comparação feita a Guimarães Rosa, que pode ser, dentre outras coisas, justificada pela ideia de margem que se estabelece na produção de ambos os autores: em Valêncio Xavier, a questão de uma Curitiba se modernizando; em Guimarães, a

questão do sertão como mote. A segunda coloca em dúvida sobre quais gêneros permeiam a obra de Valêncio Xavier. Questiona-se, antes de tudo, a categorização de “novela”, em *O mez da gripe*, expressa pelo próprio autor no livro. Além disso, a matéria de cunho jornalístico também é considerada na crítica de Otávio Duarte, corroborando ao que dissemos anteriormente: a hibridez de gêneros na obra de Valêncio Xavier não é vista somente em sua produção literária, a sua produção, como um todo, traz esse recurso estilístico ao centro, mostrando uma habilidade estética própria daquela figuração social que se fomentava à época.

Além disso, em críticas posteriores, principalmente quando a edição de 1998, pela Companhia das Letras, vem a público, podemos perceber uma relação mais forte explanada pelos críticos no que se refere aos recursos utilizados por Valêncio Xavier, sobretudo quando pensamos na composição gráfica da obra, que exploram os campos da arte e da tecnologia, e a forma como ela é diagramada com as mais diversas narrativas que se colocam no texto em questão, propondo um processo de intermedialidade.

Benício de Medeiros (1998) diz o seguinte:

Valêncio Xavier usa e abusa de recursos gráficos especialmente em *O mez da gripe* – uma *novella*. Esta é montada basicamente com recortes de jornais paranaenses dos tempos funéreos da gripe espanhola. As intervenções pontuais do autor, aqui e ali, são mínimas, às vezes quase imperceptíveis em meio à estampanaria impressa (MEDEIROS, 1998, p. 76).

Não obstante, podemos acrescentar a esse trecho, que traz ao centro o talento de Valêncio Xavier como compositor de uma obra gráfica e narrativa, outro fragmento, inclusive divulgado anteriormente a estreia de *O mez*, que já desvela a sua inclinação para a produção gráfica, inclusive já chamada pelo crítico à época como “literatura gráfica”:

muitas tiras já rolaram na história das Histórias em Quadrinhos, mas o fruto do incesto entre cinema mudo e literatura gráfica tinha que nascer num lugar de sincretismo assumido como Curitiba. Foi o que se passou quando o cineasta Valêncio Xavier e o artista plástico Rones Dunke produziram as poucas tiras de *Jonasth*, inspiradas em cenas de filmes publicadas na revista *Scena Muda* (IMAGUIRE JÚNIOR, 1988, p. 22).

Assim, já notamos a parceria entre Valêncio Xavier e Rones Dunke, o primeiro com a habilidade narrativa, e o olhar cinematográfico; o segundo, com a habilidade artística, e o olhar em perspectiva que, juntos, formam uma narrativa com as mais variadas possibilidades de sentido e interpretações, compondo um cenário intermediário. O forte caráter da tecnologia gráfica utilizada por Xavier já se

desmembra anteriormente à própria produção de *O mez*. Passemos então, ao próximo tópico, na busca de fortalecer a relação entre a arte e a tecnologia em tal obra.

1.4 INTERMIDIALIDADE E A HIBRIDEZ NA LITERATURA

Intermedialidade pode ser definida de acordo com a perspectiva de Claus Clüver (2007) que nos revela a presença do termo “mídia” no português brasileiro, sendo ele relativamente novo e ligado diretamente com a ascensão dos grandes meios, como jornais, rádios e televisões. Há, então, uma ligação entre “mídia” e as mídias eletrônicas que se propagam principalmente a partir do final século XX. Entretanto, o autor também nos orienta para o uso da palavra na Língua Inglesa, mais frequente e utilizada a mais tempo:

A língua inglesa, onde o uso de *medium* e *media* tem uma longa tradição, oferece um leque de significados, entre os quais *medium of communication* e *physical or technical médium* são os mais relevantes para o discurso sobre intermedialidade, além de *public media*, que se refere a jornais e revistas, rádio, cinema e televisão (CLÜVER, 2007, p. 9)

Essa diversidade do sentido do termo nos dá aparato suficiente para pensar que a intermedialidade, portanto, não é restrita apenas ao meio eletrônico ou coisa que o valha. Ela se dá na materialização nas diversas fronteiras que se estabelecem entre as próprias mídias. Isto é, é desse entrecruzamento que há uma mídia mais ampla e complexa.

As definições iniciais pelas quais Clüver (2007) perpassa se baseiam nas concepções dos alemães de mídia. Para eles, a mídia tem um mecanismo muito semelhante ao da mensagem. Isto é, há um receptor, um emissor e um conteúdo. No entanto, o autor já nos orienta que essa não é a melhor forma de definir mídia, e mais especificamente intermedialidade. Tendo em vista que a transmissão desse conteúdo, por exemplo, por meio da música, não atinge apenas a linearidade de signos que façam sentido dentro de um contexto específico, mas também atinge ao campo da abstração, difícil de ser pensada de forma objetiva, tendo em vista que angaria os sentidos.

Mais além, Clüver (2007) dirá que esse mesmo processo pode ser pensado em relação à pintura. De fato, pode ser que haja uma mensagem a ser transmitida, há um público específico – principalmente quando pensamos no século XX, e a perda da

aura da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, como diria Walter Benjamin (2013) – e há um emissor.

Clüver (2007) assim problematiza essas relações, levando em conta que a linearidade e as mídias são praticamente antagônicas. Sendo assim, as mídias não podem ser pensadas como nas concepções dos alemães, os quais, consideram a linearidade dos signos com o objetivo final de se fazerem compreendidos. Elas são mais centradas, por sua vez, nos entrecruzamentos das fronteiras, formando a intermedialidade.

Mais particularmente, dessa relação entre mídias, se é que podemos categorizar assim, mesmo que provisoriamente, a intermedialidade, Clüver (2007) considera três subcategorias, as quais são baseadas em Irina Rajewsky (2005): a) a combinação de mídias; b) a referências intermediáticas; e c) a transposição midiática.

A combinação de mídia diz respeito a como manifestações midiáticas se unem a fim de fazer um sentido específico dentro de um contexto. A título de ilustração, o autor nos fornece a relação entre título-imagem:

a função de títulos é crucial na criação de sentido para imagens de todos os tipos, desde a fotografia documental até pinturas surrealistas e não-figurativas. Veja a função do título do quadro Samba de Di Cavalcanti discutido por Marcos Hill neste volume em comparação com os títulos que acompanham as fotos das obras de Santiago Sierra, analisadas por Fabíola Tasca, e com a inter-relação entre os intertítulos e as imagens cinematográficas no filme Kino-glaz de Dziga Vertov, assunto do estudo de Erika Savernini (CLÜVER, 2007, p.15)

Sendo assim, é a junção de pelo menos duas mídias, que podem se combinar em vários graus: “engajamo-nos numa combinação de duas mídias sem termos acesso físico à materialidade dos dois objetos, mas ficando enfaticamente conscientes dela.” (CLÜVER, 2007, p.17). Duas mídias, portanto, coexistem, mas não necessariamente materializadas no mesmo contexto por meio de objetos específicos. Pode haver, assim, apenas a menção a uma delas, ou ainda a referenciação.

As referências intermediáticas, por sua vez, como segunda subcategoria, diz respeito a um texto de apenas uma mídia que evoca motes e objetos de outras mídias. Aqui há uma noção muito interessante trazida pelo autor. Ele acredita que toda intertextualidade é uma intermedialidade: usando “intertextualidade” em referência a todos os tipos de texto; é uma forma condensada de dizer que entre os “intertextos” de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a

aspectos e textos em outras mídias (CLÜVER, 2007, p.17). A título de exemplo, o autor cita *Dogville*, de Lars Von Trier, que, na composição fílmica, faz referência a composições da pintura moderna. Portanto, há a referência midiática entre uma mídia e outra.

Por fim, a transposição intermidiática confere a transformação de uma mídia em outra: “nesses casos, o texto ‘original’ (um conto, um filme, uma pintura, etc.) é a “fonte” do novo texto na outra mídia, considerado o ‘texto-alvo’” (CLÜVER, 2007, p.18). Podem habitar nessas relações o termo “adaptar” também, o qual prevê uma relação de transformação de uma mídia específica para outra.

Além dessas categorias, Clüver (2007) afirma que:

Além dos termos que indicam relações entre mídias diferentes e entre textos envolvidos em tais relações existem também conceitos e termos como “estrutura”, “narratividade”, “alegoria”, “ironia”, “paródia” e “o leitor/espectador/ouvinte implícito”, que se aplicam igualmente a todas as mídias, ou pelo menos a um grande número delas (p. 20).

Essas concepções de mídia e intermidialidade, para o autor, correspondem a um espaço e tempo possíveis. Todavia, é necessário notar que nem sempre esses conceitos permanecem ao longo da sociedade e da cultura. Isto é, alguns textos perduram, outros são suprimidos pelo tempo, o próprio registro do que vem a ser a intermidialidade se altera então.

Além da perspectiva de Clüver (2007), notemos o que Jakobson (1969) sobre a literatura e os seus desdobramentos. Para o autor, não somente da arte verbal ela é formada, tendo em vista a possibilidade de conversão dessa para outras formas de manifestação artística, como o filme, a música, e a arte gráfica. Isso se justifica pela noção de que esses procedimentos têm em si o signo, que não se configura somente em palavras. Sendo assim, a linguagem é estudada conforme a variedade de manifestações possíveis a que ela se propõe. Esse diálogo, então, é uma forma de pensarmos nas possibilidades da intermidialidade e da relação que se estabelecem entre os textos de diferentes manifestações artísticas.

De acordo com Fernanda Pinto (2017):

Os estudos semióticos, além de outros que giram em torno da teoria da comunicação, agregaram uma nova dimensão ao conceito de “texto” e ao seu tratamento crítico. Considerando-se que o ato de recepção é um ato de constituição textual e, ainda, que dois observadores nunca veem exatamente a mesma imagem, a situação torna-se mais complexa para o receptor. Nesse entendimento, o leitor nunca vai interpretar o mesmo texto, pois o que é dado

à compreensão e à crítica como texto acaba por ser moldado pelas convenções de recepção, pelas atitudes ideológicas e ainda pelas interferências intertextuais (PINTO, 2017, p. 15).

A intermedialidade, então, pode ser entendida como uma relação intertextual, na qual o receptor é peça chave para que haja o entendimento da obra como um todo. Isso dependerá, nesse sentido, do seu próprio conhecimento de mundo, e da sua percepção ideológica das coisas, o que refletiram sua interpretação e análise sobre o material visto.

Dito isso, retoma-se a questão da transmutação, representada por Roland Barthes (2013), como a passagem de signos verbais para signos não verbais, sendo utilizadas em grande medida na televisão e no cinema. Na literatura, então, se transforma os conceitos de arte verbal, para a arte não verbal em movimento. Como, por exemplo, a transmutação do livro *O Leopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, romance histórico italiano de 1958, para o premiado filme *O Leopardo*, de Luchino Visconde, de 1963, demonstrando essa possibilidade pouco tempos após o lançamento do primeiro.

Assim, todas as estruturas signas passaram a ser representadas como textos. Filmes, músicas, histórias em quadrinhos, obras de arte, todos são representados dessa maneira. Nessa perspectiva, por ser tão ampla a noção de “texto”, a possibilidade entre mídias passa a fazer sentido.

As análises sobre transposição intersemiótica, por se tratarem de traduções de uma linguagem para outra, podem abarcar direta ou indiretamente mais de uma mídia. São diversas as possibilidades de comunicação e representação entre os sistemas signícos, bem como dos códigos associados, que lançam continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e nos efeitos dos meios analisados (PINTO, 2017, p. 17).

Além dessas composições, nos será fundamental pontuar o que diz Rajewsky (2005) sobre a intermedialidade. Para ela, há três formas de consolidação dessa. Em um primeiro momento, considera a transposição midiática em seu sentido mais simples, quando há adaptação de texto para um filme, por exemplo. Em segundo lugar, ela percebe uma noção mais ampla que engloba as mais diversas mídias, como a música, os filmes, o teatro, ou as próprias histórias em quadrinho e a sua mescla. Por fim, ela nota a referência de um texto literário a outras formas artísticas, como as já supracitadas, ou ainda a outros gêneros do próprio discurso. Para as duas últimas categorias, ela considera que há uma experiência intermidiática intracomposicional,

enquanto a primeira é extracomposicional. A diferença entre esses dois termos é que na intracomposicional, há a mescla entre um ou mais gêneros, enquanto na extracomposicional, isso não ocorre.

As classificações podem ser entendidas na categoria de combinação de mídia; como adaptações de obras literárias, elas podem ser classificadas na categoria de transposição medial; e se fazem referências concretas e específicas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermediais. Claro, e isso é de fato quase sempre o caso - o produto resultante de uma determinada transposição medial pode exibir, além do obrigatório processo de transformação medial, referências (de volta) para o trabalho original. Assim, no caso da adaptação cinematográfica, o espectador “recebe” o texto literário original junto com a exibição do filme e especificamente recebe o primeiro em sua diferença ou equivalência ao segundo. Esta recepção não ocorre (apenas) devido a qualquer conhecimento prévio ou fundo que o espectador pode ter, mas por causa da própria especificidade do filme. Ela abre camadas adicionais de significado que são produzidas especificamente por esta referência ou “colocar em uma relação” de filme e texto. Em vez de ser baseado simplesmente em uma obra literária original preexistente, então, uma adaptação cinematográfica pode ser constituído em relação à obra literária e, assim, cair na categoria de referências intermediais (RAJEWSKY, 2005, p. 53). [tradução nossa]⁶

Ainda segundo Rajewsky (2005), dos mais diferentes níveis de estudos que a intermedialidade incorpora, surgem também os mais diferentes tipos de subdivisões nessa perspectiva, sendo a hibridez uma delas. Para ela, o prefixo “intra” indica esse cruzamento de fronteiras entre as mais diversas mídias, não obstante podendo ser ampliada para “trans” mídias.

De um modo geral, o debate atual revela dois entendimentos básicos de intermedialidade, que não são em si homogêneos. A primeira concepção sobre a intermedialidade se dá como condição ou categoria fundamental, enquanto a segunda aborda a intermedialidade como categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações individuais de mídia – uma categoria que é útil apenas na medida em que essas configurações

⁶ [It] can be classified in the category of media combination; as adaptations of literary works, they can be classified in the category of medial transposition; and if they make specific, concrete references to a prior literary text, these strategies can be classified as intermedial references. For of course—and this is de facto almost always the case—the product resulting from a given medial transposition can exhibit, over and above the obligatory medial transformation process itself, references (back) to the original work. Hence, in the case of the film adaptation, the viewer “receives” the original literary text along with seeing the film, and specifically receives the former in its difference from or equivalence to the latter. This reception occurs not (only) on account of any prior knowledge or cultural background the viewer may have, but on account of the film’s own specific constitution. It opens up additional layers of meaning which are produced specifically by this referencing or “putting into a relation” of film and text. Rather than being simply based on a pre-existent, original literary work, then, a film adaptation may be constituted in relation to the literary work and thus fall into the category of intermedial references (RAJEWSKY, 2005, p. 53).

manifestam alguma forma de estratégia intermediática. A distinção entre essas duas categorias básicas – esses dois polos – estruturam o debate da intermedialidade – recordando a discussão sobre a intertextualidade que ocorreu a partir da década de 1970 até a década de 1990, tanto mais que a intertextualidade em suas várias concepções amplas tem sido um ponto de partida para muitas tentativas de teorizá-la. (RAJEWSKY, 2005, p. 47) [tradução nossa]⁷

Nessa discussão, assim como pincelamos anteriormente, as questões sobre intermedialidade perpassam sobre a intertextualidade, ressalta ela, além de preceitos filosóficos e sociológicos. Se é assim, a intermedialidade ocorre em qualquer meio que haja produção cultural, isto porque os meios de comunicação são mistos por si mesmos.

Após essa breve contextualização, Rajewsky (2005) nos fornece uma abordagem que será muito interessante para compor este estudo, e aventar a possibilidade de inclusão de *O mez da gripe* em uma análise intermediática. Ela expõe que há um caráter chamado na literatura intermedial de “como se” (*as if*) que expõe a relação entre a literatura e as outras artes. Para a autora, esse princípio desvenda uma relação de ilusão do texto verbal em detrimento do texto não verbal; há referências da literatura ao cinema, por exemplo.

É como se o autor literário utilizasse alguns recursos cinematográficos que, em verdade, não está presente, mas são transmitidos pelo próprio arranjo verbal. Ele não pode, nesse sentido, utilizar de recursos visuais, como dissolver, cortar, emendar e ampliar imagens. Então, basta a ele utilizar-se desses elementos sem realmente serem invocados, ou seja, há uma *imitação*, é o *como se*. Assim, essa referência entre mídias só tem um caráter referencial. Tal caráter, então, requer muito do interlocutor.

O interlocutor deve ter uma carga de entendimento do que é proposto, um conhecimento *a priori* de referências musicais, da arte plástica, de filmes, entre outros. Sendo assim, é como se essa imitação virasse realidade por meio do texto. Tal texto, então, pode se ocupar de efeitos de outras mídias, como o cinema, a música, o teatro, e outras produções, assim como o caminho inverso também é possível.

⁷ Broadly speaking, the current debate reveals two basic understandings of intermediality, which are not in themselves homogeneous. The first concentrates on intermediality as a fundamental condition or category while the second approaches intermediality as a critical category for the concrete analysis of specific individual media products or configurations—a category that of course is useful only in so far as those configurations manifest some form of intermedial strategy, constitutional element or condition. The distinction between these two basic categories—these two poles structuring the intermediality debate—inevitably recalls the discussion about intertextuality that occurred from the 1970s through the 1990s, all the more since intertextuality in its various narrow or broad conceptions has been a starting point for many attempts to theorize the intermedial (RAJEWSKY, 2005, p. 47).

É como se a pintura, por exemplo, por meio de uma sequência de quadros, virasse uma obra viva, que requer do espectador um esforço interpretativo para entender tal relação. Então, há uma relação de referência, que referencia outra mídia por meio das suas especificidades.

Assim, agora, é necessário que façamos uma pequena contextualização sobre a intertextualidade, já que a intermedialidade apresenta uma relação com ela, tendo em vista a referenciação dos mais diversos gêneros que se engendram em uma obra que abarca essas várias mídias.

Leyla Perrone-Moisés (1978) exprime, de maneira clara, o que se entende por intertextualidade e os seus desdobramentos. Por esse motivo, essa nos parece uma definição muito adequada para ser abordada aqui, sobretudo por contribuir com a análise literária que será tecida no próximo capítulo. Sobre dialogismo e intertextualidade, a autora pontua que a literatura sofreu as transformações do século XX, rompendo, em alguns aspectos, com uma “verdade englobante”. Verdade essa que era pensada como sendo possível no século XIX, principalmente no que diz respeito às vozes dos personagens.

Sendo assim, há um multifacetamento na interpretação da literatura; “uma mistura de vários tipos de discurso que desencorajam a leitura homogeneizadora” (PERRONE-MOYSÉS, 1978, p.58). Ela também discute o inter-relacionamento de discursos, ponto que a autora orienta que não é nova. Ela cita os textos bíblicos, que recuperam personagens e pontos de outras histórias, como uma espécie de retomada, de forma a ligar, de certa maneira, essas narrativas. Ela também cita *Cuento de Cuentos*, de Quevedo: composto pelas expressões populares de língua espanhola. A obra, ao invés de atuar como uma crítica, ajudou a fixar e a consagrar essas expressões – faz repensar a “pureza” de qualquer obra verbal, obrigando-nos a “encarar a linguagem como um campo de trocas incontroláveis e imprevistas” (p.59).

Então, essa inter-relação de discursos não é nova. Sendo nova a forma como se passa a fazer isso a partir do século XIX: torna-se algo sistemático, assumido pelos escritores; não há uma preocupação com a fidelidade à obra anterior que é referenciada. Cita Bakhtin e o seu ensaio sobre os romances de Dostoievski, lembrando aspectos sobre a polifonia do discurso. Cada personagem desse autor tem um universo linguístico próprio. É, portanto, um novo pensamento artístico; uma forma radical de mudar alguns pensamentos artísticos antigos.

A palavra não é neutra, de acordo com Perrone-Moisés (1976). No passado, a tendência era considerar o discurso com um significado prioritário – discurso monológico. Bakhtin então considera que em Dostoievski o discurso adquire muitos significados; é um discurso dialógico, não está mais em uma noção de casualidade e desencadeamento linear de signos, como no primeiro caso. Para ela, “enquanto o discurso monológico tem uma lei que prevê a sua transgressão [...] o discurso dialógico é uma transgressão que se dá uma lei, gerada por sua própria sistemática” (PERRONE-MOISÉS, 1976, p. 61). É como se no discurso monológico já estivessem previstos os tipos de significados que pudessem ultrapassar aquele principal, dentro de um sistema quase como fechado; enquanto no discurso dialógico é como se nada estivesse previsto, e as transgressões acontecessem de diversas formas, a depender do leitor do texto.

Para a intertextualidade, em sua concepção, a obra deve ser inacabada, a fim de que haja um prosseguimento dela. A obra acabada é aquela que não diz mais nada ao homem de hoje; enquanto a inacabada é aquela que tem potencial para dizer muito mais. Retomando Clüver (2007), tanto a intermedialidade quanto a intertextualidade estão ligadas à cultura, que se altera durante o tempo e traz consigo novas concepções de mídia, e transformações dos signos citados no início desta seção.

Tendo em vista esse cenário de referencialidade a outros gêneros e noções de relações entre artes, a hibridez nos parece fundamental para delimitar o nível de sentido que temos por objetivo fornecer nessa análise e interpretação da obra de Valêncio Xavier. Sendo assim, pontuamos que nossa percepção de hibridez se refere justamente a uma noção de que há uma mistura de gêneros que se consolida em *O mez da gripe*. Luiz Antônio Marcuschi (2010), por exemplo, pontua que essa mistura de gêneros pode ser chamada de intertextualidade tipológica, na qual tal mistura oferece a noção de que um gênero assume a função de outro.

Sostenes de Lima (2013), por sua vez, demonstra que os gêneros se desenvolvem em uma escala com outros gêneros textuais, por isso da sua hibridização. Assim, o contato entre esses mais diversos gêneros favorecem essa possibilidade de mistura entre as suas fronteiras. O autor ainda adverte que as mídias também facilitam esse processo de hibridização dos gêneros.

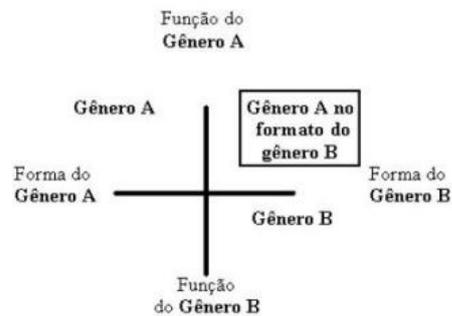
Ademais, podemos considerar o seguinte fragmento: “as frequentes mudanças provocadas pela tecnologização dos meios de comunicação faz brotar uma variedade

de gêneros híbridos, construídos em decorrência da necessidade de gerar o ‘novo’: criar, transformar, modificar, mesclar e inovar” (PINHEIRO, 2002, p.278).

Cabe ainda destacar a discussão feita por Mikhail Bakhtin (2013) sobre a instabilidade e formalidade dos gêneros no contexto social. Se eles são mais ou menos estáveis e dependem do contexto de produção para fazer sentido, ou seja, de um locutor e de um interlocutor, o reconhecimento da hibridez do gênero se torna mais fácil, isso porque há um reconhecimento desses no contexto que fazem parte.

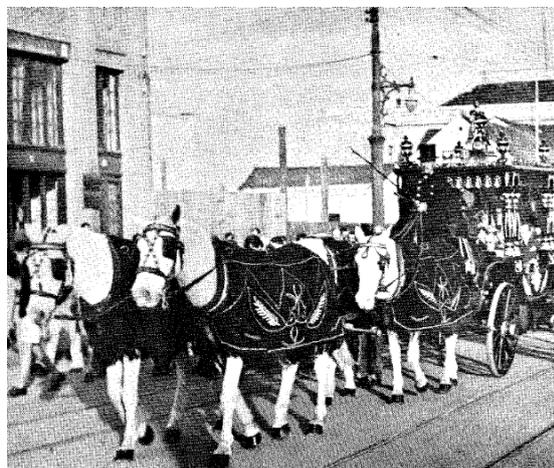
Marcuschi (2005) propõe uma figura interessante para entendermos essa hibridização de gêneros:

Figura 1: Hibridização dos gêneros



Fonte: Adaptado de: ALVES, LIMA, 2017, p. 93

Nesse sentido, pensemos no gênero fotografia – no caso de *O mez da gripe*, a fotografia social, que retrata um acontecimento da cidade, no caso, um funeral:



Essa imagem seria o *Gênero A*, que mantém a sua função, mas tem uma apropriação do *Gênero B*, um discurso oficial:

No dia em que não houve caixões para serem transportados os cadáveres, mandei-os fabricar e, quando faltaram animais para conduzir os carros funebres, mandei-os alugar pelo preço pedido, para que não ficassem insepultos os infelizes falecidos.

*Relatório do Sr. dr. Trajano Reis,
director do Serviço Sanitário.*

Sendo assim, o discurso oficial porta características da fotografia, a retoma, mesmo que de forma irônica, já que foca nos ricos e na opulência desse tipo de enterro, no qual não faltou nem animais, nem madeira, nem caixões, nem outro insumo. Portanto, ele se torna um gênero híbrido. Nenhum dos dois perde, então, a sua função. Ambos coexistem por si próprios, mesmo com as mesclas. Considera-se, para tanto, a sua finalidade, seu caráter de fazer sentido dentro do contexto que está inserido. Essa é apenas uma das possibilidades de demonstrar a intermedialidade e a hibridiz na narrativa de Valêncio Xavier, a seção de análise trata essa questão mais profundamente.

Passemos, agora, a pensar nas relações que se estabelecem entre tecnologia e a obra que estamos analisando.

1.5 A TECNOLOGIA E A ARTE EM O MEZ DA GRIPPE

Conforme dito anteriormente, com os avanços da cultura digital, sobretudo dos meios de comunicação, a literatura não mais desconsiderou o avanço dessas em seus desdobramentos. A partir da década de 1980, no século XX, é indissociável o valor da internet nos escritos que se fizeram nesse período e a forma como repercutiram na sociedade, nos afirmaram Walter Koch (1993) e Edgar Roberto Kirchof (2011).

Dessa maneira, uma das principais questões que podemos pensar quando refletimos sobre a influência da cultura digital na produção literária dessa década e de períodos subsequentes, é a noção da não-linearidade como traço recorrente de escrita que *linka* de alguma forma os percursos que o leitor do texto pode percorrer. Diversas histórias podem ser criadas dessas noções; fins imprevistos podem ser designados por essas possibilidades de escolha se assim o texto tiver flexibilidade

para encaminhar. Ou seja, esse caráter não-sequencial é um reflexo próprio dessa cultura digital que se estabelece nos mais variados códigos dos computadores e que também segue os rumos da literatura.

Não obstante, dessa variação de possibilidades, é como se o leitor do texto circulasse em uma espiral capaz de formar inúmeras possibilidades e desdobramentos dentro de um mesmo contexto. É como se o livro adquirisse o caráter de *hipertexto*, no qual o leitor é que faz escolhas, conscientes ou não, dos rumos que a história irá tomar dentro de um determinado contexto. Em alguns casos, é como se não importasse as páginas que ele realiza a leitura, elas ainda continuam fazendo sentido dentro daquele contexto e formando uma história com sentido. Talvez não canônica com os clássicos romances do século XVIII, mas com sentido e dotada de inferências próprias.

Esse leitor não mais atua como passivo frente a esse texto literário, agora ele é ativo e é como se fosse também um personagem da história que não participa, mas faz julgamentos e escolhas. Ou como também um autor, retomando a concepção que Koch (1993) já falava sobre desaparecimento progressivo do autor. Isto é, autor esse que, pela linguagem poder ser materializada e fixa em uma plataforma específica, não há necessidade de sua presença. Entretanto, nesse caso, a sua presença é consagrada em múltiplas vozes: a busca da unicidade se dá em um segundo plano, não é mais primordial para a compreensão global do texto; ela é secundária, como os meios de comunicação que se fomentam no final do século XX. Isto é, a heterogeneidade dessas identidades é tão ou mais importante que a unificação dos discursos, pautados em blocos fechados e adquiridos de forma mecânica.

Dito isso, essa questão fica evidente quando perpassamos pelo *O mez*. As mais variadas histórias se confundem no mesmo espaço e tempo configurados por Valêncio Xavier. Atuam, nesse sentido, histórias que percorrem paralelamente o desenrolar das páginas: um homem solitário em busca de companhia pela cidade deserta, devastada pelo vírus da gripe; uma cidade devastada por tal vírus, solitária enquanto personagem; uma Dona Lúcia com confiabilidade duvidosa que retrata, anos depois, momentos que viveu na época da gripe; uma ação de esturpo que se desenrola por várias páginas, causando certa angustia ao leitor; o conflito de jornais que lança uma relação de suspeita sobre eles e a sua ligação com o Estado; a Primeira Guerra Mundial, que ganha muito destaque antes do seu fim; bem como a perseguição aos alemães que ali tentavam viver sua vida longe dos horrores da guerra.

Cada história é narrada por um ponto de vista. Citemos brevemente três delas. A primeira, pelo do próprio homem, que busca, por intermédio da imprensa, mais especificamente dos jornais, uma companheira para acompanhá-lo durante os meses conturbados da comorbidade. Em conjunto com isso, as imagens desse homem permeiam o livro, mostrando que ele é, por vezes, um dos poucos habitantes que sai à cidade. As imagens da sua solidão são narradas pelo sombreamento da pintura que, ao ser focado, reflete uma significância da morte: caveiras e espíritos compõe os cenários que esse homem se encontra – imagem que colocaremos aqui brevemente, mas que será pormenorizada em análise posterior:



A segunda história, da cidade de Curitiba, enquanto local tomado pelo vírus da gripe espanhola e palco de lutas entre dois jornais, e de crimes hediondos, como um estupro a uma alemã, é narrada, em sua maioria, pelos recortes da imprensa que escondem da população a real situação da gripe naquele local: manipulam discursos, escondem informações, números, desfocam com outros assuntos, enfim, apresentam uma certa forma de poder local responsável por transmitir, mas filtrar as informações que serão entregues à população, vejamos um exemplo, que também será discutido pormenorizadamente mais adiante:



Essa imagem, que aparece em um primeiro momento, de forma despretensiosa, ganha outro sentido com o passar no texto. No entanto, aparecendo nas primeiras páginas, seu sentido é completamente diferente. A intenção, por ser um anúncio de praticamente uma página inteira, e aparecer logo no início da obra – e supostamente também do jornal – se dá justamente para desfocar a atenção do leitor as outras notícias, e recortes que ali aparecem em conjunto. Isto é, de maneira menor, aparece o seguinte recorte anteriormente:

A SEMANA RIMADA
 “La influenza española”
 Esso todo, la gran grita,
 No tiene casi que nada
 No passa, cosa esquisita!
 De una . . . gran españolada
 Jeca Rabecão
 O COMMERCIO DO PARANÁ

Ele fala da gripe, mesmo que de maneira satírica, retomando o tema de forma pastichizada, subvertendo o próprio gênero textual poema, já que coloca analogamente a gripe espanhola como uma espécie de musa, ou seja, dedicando o poema a ela ao mesmo tempo que satiriza o povo espanhol, ligando diretamente a gripe a eles. Entretanto, por estar na mesma página que o anúncio, o último ganha mais destaque. É como se o jornal se antecipasse com uma estratégia; ninguém poderá afirmar que a gripe não foi citada já de início, mesmo que isso tenha ocorrido de maneira satírica.

A terceira história, já nos anos 70, demonstra uma Dona Lúcia que às vezes se perde em alguns detalhes e parece não demonstrar tanta assertividade quando relembra da gripe e as suas histórias demonstra um certo esvaziamento de sentido que se esfacela com o tempo, talvez em uma relação com os traumas vividos no período, ou por outras questões que prejudicaram a concepção dela de mundo:

“Morava um casal de alemães, a mulher alta, loira, muito bonita. Clara, isso, seu nome era Clara. Não recebiam muita visita, não se davam com a gente do bairro. Os dois caíram com a gripe, ninguém notou. Imagine os dois, um num quarto, outro no outro, sofrendo sem assistência. Passaram muitos dias até que uma vizinha lá entrou e encontrou os dois. . .”

DONA LÚCIA – 1976

“Não, na época ela não era casada. Moça bonita, solteira. Muito branca, loira. Casou, teve filhos, mas nunca mais ficou certa da cabeça. Tinha períodos de lucidez, casou depois da gripe, teve filhos, mas nunca mais ficou certa da cabeça.”

DONA LÚCIA – 1976

Aqui, percebemos tal inconstância na fala da Dona Lúcia. Se em um primeiro momento entendemos que a mulher loira, alemã, um dos focos narrativos desta história, já vivia com um homem, logo no começo da gripe, logo depois não entendemos muito bem o que é explanado. Isso porque, já no mês de dezembro, a mesma Dona Lúcia relata que a alemã é solteira, que só se casou depois da gripe. Provavelmente, a escolha do adjetivo “moça” ao invés de falar da nacionalidade dela, ou coisa que o valha, é um recurso que se dá a fim de causar confusão no leitor, fazendo-o pensar que talvez se trate de duas pessoas diferentes, quando, na verdade, está falando na mesma. Sendo assim, esses “gaps” de memória podem ser vistos nesse sentido. Aspecto que trataremos melhor mais adiante. Enfim, são narradores que tentam enganar o leitor do texto, e conduzi-lo a caminhos não tão coesos. Assim, passamos ao próximo capítulo, que trará a análise de *O mez*.

CAPÍTULO 2 – A HIBRIDEZ NARRATIVA EM O MEZ DA GRIPPE

Não à toa nos deparamos com um homem assim que abrimos *O mez*. O que guardará esse personagem de tão icônico? De tão secreto? Por que ele transita pelas páginas sozinho e pela cidade também? Quais são seus objetivos? Essa é apenas uma das narrativas que perpassa esse labirinto de ideias produzido por Valêncio Xavier, conforme já disse Boris Schnaiderman (1993). Iniciamos, então, nossa análise por ele, focando em uma proposta axiológica que pressupõe um eixo de debate: à medida que as histórias aparecem, elas serão consideradas por nós na composição da narrativa que aqui criamos. Nossa pretensão, entretanto, não é a de fazer um estudo estruturado e cronológico – tendo em vista que isso fugiria da própria composição da narrativa valenciana – mas de tentar promover uma ordem que possa se fazer clara a quem se debruça sobre esta dissertação, mostrando as possibilidades narrativas encontradas durante a obra, e focando nos seus múltiplos sentidos híbridos.

2.1 OUTUBRO

Observemos, então, a imagem deste homem na primeira página do livro:



A imagem, ao contrário do que muitos especulam, não foi criada por Valêncio Xavier, mas por Rones Dumke, em 1981 (SCHNAIDERMAN, 1993). Esse artista nasceu em Curitiba, em 1949, onde vive até hoje. A escolha da sua arte foi fundamental para a composição da narrativa de Xavier, sobretudo quando pensamos na montagem como forma de recurso estilístico da composição da sua obra.

Dessa forma, cabe que façamos um adendo sobre Dumke a sua forma de ver o mundo. Edison Mercuri (2005) produz uma importante tese sobre Curitiba e seu imaginário na segunda metade do século XX. Em seu estudo ele fala da composição artística da época, e foca em algumas questões que nos são relevantes de serem tratadas neste momento. Havia, de acordo com ele, nos anos de 1970, aqui na cidade, um boato de que um filme a retrataria, mesmo que se soubesse pouco a respeito disso. O que se sabia? Que era uma produção da *Metro*, e que já contava com um set de filmagem, bem como os locais onde seriam desenvolvidas as filmagens\.. A relevância desse boato era a sua relação com a produção artística da época, sobretudo aquela retratada em quadros. Dumke apresenta *Water box burning*, de 1974, fortalecendo o rumor que se fazia a despeito da possível produção cinematográfica:



Water box burning, Rones Dumke, 1974

A relação com o homem misterioso de *O mez*? Os diversos planos que se concentram na imagem fazendo referência à técnica de montagem própria do cinema, que também retoma a sobreposição de planos:

as técnicas de montagem cinematográfica atribuem dimensão e magnitude inesperadas a cenas que aparecem nos cortes, 'closes' e planos, capturando o olhar do espectador, mas que almejam, na essência, conduzir sua mente para o argumento da película. Inspirado numa fantasia como aquela do incêndio [da imagem anterior], Ronés Dumke, poeta da imagem, desenhou esse fato surreal, fazendo com que o 'estranho' adquira na tela uma poderosa significação, concretizando de forma muito bem acabada, a miragem coletiva (MERCURI, 2005, p.14).

Nesse sentido, destacamos o adjetivo que Mercuri fornece a Dumke “poeta da imagem”, conduzindo a uma interpretação da sua produção que coloca o leitor em uma posição fronteira: entre o sonho e a realidade. Não diferentemente também podemos considerar que a produção do artista para *O mez* também o coloca na mesma posição, de “poeta da imagem”, no qual o onírico e o real se misturam em um cenário de sobreposições que compõe a obra como um todo.

O espírito do cinema, portanto, foi fundamental para se pensar em produções que abarcassem outras medidas, sobretudo essas que joguem planos, e escararem posições para os leitores que se dediquem a ler a obra – planos esses repletos de significações possíveis. Dessa forma, iniciemos, pois, pensando na composição do cenário que o homem ocupa no início do livro de Valêncio Xavier. Se há uma relação entre o onírico e o real, o sombrio e o palpável, cada elemento do cenário corrobora a essa medida.

A imagem escura, em um primeiro momento, causa confusão na própria visão do leitor que se depara pela primeira vez com a imagem de Dumke. Não se entende ao certo qual desenho está sendo representado na parte mais alta da imagem, nem ao menos o lugar que ele ocupa. Entretanto, ao observarmos com precisão, conseguimos identificar pequenas caveiras que formam o primeiro plano atrás do homem. Caveiras essas que mesmo sendo simbologias para a morte, são difíceis de serem identificadas sobretudo para aqueles que conhecem a região que o homem se encontra: o calçadão da rua XV de Novembro. Isso significa dizer que ao mesmo tempo que elas ocupam um primeiro plano que parece ser um céu, ou uma parte mais alta, também podem ser atribuídas como uma imagem em perspectiva infinita, na qual o *close* é dado no homem, mas uma câmara caminha em linha reta, até chegar no

espaço que preenche o restante da imagem. Isto é, é a perspectiva de apenas a imagem de um homem que se encontra sobreposto em uma calçada de *petit pavé*, típica de Curitiba. Ou seja, essas duas posições são passíveis para pensar, à primeira vista, o que significa o homem misterioso tão frequente no livro, possivelmente um estuprador “à cata de vítimas inocentes para seu sexo fácil”.

Essa posição dúbia, na qual se mistura realidade com o onírico é a intenção do autor, tendo em vista a constituição da narrativa que se estabelece durante o livro, ponto que ainda iremos abordar mais adiante. Por hora, cabe entender que há essa mistura já frequente na primeira página e que isso se estabelece como um recurso narrativo empregado pelo autor, mostrando as possibilidades da memória, que não permanece a mesma com o passar do tempo.

Sendo assim, em um primeiro momento, há essa visão dúbia sobre o cenário que o homem se encontra: *caveiras ou/e petit pavé*? Acreditar no sonho ou/e na realidade? Além disso, outros elementos compõem o mesmo cenário reforçando a dualidade que se estabelece na imagem. Ampliando, portanto, os significados, e demonstrando a falta de linearidade construída nessa Curitiba de Valêncio Xavier. A ambivalência que aqui se faz presente é só uma amostra da densidade que será retratada no decorrer da obra. Sendo assim, façamos um adendo à simbologia das caveiras.

De acordo com Luís Calheiros (1999), as *vanitas* significam vaidades e direcionam para a relação que nós, enquanto indivíduos, estabelecemos com a morte. Sua asserção parte de uma angústia emocional, que imprime em nós uma noção de mortalidade. Elas são uma representação de natureza-morta, que se insere em um período sarcástico e cínico. Isto é, período no qual a racionalidade exacerbada confronta a ideia de um sujeito mortal e a sua vaidade excessiva, resumindo sua existência a um nada e mais precisamente à ideia de caveira.

As mais remotas *vanitas*, ou melhor o seu "antepassado directo", os *memento mori* (recorda a morte), a representação solitária da caveira, são ainda do século XV, flamengos, executadas em geral no verso dos volantes dos trípticos, sendo depois acrescentadas com os objectos mundanais em sugestivas composições (já verdadeiras *vanitas*), com a sua grande divulgação posterior ao Concílio de Trento e às convulsões reformistas/contra-reformistas, meados e finais do século XVI, correspondendo também ao ambiente da *terribilitá* nascido do exemplo edificante que foi o monumental Juízo Final, de Miguel Ângelo Buonarroti Simoni, da Capela Sistina, do Vaticano, tendo-se desenvolvido o seu gosto estranho, que atravessa os vários estilos (o tenebrismo, o maneirismo e

finalmente os primórdios do barroco) por toda a Europa - Alemanha, França, Espanha, Itália, Flandres, Países-Baixos (CALHEIROS, 1999, p.2).

Ou seja, meio às convulsões de uma Europa que perpassavam pelas discussões religiosas e racionais, as vanitas aparecem em um sentido de lembrar que a vida é finita e que nada do que é material importa, já que a morte transformará a todos os indivíduos em caveiras, e que para tudo há um fim, ou seja, elas atuam como um aviso de que algo está próximo e o hedonismo deve ser repensado.

Temas apocalípticos milenaristas, dramaticamente ameaçadores, mais escatológicos que teleológicos (mostrando mais o fim do que eventual redenção), são alegorias terríveis de eficácia significativa, composições muito elaboradas, mas com explícito artifício de citação retórico-moralista, que conseguem invulgar eloquência ao expressar, de modo artístico simbólico, pela pintura, gêmea da poesia (dizia Horácio), um comentário categórico sobre a sabedoria irônica do "trabalho" da morte, finando cerce a ilusão posta nas vaidades terrenas. Um apelo ao instante arrependimento que tarda, pela vacuidade da vida guiada pela mais leviana ilusão, ao aproximar-se, com o triunfo derradeiro da morte, o severo fim para as frivolidades mundanas (CALHEIROS, 1999, p.3).

Portanto, é nesse plano de contradições que o cenário da imagem trazida por Valêncio Xavier se configura. Para Ângela Gandier (2013), há três eixos temáticos que repercutem as noções de tais vanitas: existência terrena; transitoriedade da vida para a morte; e ressurreição. Isto é, parecem se configurar, no mesmo cenário, aspectos mundanos e não mundanos; religiosos e não religiosos, que se estabelecem em um contexto de luta entre o que é sagrado e o que é profano, já que podemos localizar esse gênero artístico também frente ao movimento barroco.

A imagem em questão versa sobre a transitoriedade da vida e a sua relação próxima com a morte, parecendo atuar em um espaço de complementações, no qual se estabelecem o real e o onírico; o caos e o lúcido; ambos se configurando no mesmo cenário. Assim, podemos adiantar uma relação com o todo da história. A racionalidade trazida pelos jornais, por meio da divulgação de notícias que acontecem em uma macroesfera, como a Primeira Guerra Mundial, se misturam com os delírios transicionais dos personagens que transitam na narrativa. O homem que caminha só é um delirante, ele está em busca do sexo fácil, e acaba o praticando com uma vítima completamente vulnerável. Ele transita entre o sonho e a realidade. A forma como Dona Lúcia narra os fatos, dá a entender que o próprio homem tivesse sido acometido pela gripe espanhola, tendo em vista que o seu comportamento foge do normal, e do

considerado ético dentro de uma sociedade que buscava a modernização como Curitiba à época. Nesse sentido, ele delirava, inclusive sugerindo que era ele quem colocava um anúncio de jornal procurando uma companheira por apenas uma hora, parecendo ignorar o próprio contexto, de alta periculosidade, tanto de transitar pela cidade, quanto de aportar na casa de um desconhecido. Por esse motivo, é possível que ele também estivesse infectado pelo “mal reinante”, não justificando seus atos, tendo em vista seus olhos de *sanpaku*⁸, mas maximizando um comportamento doentio.

Isso significa dizer que o homem enigmático da capa do livro representaria a lucidez frente à morte, atuando como um mensageiro da morte, mesmo que *en passant* com um broche que apenas tangencia a questão. Isto é, apenas retoca a possibilidade de o fim estar próximo, não se alongando nisso, já que a sua presença é passageira, mesmo que se dê ao longo da narrativa como um todo. Ademais, pode sinalizar para a sua resistência à doença, atestando a verdadeira fé, e o marcando como um mensageiro da vida, e não da morte, tornando não só o broche como um símbolo ambivalente, assim como ele próprio. A sua própria presença é finita e ínfima na imensidão da cidade que se configura ao seu redor, representada pelos casarões, pelas calçadas, pelos passeios, enfim, pelo personagem maior que é a cidade nesse sentido.

Não obstante, é esse homem – apenas um homem, humano – que representa a finitude da vida que se confronta com a obscuridade da causa. Isso significa dizer que as caveiras, em alegoria à morte, são os fundamentos oníricos que fazem parte do universo imagético dos indivíduos acometidos pela gripe. Afinal, sabia-se do fim, mas não se entendia o que viria após ele. Sendo assim, ele era apenas um homem que, em um primeiro momento, mesmo tendo traços do seu comportamento antecipados por suas características físicas, que caminhava sozinho pela cidade. Entretanto, a forma como essa figura se ressignifica ao longo da narrativa é intensa. Parece que o homem passa de um personagem plano, que apenas apresenta sua imagem, e dela o leitor faz algumas suposições, para um personagem redondo, capaz de causar sensações ao leitor, quando esse entende o que de fato está acontecendo: o estupro. Ou seja, a intensidade que ele adquire parece ser fortalecida conforme o

⁸ Olhos de *sanpaku* são quando há um espaço branco evidente na parte inferior dos olhos, entre a íris e a pálpebra. Isso denota um caráter contestável, para a cultura japonesa, bem como a possibilidade de uma morte por acidentes devastadores.

vírus da gripe também se fortalecia. Pela fraqueza dos outros indivíduos ao seu redor, o homem parecia ganhar cada vez mais força, para praticar seus atos hediondos. Nesse sentido, o próprio signo que ele porta parece ganhar outros sentidos, o “M” em sua lapela, em verdade, o acompanha como forma de fortalecimento, diferentemente de outros cidadãos, vulneráveis pelo vírus. É um dos poucos que caminha mesmo quando a gripe atinge seu ápice.

Carl Jung (2016) disse que o sujeito, por meio dos seus sonhos, está sendo atormentado pelo seu inconsciente. Traz, em sua análise, *O homem e seus símbolos*, como a caveira, que tenta se afastar sem sucesso, se transforma em uma bola vermelha sem significado aparente (sendo ressignificada pelo autor como um sol) e após isso em anima, que é a personagem feminina da alma de todos os seres humanos. Isso significa dizer que a caveira faz parte do nada; do invisível; do indizível; do que se é, ou seja, do inconsciente e como isso se transmuta para a própria personalidade do indivíduo. Quando nos voltamos à figura trazida por Valêncio Xavier, é esse cenário onírico-fantasmagórico que representa esse inconsciente abalado pela morte, e transfigurado pelas caveiras que se configuram atrás da imagem do homem. É a luta entre o consciente e o inconsciente, sendo o broche a única ligação material que se faz entre os dois. Portanto, é o consciente tomado pelas notícias e fatos palpáveis sobre a gripe e a morte que ela ocasiona que compete com o inconsciente e as várias imagens e gêneros que se sobrepõem durante a narrativa e causam dúvida no leitor sobre a solidez do que está ocorrendo, sobretudo quando se reflete a respeito da localização do tempo e do espaço, assunto dos quais daremos prosseguimento mais adiante.

Do lado esquerdo da figura, além do homem, vemos outras pessoas presentes. Parecem insignificantes para a narrativa, mas há um fator que nos chama atenção: a sua quantidade. Quando pensamos nessa parte da cidade, ligamos imediatamente a um intenso movimento, mesmo que em épocas anteriores. Era uma passagem frequente para transeuntes desde épocas mais remotas até hoje. A modernização de Curitiba praticamente se centra nesse espaço, e outros que entendemos, atualmente, como o centro da cidade.

Perceber a pouca movimentação, portanto, tem significado. Conforme já ressaltamos, o tom do livro se dá em torno da morte, seja pela Guerra que acontecia mundialmente, seja pela Gripe Espanhola que matava pouco a pouco a população brasileira. Sendo assim, a quantidade espaçada dos indivíduos retoma a questão da

morte que será vista ao longo do livro, além disso, não conseguimos reconhecer, ao olhar a figura, se se tratam de pessoas reais, ou apenas sombras de pessoas. As sombras atuam como representações de algo que não é de algum objeto próximo, ou seja, representam a morte à espreita – disforme e em contraposição com a luz (o sol).

Agora, passemos ao destaque da imagem, o homem misterioso. Antes de mais nada, cabe dizer que ele ocupa vários quadrantes da proporção áurea, se formos considerar a imagem assim. Isso significa que o leitor, mesmo que inconscientemente, olha para ele diretamente assim que abre o livro, e mais especificamente para os seus olhos, que ocupam a parte central dessa mesma proporção. Pensando na simbologia do olhar, surgem várias questões que norteiam uma possível análise sobre ele:

Essa imagem – um desenho em close de um homem de rosto retangular, olhar sanpaku, voltado para dentro de si, cabelos, sobrancelhas e bigodes negros, lábios sensuais, nariz retilíneo [...] Olhos sanpaku, significa, em japonês, olhos com “três brancos”, dois laterais e outro acima ou abaixo da íris. Geralmente denota, segundo os estudiosos, perturbação mental ou desequilíbrio emocional. Há também uma maldição relacionada a pessoas com esse olhar – morte violenta e prematura. Como exemplo são citados, entre outros, Michael Jackson e Lady Di, ambos com sanpaku eyes (REICHAMNN, SANDRINI, 2018, p. 95).

Essa nos parece uma interpretação interessante sobre o que o homem significa para o contexto da narrativa e os seus desdobramentos. Podemos complementar, além disso, que, para Priscyla Rosa Batista (2011), o sanpaku carrega seu destino nos olhos. Tal indivíduo poderá vir a ter uma morte horrível, por meio de um acidente, ou coisa que o valha, tendo em vista sua reação lenta às adversidades da vida. Dessa maneira, a carga simbólica que esse homem carrega é múltipla. Além de seu caráter duvidoso, o seu destino também o é. Isto porque, até então, sabemos pouco sobre a sua trajetória na narrativa. Mas, podemos também pensar em outro símbolo que compõe o cenário que ele se encontra: a medalha M.

Podemos refletir sobre tal broche que o homem carrega, cujo sentido parece ser o único elo entre o primeiro plano real e segundo plano onírico (ou vice-versa, tendo em vista que os elementos se sobrepõem e se ressignificam à medida que o leitor faz a sua análise), quando atribuímos a ele o valor de “M” de morte, trazendo para si uma alegoria religiosa. Entretanto, além dessa ligação possível, que fica a cargo do leitor, em sua leitura subjetiva da obra e do seu contexto, podemos recorrer ao que nos diz Evanir Pavloski (2005): a letra M, configurada com uma cruz, é um símbolo cristão que carrega em si um sentido de momento. Sua funcionalidade é a de

se fazer lembrar de uma ocasião fúnebre, mais especificamente daquele de quem se despede nesse tipo de ritual. Portanto, parece haver novamente uma relação com a memória e com o multifacetamento das identidades: é somente pela lembrança material que as identidades fazem se recordar e se fixar de alguma forma frente a um cenário de morte. Esse homem atua então no sentido de fazê-las serem lembradas, flertando sutilmente com o leitor do texto na tentativa de se fixar em pequenas imagens que farão sentido como um todo ao final da narrativa.

Não obstante, podemos estender o símbolo de tal medalha para outro que se relaciona diretamente com um tempo de epidemia, só que dessa vez acontecido em Paris, em 1830: a Medalha Milagrosa. Houve um tempo de uma grave epidemia de cólera no local. Sendo assim, o padre que cuidava daquela região mandou cunhar um lote que continha cerca de duas mil medalhas cunhadas com a letra M, muito similar a trazida pelo personagem de Valêncio Xavier. Assim, surgiu um grande número de depoimentos de pessoas proclamando sua fé e atestando a sua sobrevivência à medalha. Ou seja, nesse sentido, ela se torna também um símbolo de vida, não mais apenas de morte, já que demonstra resistência à doença. Funciona, portanto, como um símbolo ambivalente que transita entre a vida e a morte.

Além da imagem, podemos fazer outro destaque para a primeira página do livro, o subtítulo e o que o acompanha:

O MEZ DA GRIPPE

O título, em português arcaico, retoma os próprios desdobramentos da história, dos documentos, e do trabalho do historiador. Tal trabalho, além de outras coisas, requer daquele que se dedica ao ofício da história interpretar o português arcaico presente nas fontes do período e correlacionar com a proposta do contexto e com a percepção que àquele faz da história. Nesse sentido, o título já nos aproxima desse trabalho do historiador e nos orienta a uma das propostas do livro: contar um fato histórico, sem a pretensão da História enquanto ciência.

Podemos, então, apontar para outro recurso frequente na narrativa de Valêncio Xavier: o da paródia. Ernst Robert Curtius (1953) define paródia. Para ele, esse recurso pode ser definido como imitação, não em um sentido que priorize uma forma ridícula do termo, mas que aposte em uma perspectiva mais humorística, levando o interlocutor entender o que é passado na medida do riso, e não do deboche. Além disso, ele define um tipo ainda mais específico de paródia, na qual se enquadra o sagrado, tratando-o como uma espécie de subgênero. Nessa visão, há uma imitação de um texto sagrado, seja ele bíblico, litúrgico ou homilético.

O propósito original da paródia não é somente a sátira aos eclesiásticos, embora isso também ocorra, assim, a partir do século XVIII, não necessariamente se rejeita a tradição religiosa. Isso significa que a paródia transita entre duas formas, não fechando significados; ao passo que se zomba de uma tradição, como a religiosa, também traz ela ao centro, focando nos seus pressupostos como forma de riso, e não de total desrespeito. Portanto, não se nega aquilo que se faz parte: a margem depende do centro e vice-versa.

Em uma visão que se distancia dessa abordagem sacra, temos a concepção de Linda Hutcheon (1986), que também nos interessa, tendo em vista que ela faz um retrospecto histórico, e pontua como esse recurso se alastra durante o tempo e adquire concepções modernas. Nesse sentido, de início, ela começa a empregar o termo pensando em como a paródia, em conjunto com a ironia, causam uma espécie de ilusão. Isto é, são artifícios utilizados para criar um efeito no texto que não havia ali originalmente. É essa paródia moderna que se contrapõe a um sentido mais tradicional anteriormente veiculado:

o que é interessante é que, ao contrário do que é encarado mais tradicionalmente como paródia, a forma moderna nem sempre permite que um dos textos tenha mais ou menos êxito que o outro. É o facto de diferirem que esta paródia acentua e, até, dramatiza (HUTCHEON, 1986, p.46).

Sendo assim, a ironia é o principal recurso utilizado pela paródia. É como se a primeira atuasse em forma de estratégia, ficando a cargo do leitor interpretar e avaliar da melhor forma que o convém. Cabe ainda destacar que esses percursos da paródia variam conforme o texto, ou seja, são provisórios em relação a uma cultura específica, sobretudo quando pensamos na cultura literária. Assim sendo:

A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles - o de «contra» ou «oposição». Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato (HUTCHEON, 1986, p.47-48).

Contudo, conforme já previamente orientado, o termo também apresenta o sentido de “ao longo de”, sendo este comumente esquecido para a definição de paródia. Dessa forma, a autora sugere que diferentemente da palavra piada, ou burla, tendo em sua etimologia o “burlesco”, ela já exprime um conceito do ridículo contido em si mesma, a paródia não necessariamente se refere ao ridículo. Assim, devem ser procurados termos mais neutros para a definição da paródia. Ademais, acrescenta que a paródia é o fazer de forma diferente. Por fim: “O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no «vaivém» intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação” (HUTCHEON, 1986, p.4).

Quanto à prática da paródia, ela não se baseia somente na comparação entre textos. Há uma enunciação e uma recepção de um determinado enunciado paródico, que se utiliza da ironia como vetor, sendo este composto em dois níveis fundamentais. O primeiro é superficial, enquanto o segundo é implícito. Dessa maneira, é da sobreposição desses dois discursos que desvela os níveis paródicos por parte do leitor. Assim sendo, “a paródia não deve ser considerada apenas como uma entidade formal, uma estrutura de assimilação ou apropriação de outros textos” (HUTCHEON, 1986, p.68). Ela ultrapassa as fronteiras da estrutura, flertando com os níveis pragmáticos de sentido.

Em linhas gerais, podemos resumir essas visões considerando a paródia como um recurso estilístico que não recorre somente à sátira para fazer sentido, mas que possui em si mesma uma forma própria, independente de outros gêneros para que faça sentido. No nosso caso, é como se Valêncio Xavier estreasse uma nova forma de ver a narrativa histórica e literária. Isto é, a forma como aborda a composição da narrativa, flerta com o discurso histórico e com os gêneros literários – como o jornalístico – sem se render a nenhum deles. É uma grande paródia que ele faz desde o título. A pretensão histórica que ele coloca na grafia de *O mez da gripe* faz com que o leitor pense que a narrativa busca a fidedignidade do trabalho do historiador,

em uma reunião de fontes históricas, e composição coesa de um discurso que possa abarcar cronologicamente um espaço e um tempo precisos, utilizando-se da causa e da consequência para que uma visão axiológica possa ser mantida e estreitada conforme as fontes primárias passam a compor o estudo. Entretanto, isso não acontece. Há um valor histórico muito claro, mas talvez não o valor que a História enquanto ciência busque. Sendo assim, a paródia com o gênero histórico – se é que podemos chamar assim, já que ainda não se trata de um discurso histórico propriamente dito – aparece desde a composição do título e o recurso de recorrer ao português arcaico para tanto. Ou seja, Valêncio Xavier parodiza o método historiográfico, transformando-o em literatura. Vejamos um exemplo:



. . . Mas a sra. d. Hespanhola, parece não ter vontade de deixar ninguém em paz . . .

COMMERCIO DO PARANÁ

O método historiográfico é pautado no recorte e contextualização das fontes históricas, sobretudo quando a tentativa do historiador é reconstituir, conforme sua posição ideológica, um acontecimento do passado, respeitando um recorte temporal e cronológico. No entanto, a forma como Valêncio Xavier parodia tal método se dá justamente nesse sentido. Ele descontextualiza o fato em questão, recortando-o e colando-o à medida que ele enxerta o sentido da narrativa. Ademais, o autor tem o cuidado de selecionar um trecho que, mesmo que tenha vindo de um jornal, trata a gripe espanhola de maneira personificada, utilizando os pronomes de tratamento “senhora”, “dona” e colocando em letra maiúscula a sua inicial. Ou seja, parodiza também o gênero jornalístico, que deveria tratar os assuntos com neutralidade e seriedade.

A paródia com os gêneros vai mais adiante. O apontamento que Xavier faz é que O *mez* se trata de uma “novella” – ainda mantém a grafia em português arcaico – entretanto, ao adentrarmos a narrativa, percebemos que não há inserção somente em tal gênero:

O MEZ DA GRIPPE

novella

Assim como a heterogeneidade de narrativas, tempos e cronologias, os gêneros também se alteram frequentemente, corroborando a ideia de hibridiz narrativa. A noção de novela corresponde à “novidade” e “notícia”, do italiano, de acordo com Álvaro Manuel Machado (1977). De pouca extensão, ela se difere do conto justamente por isso. Além disso, uma das suas características principais é a densidade da sua narrativa. Geralmente, é pouco complexa, e tem desdobramentos simples. As situações são criadas e resolvidas, rapidamente, ou somente ao final da trama. Sendo assim, de acordo com o autor, ela respeita a forma tradicional das histórias de ficção, com começo, meio e fim. Ademais, só são descritos ambientes e personagens extremamente necessários para o desenrolar da narrativa, corroborando, então, ao eixo central do foco narrativo.

Podemos, também, considerar, que a novela, principalmente quando pensamos em telenovela, tem um forte apelo ao público, sobretudo por se centrar em dramalhões, e beirar a pieguice. As situações, assim como nos folhetins tradicionais, acontecem e são resolvidas de forma a envolver o espectador na trama, e deixar com que acompanhe todo o desenrolar até o final.

Como se trata de Valêncio Xavier, um autor que transita entre as várias mídias, não devemos deixar de pensar nessa composição também das telenovelas. O grande ponto é que, mais uma vez, ele parodia o gênero em questão, tendo em vista não apenas a extensão, que é o aspecto mais formal e estrutural que podemos considerar, como também as questões de conteúdo. Não há uma trama central que envolve o leitor no decorrer de toda a narrativa. Conforme já dissemos, várias tramas se fomentam e criam um cenário com várias ramificações que se estabelecem e fortalecem os vários focos narrativos. Além disso, não há grandes apelos sentimentais ao público em questão. Tanto que requer um esforço do leitor para que ele entenda que o ato do homem que caminha sozinho é o de estupro. Por fim, o próprio desenrolar do tempo, que não é linear, e apresenta poucas marcas de contagem durante a narrativa, diferem da própria noção de novela/telenovela. Há um calendário que busca

não deixar o leitor tão distante assim do que é narrado. Entretanto, mesmo com esse calendário, alguns saltos são dados, não seguindo um fio narrativo cronológico específico, respeitando, nesse sentido, o mês da gripe e os seus entornos. Dessa forma, ao colocar “novella” como subtítulo da sua obra, já nos adianta que os gêneros do discurso serão repensados e, muitas vezes, subvertidos.

Nesse sentido, a obra de Xavier é muito mais completa do que isso, ultrapassando a estabilidade formal do próprio gênero novela. Novamente, ele flerta com essas definições, mostrando uma completude muito maior quando convida o interlocutor a sua narrativa. Assim, há a presença da paródia quando ele brinca com uma definição, trazendo um percurso de gêneros muito mais variados que o da novela. O riso então não acontece, nesse primeiro momento, diretamente. A relação que o autor e o leitor têm em um primeiro momento é o que compõe tal riso. A sátira se personifica desse modo: ultrapassando todo o limite formal da palavra “novella” e o que ele ocasiona para o desenrolar de uma narrativa.

Antes de continuarmos a análise, cabe ressaltarmos que a composição global da obra é muito interessante, porque ela se dá em planos. O próprio homem do qual acabamos de falar, se concentra em planos. Ele, mais a frente, reflete as calçadas que estão atrás dele, fazendo com que o olhar do leitor se volte para várias posições. Essa é uma apropriação de Valêncio Xavier ao gênero cinematográfico, que engloba essas noções de planos, e faz com que relembremos do que Rajewsky (2005) havia dito sobre essa possibilidade na literatura. Ou seja, o recurso do “as if” é utilizado nesse sentido, porque o autor age como um diretor de cinema, fazendo recortes próprios durante a narrativa, e formulando uma obra não linear, como se fosse possível montar várias cenas e retomar as histórias como em um filme (ou até mesmo em uma novela) no tempo em que se fizer necessário e plausível para a composição da história. Ela impele ao leitor (que nesse caso é um “as if” de espectador) a noção de ligar as histórias, mesmo com os cortes e as dissoluções de cenas. Sendo assim, ele utiliza esses recursos das mídias não verbais, por meio dos textos e imagens. Ou seja, a imitação, da qual já falamos anteriormente.

Além disso, a quantidade de personagens e enredos também é uma imitação dos recursos do cinema. Bem como as lacunas que se estabelecem de tempos, como é o caso da história da Dona Lúcia em detrimento aos acontecidos da gripe, cerca de 50 anos antes. Ou seja, ele se permite, por meio da hibridez dos gêneros textuais, fazer referências a outras mídias, sobretudo o cinema, formulando quadros que

transmitem movimento – o próprio homem que parece caminhar pelo decorrer das páginas. Assim como as frases, “agora está morrendo muita gente mesmo”, que dessa repetição dão a impressão de movimento. Sendo assim, os recursos do cinema são apropriados pela literatura, demonstrando a possibilidade híbrida e intermediária da obra em questão. Possibilidade híbrida essa que se reflete, também, por meio das múltiplas histórias que consolidam durante a narrativa, com seus vários enfoques. Principal foco que tomaremos como análise no presente trabalho.

Dito isso, na próxima página, temos um trecho de Marquês de Sade como epígrafe do livro, que nos diz o seguinte:

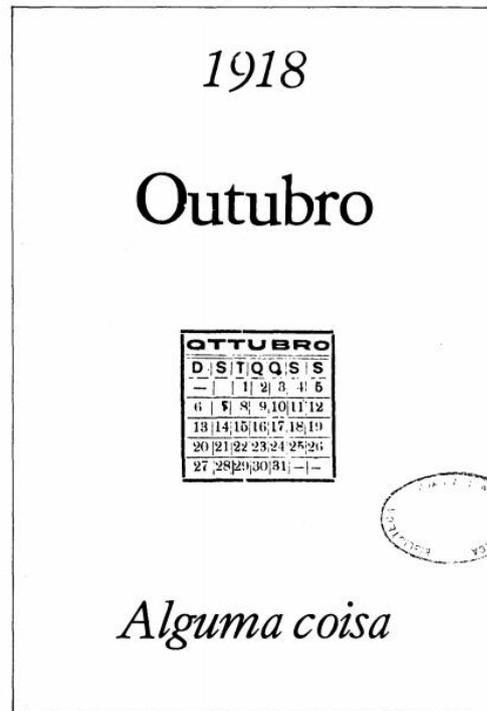
vê-se um sepulcro cheio de cadáveres, sobre os quais se podem observar todos os diferentes estados de dissolução, desde o instante da morte até a destruição total do indivíduo. Esta macabra execução é de cera, colorida com tanta naturalidade que a natureza não poderia ser, nem mais expressiva, nem mais verdadeira.

Regina Chicoski (2005) nos propõe uma interessante análise sobre as vozes de Valêncio Xavier e Marquês de Sade nesse sentido. Partindo da teoria de polifonia do discurso, baseada em Mikhail Bakhtin (2013), ela discute como o personagem e o narrador se misturam tanto no trecho acima, quanto na obra de Xavier. Parece haver um mutifacetamento identitário que coloca circularidade a tríade proposta por Antônio Candido (2009) – autor, público e obra. Há tal circularidade então que reina entre esses três elementos e os transpõem, colocando o narrador e os personagens ao centro heterogêneos dos múltiplos discursos reinantes no texto.

Nesse sentido, Chicoski (2005) nos propõe uma interessante análise sobre a epígrafe de Sade e o homem misterioso que aparece na primeira página do livro. O leitor que se depara com a obra pela primeira vez ainda não conhece a índole do homem misterioso, mas se já bem observou seus olhos e a sua postura, entende que não se trata de um sujeito com boas intenções. Dito isso, ao considerarmos essa epígrafe em conjunto com o que acompanha o desenrolar da obra, percebemos o tom fúnebre a respeito do qual o leitor é conduzido, reforçando a ideia das caveiras que aparecem nas páginas anteriores, bem como o mensageiro da morte, e a sua ambivalência de signos. Assim, como conclusão dessa trajetória, a morte representa muito mais do que aquilo que o mensageiro está autorizado a demonstrar, em conjunto com o que diz Sade, a sua coloração – o podre, o cadavérico, os meandros da gripe, da doença, e tudo que isso acarreta – é própria da natureza e, novamente, há

ambivalência: entre o feio da morte e o belo da verdade. Mesmo que repentina, a morte é a única certeza.

Sendo assim, passemos a próxima página do livro:



É a primeira vez que Valêncio Xavier tenta situar o leitor de alguma forma cronológica em seu texto, esses recortes de calendário aparecerão em outras partes da narrativa e terão por função, mesmo que não tão clara, de manter o interlocutor no foco narrativo principal do texto: o da temporalidade linear – momentos que antecedem a chegada da Gripe Espanhola em Curitiba, o mês da gripe e os momentos posteriores. Cabe destacar que, de acordo com os registros oficiais, a gripe começa no Brasil em meados de setembro⁹ e se estende até novembro, mês que se conhece como o fatídico “mês da gripe”. Assim sendo, o destaque se dá para outubro, e mesmo que o leitor espere uma explicação para tanto, ou uma nota que possa dizer do que se tratará o capítulo – em uma organização do livro – ou do próprio desenrolar narrativo, nos deparamos apenas com uma construção semântica dada por “alguma coisa” com a função de preencher um vazio na página e quebrar a expectativa até

⁹ BERTUCCI, Liane Maria. **Influenza, a medicina enferma: ciência e práticas de cura na época da gripe espanhola em São Paulo**. 2002. 401 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280640>>. Acesso: 01 abril 2019.

então inaugurada pelo interlocutor do texto. Dessas inferências entre gêneros, dos quais um calendário se apropria de uma capa de livro, ou vice-versa, temos um exemplo de hibridização, no qual nenhum dos dois perde as suas principais características, formando uma espécie de novo gênero: calendário com características de capa de livro; ou livro com características de calendário.

Se o leitor ainda espera algo da página seguinte, o tom permanece o mesmo: pouca coisa é explicada e os recortes, por meio do recurso da montagem, começam a ser frequentes no livro. Quatro recursos se encontram, três deles verbais e um deles não verbal – todos organizados em forma de bricolagem – no mesmo espaço.

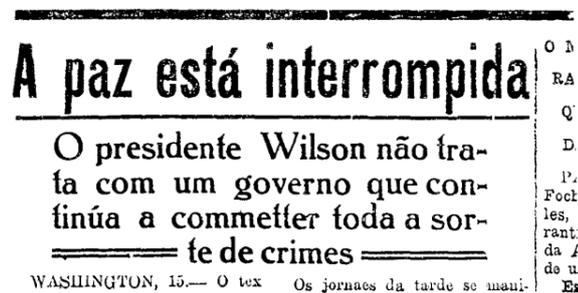
De acordo com Paula Carpinetti Aversa (2015), a bricolagem pode se dar tanto como um procedimento artístico quanto metodológico. Nesse sentido, de acordo com ela, é da junção de elementos heterogêneos, encontrados sem princípios de coesão, e transformados em algo novo que se dá essa ferramenta. Há uma afinidade dessa ferramenta com as artes surrealista e dadaísta, pelo motivo de não ter um aparato fechado em mente. O *bricoleur* é esse indivíduo que inicia um projeto ao acaso, não esperando por resultados já programados. Sua pretensão é, portanto, uma das múltiplas leituras que ele pode fornecer ao espectador/leitor/apreciador da sua obra.

Além disso, o *bricoleur*, segundo a autora, deve estar aberto as inúmeras facetas que se estabelecem conforme as múltiplas identidades da contemporaneidade. Ele reconhece a sua subjetividade e entende os desdobramentos da experiência humana enquanto dialógica e não monológica, apresentando uma concepção de mundo subjetiva e multidisciplinar. A bricolagem, portanto, observa o espectador/leitor/apreciador da obra como parte integrante do processo. Ele é ativo. A sua subjetividade também conta para o resultado final da obra. Ou seja, se enquadram as múltiplas identidades, tanto do autor do processo, como do espectador que ali atua como parte ativa. Cabe que lembremos do método recepional, o qual acredita que o livro depende do leitor. Esse atinge níveis de leitura, importando a forma como ele recebe a obra, quase não importando, nesse sentido, como o autor imaginou a obra, mas sim como o leitor a recebeu. Portanto, o leitor é o foco. Alguns desses leitores podem ler níveis mais rasos e outros mais densos da mesma obra (BORDINI, AGUIAR, 1988).

Nesse sentido, podemos retomar a página anterior: o “alguma coisa”. Além do preenchimento de espaço, que já pontuamos anteriormente, podemos pensar na própria composição das capas do livro, de gênero diverso. Tendo em vista que é uma

das primeiras páginas e abre a seção, ele retoma o suporte livro, o parodiando. Isto é, em geral, contaríamos com o nome de um autor no lugar do supramencionado “alguma coisa”, ou ainda uma cidade, editora ou ano, entretanto, subverte o suporte não colocando nenhum desses elementos. Quebra, portanto, a expectativa do leitor, acostumado com as capas canônicas trazidas pelas editoras de livro. Entretanto, para que haja esse entendimento, é necessário que tal leitor esteja situado de alguma forma sobre esses gêneros textuais e suportes, compreendendo principalmente as suas características mais ou menos estáveis.

Passamos para o próximo recorte:



Nesse trecho, percebemos a intencionalidade em deixar as rebarbas da outra notícia, da coluna do meio, por parte do autor. Isso denota um certo desinteresse pela organização da página, proposital, demonstrando que aquele recorte é, de fato, de um jornal. Além disso, essa é uma das múltiplas narrativas que será vista durante o enredo do livro: a questão alemã, sobretudo por estar em vieses de sair da Primeira Guerra Mundial, atuando como forma de demonstrar o próprio cenário caótico que o Brasil vivia à época, ou seja, da ditadura militar e dos seus meandros de destruição. Nesse sentido, é como se a narrativa pintasse um cenário de intensas catástrofes, com a destruição causada pela Guerra, mas que, ao final de novembro, o horror teria seu fim, assim como o período militar. Ou seja, parece haver, mesmo que sutilmente, uma mensagem de esperança trazida pelo desenrolar do eixo narrativo.

Logo abaixo, já não em forma de recorte, um outro trecho, também que não é de autoria de Valêncio Xavier, mas de Trajano Reis, diretor do Serviço Sanitário de Curitiba na época, traz a notícia de que alguns sírios teriam vindo assistir a um evento de bodas e “[...] estavam com o mal incubado [...]” (XAVIER, 1998, p.13). E assim, supostamente, a gripe teria se espalhado. Antes de mais nada, é interessante notar que, em momento algum, uma referência à gripe é tomada por Trajano Reis em seu discurso. Alguns adjetivos como “mal incubado” e “gérmen do mal” fazem esse trabalho de referenciar a doença. Nesse sentido, a própria subversão da figura de

destaque que era o sujeito na época se dá por conta do seu próprio discurso. Ocupando o cargo de diretor, se espera dele uma postura mais cética e científica sobre o caso, tendo em vista que pouco se sabia sobre a moléstia, e a população ainda estava começando a ser alertada sobre os seus perigos.

Sendo assim, notamos que esse discurso contido reflete a necessidade de não criar um estado caótico na população, tendo em vista que a vida comum deveria seguir os seus rumos até onde fosse possível, inclusive a questão da própria modernização; a cidade não poderia transparecer como um lugar que portava aquele “mal” no período. A imagem de desenvolvimento deveria ser fortemente veiculada e um problema sanitário poderia arruinar tal imagem. Por esse motivo, o discurso parte de uma autoridade do estado que preza pela imagem de industrialização, desenvolvimento, modernização em andamento.

No entanto, nos deparamos com um discurso acalorado, voltado para a origem: causa e consequência, e prostrado sob um povo estrangeiro – os sírios – que visitava a cidade. Ou seja, não condizente com o lugar de poder que o diretor ocupava na época. Ademais, mais tarde, saberemos que, supostamente, a gripe veio com o Navio Demerara, de origem europeia, e não do Oriente Médio.¹⁰ É uma alegoria de que os próprios europeus trazem um mal para o Brasil, não sabemos se a própria gripe, ou a Primeira Guerra Mundial. Neste sentido, podemos recorrer à ferramenta de interpretação de que a paródia satiriza as classes altas, ao mesmo tempo que a incorpora aos seus discursos. Sem nenhum signo verbal proferido por Valêncio Xavier, o discurso de Trajano Reis foi uma paródia de si mesmo: colocando em dúvida a veracidade da informação, utilizando-se de um cientificismo retórico e buscando uma origem praticamente inalcançável.

Em seguida ao discurso de Reis, aparece novamente a imagem do homem misterioso. Mas agora ele já não parece mais tão estagnado quanto antes, tendo em vista que acompanhado dele aparece uma quadra:

**Um homem eu caminho sozinho
nesta cidade sem gente
as gentes estão nas casas
& gripe**

¹⁰ CRUZ DE SOUZA, Christiane Maria. A gripe espanhola em Salvador, 1918: cidade de becos e cortiços. **História, ciências, saúde-Manguinhos**, v. 12, n. 1, 2005.

Na primeira linha, vemos a contraposição entre o artigo indefinido “um” e o pronome “eu”, ou seja, aparentemente, o homem já tem voz e já fala por si mesmo. Ele vivencia os fatos e consegue identificar o que está acontecendo na cidade. O narrador e o personagem se confundem nesse sentido, assim como apontamos previamente sobre a epígrafe de Sade. É como se o homem tomasse a voz do narrador e assumisse a visão da cidade, narrando os fatos ao seu modo daqui em diante. Entretanto, o multifacetamento da narrativa permanece o mesmo. Não apenas o homem toma a voz durante o enredo, se ele assume a narração, essa aparição dele como narrador não é frequente. Além disso, a partir do momento que o sujeito assume a visão que o narrador antes tinha dos fatos, parece haver um certo movimento por parte daquele: enquanto narra, ele, de fato, caminha sozinho, observando as gentes e a gripe. Embora ele comece a ganhar forma, ainda não sabemos sua real intenção no desenrolar da narrativa. Na última linha do verso, mais uma vez podemos reforçar a ideia de morte, isto porque o autor recorre ao recurso da vagueza não completando a ideia de “a gripe”, então, qual é o resultado dela? O espaço vazio nos permite a possibilidade de imaginar que a morte é a ressignificação de um espaço não ocupado por nada, nem ninguém. O homem está sozinho na cidade, e a gripe está nas casas junto às pessoas.

Dessa forma, conforme a ideia de bricolagem, entendemos que múltiplas leituras são possíveis a partir do momento que se estabelecem as várias práticas de colar diferentes recursos no mesmo quadro. Quando observados por um leitor iniciante, que ainda não conhece o restante da obra, as pretensões de Xavier ainda são incipientes, e os discursos parecem ser incoerentes entre si, tendo apenas a ligação do tempo cronológico. Entretanto, isso ganhará outro tom nas próximas páginas.

Em seguida, no dia 20, domingo, podemos recorrer ao recurso da paródia para pensar a outra abordagem tomada por Valêncio Xavier quando nos deparamos com o seguinte poema:

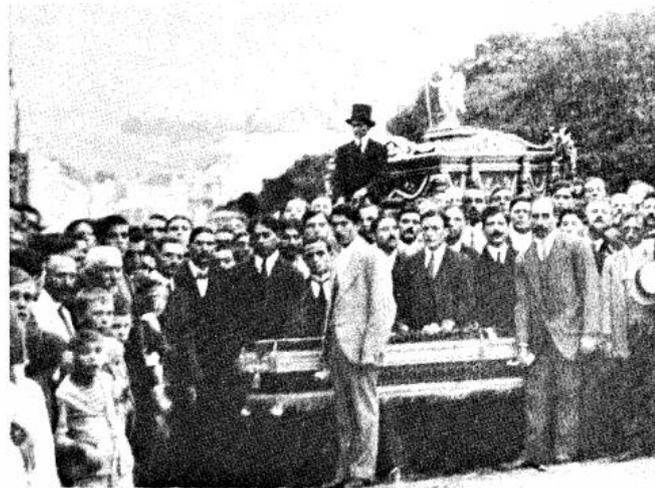
A SEMANA RIMADA
 “La influenza española”
 Esso todo, la gran grita,
 No tiene casi que nada
 No passa, cosa esquisita!
 De una . . . gran españolada
 Jeca Rabecão
 O COMMERCIO DO PARANÁ

Novamente temos a subversão do gênero jornalístico trazida ao centro. Não por acaso a montagem que acompanha a página desse poema é uma propaganda de uma loja de tecidos, denominada “O Louvre”. Isso significa dizer que a mídia, de alguma forma, estava tentando esconder da população a gravidade da doença que, mesmo no início, já trazia certa preocupação para as autoridades locais. Além disso, o poema satiriza a presença da moléstia, hiperbolizando o termo “espanholada” para se referir ao povo espanhol, ou à origem da gripe, e reforçando o caráter esquisito dela, de que não passa. Nesse sentido, não sabemos se ela não passa no seu sentido transmissível, ou se não passa no sentido de perdurar no indivíduo infectado. A vagueza com que o poema se apresenta é, então, uma forma de satirizar a posição da doença e a do público que pouco sabia sobre ela. Percebemos, além disso, o sobrenome do autor do texto “Rabecão”, carro fúnebre que é utilizado para transporte de mortes. Já vemos então o tom que o livro toma: o da morte como ponto central.

O comercial abaixo ainda reforça a retenção de informações por parte dessa mídia vaga – aqui, esse anúncio aparece despretensiosamente, sendo ressignificado ao longo do texto:



No dia 22, já na terça-feira, outro aviso do serviço sanitário é feito. Esse é assinado por Ricardo Negrão Filho, denominado como “o secretário” (XAVIER, 1998, p. 15). Mas o tom de Trajano Reis se mantém: a Gripe Espanhola, nesses termos, não é citada, é retomada apenas como uma das “molestias transmissíveis”. Entendia-se, portanto, a gravidade do assunto em questão, proibindo que se enterrassem diretamente os corpos que fossem afetados por esse tipo de patologia, entretanto, no sentido de não alarmar a população, o termo não era referenciado diretamente. Após essa intervenção do secretário, a seguinte imagem é colada pelo autor:



– “E, era a pé. Iam carregando o caixão e as gentes a pé acompanhando pela cidade inteira até o Cemitério Municipal. Tinha os muito ricos que faziam enterro com carro, cavalos de penacho, pano preto, mas eram bem poucos. A maioria a pé, por muito tempo, foi assim.” *DONA LÚCIA – 1976*

Antes de prosseguirmos, devemos traçar as relações que se estabelecem entre tecnologia, literatura e intermedialidade, que nos será fundamental para entendermos os recursos adotados por Valêncio Xavier daqui em diante.

A relação entre tecnologia e literatura é ampla, e conceituá-la não é tarefa fácil. Neste momento, as nossas tentativas se darão nesse sentido, pensando no que nos diz Walter Koch¹¹ (1993), semiótico alemão. Além dele, outros autores serão

¹¹ Dada a dificuldade de acesso aos textos de Walter Koch, seja em Português ou em Língua Estrangeira, nos basearemos nos achados de Edgar Roberto Kirchof, uma das principais autoridades

consultados assim que se fizer viável para a composição desta discussão. Para ele, é válido dizer, a literatura só passa a se fixar de alguma forma a partir de quando os sistemas orais são transformados em sistemas escritos. Isso ocorre a partir de 3000 a.C, cujo advento da metalurgia também se dá:

sendo que a passagem dos sistemas icônicos para a escrita baseada no alfabeto jamais ocorreu de forma linear. Há muitos sistemas intermediários (pictogramas, ideogramas, logogramas, logogramas fonéticos, silabário e alfabeto), vários deles utilizados em culturas contemporâneas (KIRCHOF, 2011, p.31).

Além disso:

Com a fixação da escrita, tornam-se ainda mais importantes figuras de linguagem baseadas na metrificacão, cuja ocorrência já é possível na cultura oral, como a paranomásia, a rima, o ritmo etc. No nível estilístico, cristalizam-se e tornam-se mais complexos recursos como as símiles, as metáforas, a elipse, a amplificação, entre vários outros (KIRCHOF, 2011, p.31).

Nesse sentido, diz ele, é possível que passemos a refletir sobre um apagamento progressivo daquele que cria a linguagem. Isto é, se há a fixação dessa linguagem por meio da escrita e os seus meios, isso permite que haja um afastamento de quem a cria do que é escrito. No entanto, ele ressalta que tal afastamento, por vezes, é parcial, já que a figura do contador de história, por exemplo, ainda permanece, incorporando esse sujeito que *conta* a história de alguma forma.

Quanto à literatura clássica, Koch (1993) recorre à grega. Para ele, os gregos muito desenvolveram sua literatura com base nas noções de filosofia e mito, que viriam a agregar ao contexto extralinguístico, por meio das relações com outras áreas do conhecimento, como a matemática, a física, a astronomia, a linguística, entre outras. De diálogos relativamente simples que se intensificam em formas complexas, como os socráticos, adensam-se as noções de conhecimento que esse povo adquiriria com o passar dos séculos.

Já no século XX, a literatura também levaria em conta os meios digitais. Cabe destacar que os meios de comunicação que surgem principalmente a partir do século XX, como o cinema, são palavras-chave para descrever a relação de Valêncio Xavier com a literatura e a forma como concentra as experiências do seu livro. Assim sendo, ao se voltar para os meios de comunicação que a permeiam, a literatura relega a um

quando falamos de Koch e dos seus pressupostos. Por esse motivo, nos orientaremos por ele, citando a cada um quando se fizer necessário para o desenvolvimento e conclusão do raciocínio.

segundo plano as noções da referencialidade, voltando-se para ela mesma, e fazendo pleno sentido por meio do próprio texto literário, já que as outras mídias se concentram no mesmo suporte. Isso significa que esforço de interpretação se pauta na obra, não sendo preciso recorrer a meios externos de análise, só se assim se fizer necessário e uma preferência de análise de quem pratica o exercício interpretativo-analítico.

Então, sinaliza Kirchof (2006), se voltando para as características desses novos meios que surgem no transcorrer de tal século, o eixo narrativo dos romances, também podem ser vistos de outra forma: “[eles] pode[m] ser visto[s] como uma espécie de fusão entre o romance, a fotografia, a música, acrescido de movimento” (KIRCHOF, 2006, p.5). Ou seja, a relação entre as artes e a tecnologia é muito mais estreita do que pensamos. É com a literatura contemporânea então que há abertura para novas mídias, atuando a tecnologia como importante nesse sentido. Dessa junção de várias mídias temos, portanto, a intermedialidade, conforme já dissemos.

Não obstante, outro recurso que apresenta relação direta com os elementos de retomada textual, além da paródia, que já citamos, é o pastiche e a paráfrase, que também nos serão fundamentais para dar prosseguimento à análise da obra.

Hutcheon (1986) compara brevemente a paródia com o pastiche. De acordo com ela, o pastiche permanece dentro do seu próprio gênero, enquanto a paródia permite a adaptação. O pastiche, além disso, não pode ser enquadrado no intertexto, segundo ela, mas está mais próximo do que chamamos de interestilo. Nesse sentido, as mais diversas possibilidades de textos e do texto se abrem ao recurso pastiche.

Entretanto, não apenas de diferenças sobrevivem esses dois recursos linguísticos e estilísticos. Para Hutcheon (1986), é de semelhanças e usos em comum que eles também se formam. Ambos são uma forma de imitação e nada impede que a paródia faça uso de recursos do pastiche para que faça valer o seu sentido. Todavia, cabe destacar que eles não se limitam apenas à imitação textual, é a intenção de quem faz seu uso que vai delimitar sua abrangência em relação ao sentido.

Etimologicamente, a palavra *pastiche*, de acordo com Ingeborg Hoesterey (2001), vem do italiano e diz respeito à imitação de quadros famosos que poderiam ser confundidos com os originais. Esse termo sofreu alterações em outras línguas, e se apresentou conforme conhecemos hoje. Sendo assim, a sua ligação muito tem a ver com a colagem e a união de trabalhos que já existem, nos diz Hoesterey (2001). Dentro desse processo, então, podem estar contidas as técnicas de “processos como a adaptação (modificação de material artístico de gênero para gênero e de uma forma

para outra distinta), a apropriação (o empréstimo deliberado), o *bricolage* (a criação a partir de fontes e modelos heterogêneos) e a montagem” (CEIA, 2009, p.6)

Podemos, então, notar que o recurso de pastiche tem um sentido de ambivalência. Se por um lado ele retoma textos anteriores, no sentido de homenageá-los, ele também toma a posição de questionar o status quo.

O pastiche é apontado como um recurso transtextual, classificando-se como uma forma de hipertexto uma vez que se trata de um texto que obedece a uma lógica derivacional face a outro que lhe é anterior (o hipotexto), estabelecendo com o texto matriz relações de imitação [...] o pastiche adota uma relação de imitação de cariz lúdico, contrapondo-se à forgerie, que se pauta por uma imitação de cariz sério (CEIA, 2009, p.7)

O recurso do pastiche, então, é utilizado à medida que outros textos convergem entre si, formando um todo coerente dentro de um contexto específico. Dessa forma, nos orienta Ceia (2009), devemos pensar no pastiche quando refletimos sobre o pós-moderno. Se vivenciamos uma crise de autoria, como Foucault (2001) e Portela (2012), por exemplo, se dedicam a nos mostrar, o pastiche nada mais é que uma ferramenta importante para que procuremos entender esses processos dentro dos níveis semânticos e pragmáticos da língua. Por fim, Hoesterey diz que “[...] [pastiche is] neither original nor copy [...]” (2001, p.5).¹²

Gérard Genette (1997) também nos apresenta uma concepção interessante de pastiche. Para ele, esse gênero representa uma concepção de imitação que não tem com ele uma função satírica. É nesse sentido que talvez se difiram especificamente a paródia do pastiche. Para ele, o primeiro termo está ligado à transformação, por mínima que seja, no qual o texto sofre um *transvestimento*. Enquanto isso, o pastiche, que por meio da imitação difere seu *hipertexto* – texto resultado – do *hipotexto* – texto que se baseia.

Não obstante, Silviano Santiago (1989), também apresenta uma posição sobre o assunto, no que diz respeito a diferença entre o pastiche e a paródia. Para ele, o primeiro, diferentemente do segundo, carrega traços do passado, sendo, por vezes, imitação da imitação, gerando possibilidades de subversão menos convencionais. A paródia, por sua vez, ridiculariza o passado, enquanto rompe com ele. Entretanto, seu aspecto mais canônico de retomada transparece nos textos-resultado.

¹² O pastiche não é original nem uma cópia (HOESTEREY, 2001, p.5) [tradução nossa].

Portanto, o pastiche tem a intenção de unir várias formas em apenas uma, retomando textos anteriores, seja de maneira canônica, ou satírica, já que tem uma forte relação com a última, tendo em vista o significado do seu termo sincronicamente. Vejamos, agora, alguns exemplos desses elementos no texto de Valêncio Xavier. No que diz respeito ao pastiche, nos apoiaremos na questão da subversão e da imitação.

Em Paranaguá, n'aquella epocha, ia effectuar-se o casamento de uma filha do syrio Barbosa. Do Rio de Janeiro vieram assistir ás bodas alguns syrios, que estavam com o mal incubado.

De Antonina e Morretes seguiram para aquella cidade, com o mesmo fim dos do Rio, alguns patricios do Sr. Barbosa. Folgaram juntos e cada um dos residentes em Antonina e Morretes trouxe consigo o gérmen do mal, que se disseminou com rapidez entre as populações das referidas cidades. Em Paranaguá, por sua vez, os hospedes fluminenses não só padeceram da molestia, como também a transmitiram aos patricios e á população.

*Relatório do Sr. Dr. Trajano Reis
director do Serviço Sanitario.*

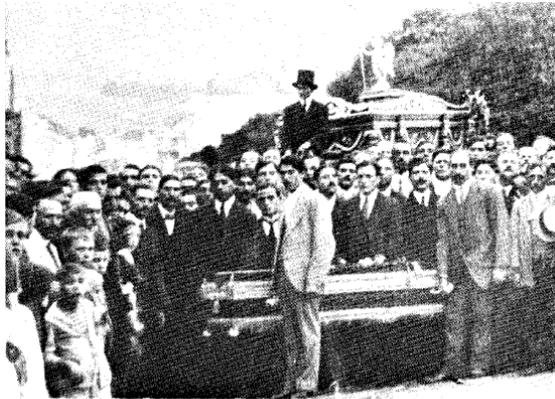
A colagem feita pelo autor retoma o passado, tendo em vista que se baseia em um próprio discurso da época que, além de real, provinha de uma autoridade. Assim, seu peso é oficial no que diz respeito a traçar um panorama da cidade naquele período. Contudo, o pastiche não se dá exatamente no discurso que é veiculado, mas no recurso que Valêncio Xavier utiliza, o de recortar e colar no momento mais oportuno o que disse Trajano Reis: logo no início da trama, quando o leitor ainda não está situado quanto ao estilo e a história como um todo. Isso significa que, a partir do momento que outros recortes da mesma autoridade são colados, eles adquirem outros significados, a própria desconstrução da origem da gripe.

Se no trecho anterior temos a ideia de que os sírios foram os responsáveis por trazer o vírus para a cidade de Curitiba, em função do casamento, isso se perde ao longo do texto. A origem passa a ser duvidada, questionada, outros desdobramentos se pautam nesse sentido. A perseguição aos alemães, por exemplo, pode ser vista como um resultado dessa falta de crença nos estrangeiros como um todo. É como se o vírus da gripe fosse estrangeiro assim como esses povos: espanhóis, sírios, alemães; não há diferença. Há uma relação simplista entre a causa e a consequência da gripe. Sendo a causa os estrangeiros, e a consequência, os corpos curitibanos até então são, sendo acometidos pela gripe. Portanto, conforme dessa ressignificação de interpretações que o discurso oficial adquire, a questão da subversão às autoridades fica mais clara. O interessante é que Valêncio Xavier se utiliza do próprio texto para criar esse efeito. Não recorre a nenhuma outra abordagem, a não ser a técnica de montagem. É como se o próprio Trajano Reis se desconstruísse ao longo

dos meses e cada uma de suas falas retomasse e ressignificasse os discursos feitos anteriormente.

Além disso, o próprio estilo da fala de Trajano Reis se altera conforme os meses se passam. A sua visão e perspectiva sobre a gripe se abalam, se antes a crença era mínima, ao final, a sugestão para que os moradores não saiam de casa é frequente. O interestilo se dá, então, sem nenhum esforço de Valêncio Xavier em alterar as falas, mas no seu esforço em escolher o momento e a composição correta para os recortes na narrativa. Assim, a intenção do diretor se altera conforme o tempo passa, já que isso é dependente da própria reação do público curitibano aos seus discursos. Dessa forma, percebemos a força do pastiche durante a obra.

Ilustremos o pastiche com outro exemplo também:



– “E, era a pé. Iam carregando o caixão e as gentes a pé acompanhando pela cidade inteira até o Cemitério Municipal. Tinha os muito ricos que faziam enterro com carro, cavalos de penacho, pano preto, mas eram bem poucos. A maioria a pé, por muito tempo, foi assim.”
DONA LÚCIA – 1976

Se o pastiche, além do que já foi descrito, também perpassa para uma adaptação de um gênero ao outro, como uma forma a outra. A imagem, em conjunto com o texto anterior, ilustra juntamente isso. Temos um enterro típico ao que acontecia na época, no início do século XX. Todavia, algo pode ser antecipado nesse sentido. As fotos eram tiradas em menor escala no século passado, em ocasiões especiais, para álbuns de família, registros de eventos, entre outros. Como a fotografia anterior retrata um enterro, provavelmente a pessoa em questão era importante, sobretudo ao

notamos as vestes das pessoas que compõe o cenário: bem vestidas e, pela posição, acostumadas em tirar fotos de maneira geral.

Dessa forma, isso chancela o que Dona Lúcia diz mais de 50 anos depois. Os enterros dos pobres permaneceriam só na memória das pessoas comuns. Enquanto as dos ricos, perdurariam tanto na memória dessa gente, como nas fotos e nos registros históricos. A grande questão se dá ao guardar o corpo: chegando ou não de carro ou a cavalo, todos ficariam em pé, assim como a morte; ambos são os destinos inexoráveis dos seres humanos, sejam pobres ou ricos; a diferença se dará na perduração da memória. Assim, o discurso de Dona Lúcia ressignifica a imagem. A forma e o gênero são transformados e ganham novas interpretações, principalmente por serem colocados um abaixo do outro. Assim, o pastiche aparece também nesse sentido, ressignificando os textos por meio de transposição de gêneros.

A seguir, uma outra possibilidade com essa mesma imagem:

O DIRECTOR DO SERVIÇO SANITARIO MANDA AVISAR AS EMPREZAS FUNERARIAS QUE FICAM PROIBIDOS OS ENTERROS Á MÃO, ENQUANTO ENTENDER NECESSARIO Á BEM DA SAUDE PUBLICA E QUE OS ENTERROS DOS QUE FALLECERAM DE MOLESTIAS TRANSMISSIVEIS SERÃO FEITOS SEM ACOMPANHAMENTO SENDO O CADAVER PROMPTAMENTE REMOVIDO PARA O NECROTARIO DO CEMITERIO MUNICIPAL.

CORITIBA, 22 DE OUTUBRO DE 1918
O SECRETARIO – RICARDO NEGRÃO FILHO



Nesse caso, Valêncio Xavier se apropria do discurso do secretário, Ricardo Negrão Filho, e o transpõe à figura, de forma pastichizada. Isso é, além de utilizar-se de tal apropriação, ele utiliza a imagem para contrapor o texto, criando uma dualidade entre a prática e a teoria. Os enterros à mão continuavam, mesmo com as recomendações das autoridades. Então, Valêncio Xavier, por meio da montagem, subverte o discurso oficial, o satirizando, transfigura formas e se apropria desse mesmo discurso para criar o efeito pastichizado na narrativa.

Nos dois exemplos anteriores, por meio da composição desses três textos verbais e não verbais na mesma página, temos o emprego do recurso da bricolagem, no qual há uma nova criação por meio de formas diferentes, sendo feito por meio da montagem. Ou seja, a técnica é a montagem, e o resultado da composição e diagramação da página como um todo é a bricolagem.

Dito isso, passemos a outro recurso de transformação textual: a paráfrase.

A paráfrase é um conceito muito mais ligado à linguística que à literatura. Uma das autoras que trabalharam com a noção de paródia é Ingedore Grunfeld Villaça Koch, principalmente em seu livro *Argumentação e Linguagem* (2002). Para a autora, a linguagem é argumentativa na sua essência. No entanto, segundo ela, a argumentação não parte do novo, não é original, mas nasce da retomada de algo anteriormente visto. Baseando-se nas ideias de Koch, Ruth Léa Santos afirma que a cadeia argumentativa:

no fazer textual não se faz apenas com argumentos novos, “originais”. Se assim o fosse, o discurso seria simplesmente incompreensível, já que ignoraríamos os conhecimentos prévios e socialmente partilhados. A retomada de argumentos já conhecidos é, portanto, essencial para definir o eixo argumentativo, auxiliando também na coesão-coerência textual e, conseqüentemente, na compreensão do texto (SANTOS, 2008, p 17).

Dessa maneira, a paráfrase não seria caracterizada apenas como se apresenta no Dicionário de linguística de J. Dubois e outros (1978, p.75): “um enunciado A é paráfrase de um enunciado B se contém a mesma informação que B”. Isso porque, os elementos presentes em A não seriam totalmente transpostos de maneira “pura” para B. Assim, para Santos:

Em linhas gerais, a paráfrase é tida como uma atividade que retoma o conteúdo de um texto fonte, que, reformulado segundo o ponto de vista do sujeito, pode incidir tanto sobre a questão central quanto periférica que, nesses casos, pode ser uma estratégia argumentativa de realçar/ocultar algo já exposto no texto original (SANTOS, 2008, p. 13).

Na paráfrase, de acordo com a autora, há a retomada de um texto fonte. Contudo, ela é feita a partir do ponto de vista de um sujeito enunciador, que pode escolher quais partes são plausíveis na reformulação do texto original. Ao fazer escolhas, o sujeito pode dar foco em sua reformulação aos elementos centrais do texto em questão ou então dar ênfase a elementos mais periféricos. A paráfrase seria, portanto, nesse sentido, uma estratégia argumentativa.

Dessa forma, embora seja mais comum ao campo da linguística, tendo em vista que muitos estudos surgem nesse sentido, a paráfrase também pode ser pensada no campo da literatura. É partindo desse pressuposto que Márcia Leite Pereira dos Santos, em seu artigo “A paráfrase e a paródia em uma crônica de Millôr”, afirma que:

a paráfrase constitui uma atividade de reconstrução de objeto de discurso, à medida que o autor, para realizá-la, usa sua experiência de mundo, enriquece, com seu conhecimento, o objeto previamente apresentado por outrem. Tal reconstrução, calcada em informações novas e trazidas para o texto pelo autor, muda o tom do texto matriz, embora dele não se perca, daí também afirmarmos que a paráfrase constitui um processo modalizante, ou seja, o autor, com tal artifício, muda, muitas vezes, o tom da prosa como, por exemplo, demonstrando diferentes graus de responsabilidade pelo que ele retoma do discurso de outro no processo de reconstrução de novos objetos de discurso (SANTOS, 2012, p. 113).

Portanto, para a autora, assim como para Koch e Ruth Léa Santos, há mudança de sentido na paráfrase por conta de ela ser fruto da “subjetividade, intencionalidade, estratégia” e outros elementos que envolvem a produção de sentido que parte de um sujeito específico enunciador (SANTOS, 2008, p. 84). Contudo, a paráfrase não pode ser confundida com a paródia, uma vez que a última seria:

uma atividade discursiva e como tal faz parte do processo de referenciação, posto que por dela o autor reconstrói o real numa visão que subverte o sentido do texto matriz, mas, ainda assim, é possível, com o apoio do conhecimento de mundo, captar o texto base no qual se baseia a reconstrução discursiva. A ruptura de sentido do texto original, longe de desestabilizar os sentidos, promove a progressão textual e ajuda na apreensão do sentido pretendido pelo autor (SANTOS, 2012, p. 114).

Assim, a principal característica da paródia, seria a subversão do sentido do texto original sobre o qual ela é pautada. A subversão, assim, não seria o objetivo da paráfrase, mesmo que, como vimos, ela contenha mudanças com relação ao seu texto base. Essas mudanças não causariam rupturas tão agressivas na produção do sentido do novo texto que é baseado em um anterior. Portanto, há um limite entre o que pode ser considerado paráfrase e/ou paródia.

Dito isso, podemos retomar o “dia 22”, de Valêncio Xavier. Os próprios limites da narrativa não são claros, quando pensamos em tempo cronológico e espaço. Nesse sentido, se utilizar de apenas uma ferramenta metodológica para que se faça sentido a interpretação de um texto tão denso seria até mesmo incoerente. Ao nos debruçarmos sobre a colagem que o autor faz de um discurso de um secretário, uma

foto de um enterro, e o depoimento da então inédita Dona Lúcia, podemos recorrer ao pastiche, em conjunto com a intermedialidade, para formar uma análise interessante sobre os rumos de Curitiba daquela época.

No decorrer das páginas, parece que novos elementos vão sendo acrescentados e se mantendo como fixos até o final da história. Isto é, a partir do primeiro momento que a fotografia é um novo recurso a ser utilizado, o autor repete esse trufo, e passa a incorporá-lo a outras mídias, mostrando, portanto, o esfacelamento e a confluência dos gêneros e das mídias quando pensamos em uma literatura experimental e contemporânea, sobretudo após os anos 1970.

Na próxima página, portanto, uma nova fotografia aparece. Dessa vez, com legenda – algo inédito até o momento – “Delegacia Fiscal do Tesouro Federal – Curitiba – Paraná – Brazil” e uma data subsequente escrita à mão “Curitiba, 27/03/1918”. :



Aqui fica mais clara a despreensão de Valêncio Xavier com os limites cronológicos de tempo. Ignorando o fato da história se passar em outubro, ele retoma com uma foto de março que, diferentemente da fotografia do enterro, parece vir de um acervo pessoal, ainda mais que datada à mão. Seu interesse é, por meio de outra mídia, demonstrar como a Curitiba daquele mesmo ano quase não se alterou com as notícias da gripe e da sua periculosidade. Isto é, ao passo que se aglomeravam nos enterros de indivíduos que morreram da doença em outubro, faziam a mesma movimentação em março, no centro da cidade, quando a ameaça da gripe ainda nem era latente.

A imagem, com relação ao texto, também nos demonstra uma hibridez de gênero. Nesse sentido, em uma esfera maior. Há a possibilidade de a foto e a legenda não terem se dado na mesma época, tendo em vista que a função de tal legenda é caracterizar um lugar, sobretudo em meio a outros documentos. Por esse motivo, entendemos que legendar a foto é uma incorporação póstuma, possivelmente de alguém que se dedicou a estudar essas fotografias. Ou seja, um reflexo do trabalho do historiador. Assim, percebemos a hibridez entre os dois gêneros: a fotografia social, sendo o retrato da cidade de Curitiba, e demonstrando uma instituição, e a escrita manual, característica do trabalho do historiador, ou seja, o gênero histórico. Nenhum dos dois perdem as suas características principais e de funcionalidade. Ambos confluem e se estruturam como um híbrido entre fotografia social e recurso histórico.

A notícia abaixo reforça essa ideia:

UM CASO PUNGENTE



Quando o povo se achava agglomerado em frente ao botequim, chegou ali Maria Esteves, noiva do assassinado, que pedia para ver o cadaver de seu noivo: pedido a que os guardas depois de muita relutancia resolveram acceder. A infeliz, ao ver o cadaver do noivo, cahiu debulhada em lagrimas, lamentando a sua triste sorte.



COMMERCIO DO PARANÁ

Além do mais, a ironia presente na “Vida Social” corrobora a isso determinando o pouco valor que a vida tem, já que ela vale pouco, e a aglomeração de gentes continua mesmo com a ameaça constante da moléstia:



. . . Positivamente a vida humana não vale um caracol . . .

COMMERCIO DO PARANÁ

Não obstante, outro símbolo é retomado pelo autor nessa mesma página, o “M”, repetido duas vezes:



Quando o povo se achava agglomerado em frente ao botequim, chegou ali Maria Esteves, noiva do assassinado, que pedia para ver o cadáver de seu noivo; pedido a que os guardas depois de muita relutância resolveram acceder. A infeliz, ao ver o cadáver do noivo, cahiu debulhada em lagrimas, lamentando a sua triste sorte.



Reforça-se a noção de que ele aparenta ser a morte, tendo em vista que ele está localizado ao lado de uma notícia que traz uma tragédia, e novamente a simbologia do cadáver, muito frequente durante o enredo de *O mez*. É como se ele atuasse como um carimbo, que chancelasse de alguma forma o evento “morte”, além de determinar um certo movimento, indicando ao leitor que o portador da medalha “M” se aproxima.

Subsequentemente, não passa despercebido ao leitor o espaço em branco presente na página:



Artigo sobre a gripe espanhola censurado no Diário da Tarde

Ao se deparar com o que está escrito ao lado do artigo em branco, temos a seguinte frase “Artigo sobre a gripe espanhola censurado no Diário da Tarde” (XAVIER, 1998, p. 17). O suporte mudou, estamos falando de outro jornal, mas a subversão ao gênero jornalístico permanece. Se a função de tal gênero é informar, como seria censurada uma matéria de suma importância em um fascículo diário? Dessa forma, o gênero é subvertido, tomando um contorno exatamente ao oposto do

qual deveria tomar: o de não informar. A paródia então se dá justamente nesse sentido: satiriza um gênero fazendo uso dele mesmo e dos seus próprios recursos.

Além do mais, a escrita lateral, em conjunto com a página em branco, significa. Não falar da censura que o tema gripe espanhola sofreu, mas colocar tal frase ao lado, indica uma ironia. Escrita de maneira tímida, lembra muito aquelas soluções de revistas que tinham jogos como cruzadas, *sudokus*, caça-palavras, os quais o jogador só olhava se assim desejasse. Eram colocadas lateralmente ou ao contrário para dificultar a visualização por parte daqueles. Portanto, a censura só seria vista por quem quisesse ver. Mesmo tímida, mudando a perspectiva, ela ficaria facilmente passível de ser visualizável. Assim sendo, o leitor poderia recorrer a outras fontes, como o jornal concorrente, que falaria em maior escala do fato, se assim a censura permitisse, ou ainda olhar ao redor, sem o filtro da mídia, e constatar por ele mesmo a realidade dos acontecimentos e a gravidade da doença.

A partir dos próximos fragmentos, percebemos uma movimentação maior que pode ser atribuída ao homem misterioso que andava sozinho pelas ruas de Curitiba. Entra em uma casa, não vê ninguém, a porta estava destrancada. Não entende o porquê de ter entrado. A forma como são colocados os versos fazem remissão a ele porque o formato é exatamente o mesmo que acompanhava a sua imagem no início do livro. Sendo assim, a narrativa parece ser contada por ele, com vagueza e lacunas que devem ser preenchidas pelo leitor que se debruça sobre a obra. Lembremos o que diz Cluver (2007), que um dos percursos da intermedialidade, além de fazer relação entre diversos tipos textuais, fica a cargo do leitor para complementação de sentidos.

As propagandas e o tema da Primeira Guerra Mundial continuam como outras narrativas que se estabelecem durante o livro. A última atua como representante da macrohistória que acontecia fora do Brasil, e representava a barbárie ocorrida entre os países do Império Central e dos Aliados. Enquanto que em Curitiba, a gripe age com a mesma violência, no entanto por meio de algo biológico, interno, mas que é tão bárbaro quanto a guerra. Esse é o caso do dia 24, quinta-feira, no qual, em letras garrafais se diz que os aliados estão vencendo os alemães e, em nota de rodapé, praticamente, o Diário da Tarde anuncia que não houve nenhuma morte em decorrência da gripe entre os dias 23 e 24:

 DIA 24 QUINTA

**NA BELGICA OS EXERCITOS
ALLIADOS VÃO LEVANDO
DE VENCIDA OS ALLEMÃES**

NÃO MORREU NINGUEM
Informa-nos o sr. Benedicto Carrião, official do registro civil, que hontem e hoje, não
se registrou obito algum nesta capital. DIÁRIO DA TARDE

Sendo assim, frente à barbárie da guerra, a forma como o jornal age, em tentar dirimir a violência da gripe, causa um efeito contrário. Se ambas são ações de violência, naquele momento específico, a balança não estava equilibrada. A barbárie causada por tal guerra, dessa vez, está em alta. A violência é extrema, e os alemães estão vencendo, por hora. Entretanto, especificamente naquele dia ninguém morreu em decorrência da gripe. São casos de exceção, que fogem a regra específica do contexto. Nós, como leitores futuros, sabemos os resultados da guerra e da gripe, assim como Valêncio Xavier também sabia à época da escrita da sua obra, o que torna mais irônico ainda o contexto e ressalta essa exceção. As pausas, portanto, são apenas formas de fortalecimento tanto do vírus, quanto dos aliados.

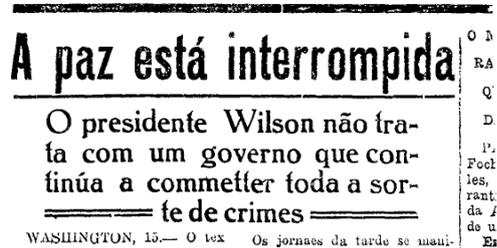
A partir do momento em que há mais pressão, sobretudo por parte do discurso oficial, entendido por aquele vindo dos órgãos competentes, como o Serviço Sanitário, aos poucos os jornais parecem começar a demonstrar uma certa preocupação com os perigos da gripe e tentam tangenciá-la de alguma forma, sem alardear a população que tem acesso as notícias. Como algumas questões passam a ficar insustentáveis, como o término de uma edição, a seguinte nota teve que ser lançada:

«Commercio
do Paraná»

Em virtude de terem adoecido alguns dos nossos operarios a ultima hora, não nos foi possivel fazer com que a edição de hoje sahisse com toda a mat-ria de redacção.

Tal qual também agiam os discursos sobre a Primeira Guerra Mundial. A imprensa servia ao Estado, mesmo no meio das censuras e da incompletude de notícias. Os mecanismos de divulgação da gripe são próximos aos da guerra. Em um

primeiro momento, a imprensa tenta ofuscar a barbárie causada pelo evento, de forma a não predispor um teor apocalíptico à população. Nesse sentido, podemos ver o seguinte recorte:



Dessa forma, as composições linguísticas empregadas pelo autor do recorte jornalístico demonstram essa despretensão com o ato concreto que ocorria. Isto é, não se cita a palavra “guerra” em nenhum momento, a ideia é de que a “paz está interrompida”, mas não se situa a forma como isso acontece. A vagueza do título fornece uma espécie de descomprometimento com o fato real em si, deixando aberta as mais diversas possibilidades para o leitor interpretar posteriormente, criando o restante da notícia por si mesmo. Além disso, a expressão “toda a sorte de crimes”, sem especificar de que crimes se tratam, também demonstra essa despretensão em revelar a concretude da atitude.

Em conjunto a isso, os órgãos oficiais que antes não citavam o nome da doença, passam a fazê-lo, agora não mais em forma de discurso, mas em forma de decreto, e chancelado pela prefeitura:

DECRETO Nº 132

O PREFEITO MUNICIPAL DA CAPITAL, TENDO EM VISTA QUE AS DIRECTORIAS DE SERVIÇOS SANITARIOS DA CAPITAL DE SÃO PAULO E DESTE ESTADO, BEM COMO DA CAPITAL FEDERAL, ACONSELHAM INSISTENTEMENTE QUE SE EVITE AGGLOMERAÇÃO, PRINCIPALMENTE Á NOITE, AFIM DE IMPEDIR A PROPAGAÇÃO DA “GRIPPE ESPANHOLA”, EPIDEMIA ORA REINANTE EM DIVERSAS CAPITALS DO PAIZ.

A peste! Ella não nos visitou ainda, não nos visitará. E, se subir a serra pela linha ferrea ou pela estrada da Graciosa, não encontrará aqui ensachas, meio favoravel á sua propagação virulenta.
(Sebastião Paraná - Commercio do Paraná)

RESOLVE, COMO MEDIDA PREVENTIVA CONTRA A INVASÃO DESSA EPIDEMIA, SUSPENDER O FUNCIONAMENTO DOS CINEMAS E OUTRAS CASAS DE DIVERSÕES DESTA CAPITAL.

CURITYBA, 24 DE OUTUBRO DE 1918
(ASSIGNADO) – JOÃO ANTONIO XAVIER
PREFEITO MUNICIPAL

A colagem, no entanto, feita com a sobreposição de dois fragmentos, mostra a ironia e a fragilidade dos discursos divulgados pela mídia quando o assunto era a gripe: no meio do decreto, percebe-se uma intervenção, em letras menores, denominando a gripe como “a peste” e insistindo na ideia de que ela ainda não chegou em Curitiba, mesmo que os órgãos oficiais tenham assinado decretos e proferido discursos para alertar toda a população que a doença já é uma realidade. Ou seja, a mídia trabalhava censurando as informações mais importantes daquele período, conforme já dito, a favor do Estado. Por isso o recurso de colagem se faz tão pertinente aqui. Porque é ele que desvela essa contradição de discursos que se estabelecem na Curitiba da época, mostrando que as informações eram retidas e liberadas conforme se fizesse necessário.

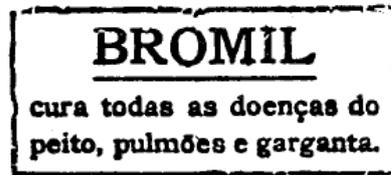
No dia 25, o homem misterioso parece continuar entrando nas casas, e em uma delas se depara com uma mulher casada, de mãos fortes, com dificuldade de respirar, provavelmente em função da gripe. Ainda não estão claras suas intenções, mas percebemos a vulnerabilidade da personagem em questão. Na mesma página, mais anúncios sobre a guerra coexistem, bem como a necessidade de se manter a higiene, a fim de prevenir a gripe. Acompanhado disso, em outra mídia, vemos a propaganda da creolina – um importante desinfetante à época:



Nesse momento, várias propagandas pululam nas páginas de jornais, sejam em relação a produtos de limpeza, sejam de mortuárias, caixões, médicos, entre outros, ou seja, são produtos que procuram lucrar com a gripe.

Embora pareça despreziosa essa relação entre o discurso oficial da época e as propagandas que acompanhavam tais discursos, os jornais frequentemente faziam essa prática. Buscavam então relacionar as doenças com produtos de limpeza,

que prometiam prevenir inúmeras doenças, como a tuberculose, outra epidemia reinante do século XX:



Não somente enquanto recurso de colocar o discurso propagandístico em conjunto com os discursos midiáticos da época, podemos também pensar no trânsito midiático entre diferentes recursos. Do texto à propaganda. Se o primeiro é mais formal, ele é imprescindível para chancelar o segundo o qual, certamente, despertará mais interesse do leitor por conter outros elementos. Esses elementos são, sobretudo, as diferentes formas das letras que se estabelecem nos anúncios, bem como, por vezes, o fato delas virem acompanhadas de desenhos, e aparecem em maior escala na página em que estão inseridas. Ou seja, se o leitor, por acaso, olhe a imagem em primeiro lugar, o discurso oficial que a acompanha serve para endossá-la. Assim sendo, mais uma vez, a presença do pastiche pode ser vista como recurso estilístico utilizado por Valêncio Xavier, tendo em vista a forma como coloca lado a lado as diferentes transposições midiáticas da mesma mensagem: de forma menos visual, por meio do texto verbal; e de forma mais visual, por meio da composição da peça publicitária.

Vejamos mais uma dessas possibilidades de análise:

Familias

Procureis comprar **Naphtalina Creol**, em escamas, pois é a melhor para a desinfecção no interior das casas, queimando-se uma pequena porção sobre brezas.

Com este methodo pratico e economico, evita-s facilmente a propagação de qualquer epidemia.

CP

“É, folhas de eucalipto. Para queimar dentro de casa. Remédios não havia. Muito repouso, ficar deitado curtindo a febre alta, o cansaço, a dor por dentro.” *DONA LÚCIA - 1976*

Nessa parte, temos três formas que corroboram a dar um efeito para quem vai adquirir o produto em questão. A primeira delas é a descrição do próprio produto, que tenta se vender por suas características que diferem, talvez, de outros vigentes no mercado da época. Entretanto, o título “famílias” chama mais atenção que o próprio texto. Isto porque, o consumidor liga imediatamente a sua família ao desenho da mulher ao lado, que representa a mãe, a qual geralmente cuidava dos lares à época. Ou seja, não é uma compra que é adquirida em família propriamente dita, mas é um produto que a mãe que se preocupa com a família deve ter em seu lar.

Além de tudo, as palavras “prático” e “econômico” podem ser vistas no mesmo sentido. Ligada à economia do lar, e a limpeza desse, estava a mãe de família. O pai era responsável por lidar com os assuntos que transpassam o próprio lar, enquanto a mãe deveria cuidar do restante, sobretudo da proteção. Não à toa que a figura da enfermeira é ligada à mulher, sendo ela que cuida, sobretudo quando nos referimos à primeira metade do século XX, e os valores burgueses de família eram fortemente incentivados e intrínsecos à sociedade da época. Portanto, por meio da presença de outra mídia, a compra do consumidor do produto é endossada. Os discursos, nesse sentido, são complementares e atuam na forma de propagar uma ideia e tornar vendável, em maior escala, um produto comum.

Não obstante, a propaganda da creolina também é transposta para o discurso de Dona Lúcia. Não sabemos se tal produto era feito de eucalipto, todavia, a forma como a personagem descreve e sua ação é a mesma proposta pelo primeiro texto. Sendo assim, ambos os gêneros se complementam nesse sentido, agora não mais chancelado pelas autoridades oficiais, mas por pessoas comuns que viveram a gripe de maneira próxima.

Subsequentemente, o Diário do Paraná reconhece que a edição foi prejudicada pela falta de funcionários, é ironizada a esse respeito, e mesmo assim não perde a oportunidade de se posicionar contra as informações sobre a Gripe Espanhola. Continua afirmando que nenhum caso atingiu a cidade de Curitiba, e que mantém a opinião de que os funcionários foram acometidos por outro mal, não esse:

NÓS E A "INFLUENZA"

A nossa edição de hontem saiu muito aquem da espectativa, devido a uma interrupção inesperada do trabalho em consequencia de terem adoecido operários da secção de composição, obrigando-nos assim ao sacrificio de materia redactorial cuja inserção foi absolutamente impossivel.

Esse facto suscitou hontem em certas rodas, commentarios ironicos em torno da nossa attitude em relação á epidemia da "grippe espanhola", dizendo-se abertamente que a molestia invadira a nossa tenda para obrigar-nos á uma formal retratação.

Não obstante, continuamos firmes em nossa attitude pela razão de não ter sido de "gripe espanhola" verificado ainda um só caso n'esta capital, tratando-se de simples grippe, aliás commum na estação que atravessamos, os casos de doença existentes.

COMMERCIO DO PARANÁ

Assim sendo, as informações ainda estão sendo retidas pela mídia, subvertendo sua função de informar corretamente sobre os fatos e acontecimentos. Interessante é notar que, até o momento, os dois jornais que aparecem, "Commercio do Paraná" e "Diário da Tarde", retém as informações que deveriam ser divulgadas em grande escala. Não há, entre eles, até agora, uma espécie de concorrência e necessidade de informar com maior rapidez as notícias mais recentes. São dois veículos que seguem os mesmos caminhos e se acobertam de certa forma. A informação é, portanto, velada, caso a população não tenha acesso, em maior medida, aos discursos dos órgãos oficiais, o que indica seu serviço ao Estado.

Cada vez mais o homem parece estar mais próximo do seu destino iminente, de consolidar o estupro. Já observou as mãos da mulher, agora nota seus cabelos, loiros, e novamente ressalta-se quão debilitada ela estava pela gripe, com "os olhos costurados pela febre" (XAVIER, 1998, p.25).

Entrelaçados a esses acontecimentos, o discurso de D. Lúcia demonstra a falta de remédios para combater a doença, dando aos funcionários das fábricas apenas limonada para que pudessem se curar. Em contraponto a isso, o Comercio do Paraná utiliza-se de recursos gramaticais interessantes para justificar o seu ponto de vista:

Durante a semana ultima de 14 a 20 do corrente, nasceram no districto desta Capital, 39 pessoas e faleceram 19.

De molestia infecciosa houve apenas um obito, de febre typhoide.

COMMERCIO DO PARANÁ

Na última linha do fragmento, o apostro, que indica a explicação sobre a "moléstia infecciosa" causa uma certa expectativa ao leitor que é imediatamente

quebrada pela sentença subsequente. O recurso utilizado pelo jornal dá a entender que a patologia em questão é a Gripe Espanhola, no entanto, todas as expectativas são suprimidas após a vírgula, fazendo com que o leitor retome ao que foi dito anteriormente: que não deve esperar uma retratação do jornal nesse sentido, tendo em vista que não acreditam que a doença chegou a Curitiba.

No dia 27 de outubro, novamente outros três tipos de recursos se encontram, sendo eles verbais e não verbais:

DIA 27 DOMINGO

Vida Social

SUELTO . . .
 A influenza hespanhola e o amor seria uma tese psychologica magnifica para ser desenvolvida por um Paul Bourget de francaria que se atormentasse num eterno sonho de duquezas e condessas, pallidas e loiras, muito loiras e frias . . .
 COMMERCIO DO PARANÁ



Cabelos de vassoura
 mais macios, meus dedos dizem
 Amarelos
 Ao levantar o branco lençol
 advinharei os outros pelos
 ?

Podemos pensar em analisar essa parte também por meio da noção de pastiche ou de paródia. Aqui percebemos aquela confusão que Hutcheon (1986), já nos tinha adiantado ser possível. Isto é, o jornal, gênero textual recorrente no livro, e o principal meio de divulgação de notícias na época, apresenta uma informação com traços de outras obras, e ainda com tom de sátira, que já é indicada pelo próprio título “suelto”, que pode significar tanto referência, como um boato. Ou seja, a incorporação de outros textos já aparece nesse lugar.

Tal incorporação é confirmada pela citação que é feita a Paul Bourget e a sua concepção de amor romântico. Entretanto, pelo tom de sátira, entendemos que esse fragmento circula entre esses dois recursos. Além disso, a figura abaixo configura

essas noções. Há uma representação de uma moça romântica, pelas vestimentas e pelo fato de estar sentada em uma poltrona, representando seu lugar no lar. Todavia, há a ironia quando a frase que a acompanha é “esgotamento dos nervos”. Isso demonstra à sátira ao romantismo veiculado no trecho anterior, que ele causa cansaço às moças, fazendo com que se sentem de forma descontraída na poltrona em questão.

Dessa forma, o fragmento recortado do *Commercio do Paraná* faz uma referência ao amor romântico, e ao conservadorismo, retratado pela figura de Paul Bourget, e muito presentes no século XIX. A figura, uma outra forma de aceção midiática, faz referência a esse tradicionalismo, corroborando ao que foi veiculado no jornal, com a ponta de ironia representada pela frase indicada anteriormente. Do contrário, o trecho que é retratado pelo homem misterioso repercute o lado sexual, desprovido do amor, e pautado na exploração do corpo vulnerável, dos pelos pubianos, uma forte asserção do realismo em contraposição com as noções românticas divulgadas acima.

Em seguida, o que nos chama atenção é um anúncio identificado apenas como “CP”:

<p>PRECISA-SE De uma mulher para viver com um bom homem solteiro. Rua Saldanha Marinho n.º 168 (das 5 as 6 horas da tarde)</p>

CP

Seria o mesmo homem que deambula, além das ruas, pelas páginas dos livros? Agora à procura de uma mulher que possa ficar com ele apenas por uma hora por dia? Quais são suas reais intenções? O entrecruzamento entre os mais diversos gêneros, nesse caso, o anúncio, deixa a cargo do leitor as mais diversas interpretações para as teorias que permeiam a obra. Logo abaixo do anúncio, mais uma propaganda de creolina, em seguida, um trecho do discurso de D. Lúcia, reforçando a ideia de que remédios não havia, e que a única solução era queimar folhas de eucalipto para que algum efeito fosse possível para recuperação da gripe. Nesse sentido, mostra-se a fragilidade dos serviços de saúde que, talvez, não fizessem esse trabalho de alardear em maior escala à população justamente por não saberem como lidar com a doença. Sendo assim, o próprio organismo ficava a cargo de tentar se livrar da gripe e dos seus males.

O Diário da Tarde continua a insistir que a epidemia declina, mesmo estando ainda no dia 28 de outubro, ou seja, quando ainda não era o auge da doença. Nesse sentido, eles reforçam a ideia de que o problema já está sendo sanado, tendo em vista que os cadáveres já sendo enterrados. Ou seja, finalizando um ciclo de doença – morte – sofrimento – enterro. Assim sendo, mesmo que não admitam diretamente que a gripe está tomando altas proporções, o fato fica tão escancarado que não é possível que a ignorem completamente, dão pinceladas sobre os fatos e acabam tangenciando o assunto mesmo desprezando as funções jornalísticas de narrar uma notícia com todos os detalhes e alertar a população ao máximo sobre o fato. Ademais, veicula uma notícia de que um preso tentou se matar tomando creolina, o motivo? Desgosto amoroso, não medo da doença, mesmo que o serviço de saúde já tenha avisado que a higiene nos presídios tenha que ser feita ao máximo, tendo em vista a aglomeração de pessoas.

E o homem misterioso, à procura de algo, continua na casa que ele entrou e encontrou a mulher loira ardendo e febre e acometida pela gripe. Reforça a ideia dos pelos que encontrou pelo corpo dela. Nesse sentido, é importante notar que o recurso utilizado, e o que vem sendo até então, quando tal homem aparece, é uma espécie de verso que, à primeira vista, parece um poema. Entretanto, ela transpõe a forma daquele poema clássico, de estrofes, versos e rimas perfeitamente ajustados e terminados na mesma composição métrica. Assim, vemos a paródia ao gênero quando lemos o seu conteúdo e não temos um verso de amor ou coisa que o valha, mas sim a busca de um homem por sexo fácil, notando o corpo da loira doente. A sátira, então, se configura dessa forma, subvertendo os gêneros literários clássicos na sua forma e no seu conteúdo e, conforme já apontamos anteriormente, quebrando a expectativa do leitor.

Há uma intercalação entre a presença do homem misterioso e os seus símbolos. Se ele aparece em uma página pelo menos, até então, o “M” não aparecerá na mesma, como se tal signo fosse uma extensão do seu corpo, e refletisse a sua presença, mesmo que não estando junto. Esse “M”, no entanto, por vezes, não adquire somente o significado de “morte”, ele se ressignifica. É o caso de “Convite”:


Convite
 Amanhã serão celebradas
 duas missas, na São Roque
 e a São Sebastião, ás 8 e ás
 8 1/2 horas, na Cathedral—
 afim de que a epidemia não
 nos afflija. São portanto, con-
 vidadas todas pessoas que
 a este acto quizeram comp-
 rter.
 8066 **A COMMISSÃO**
 Rheumatismo. Ulceras cancerosas

Portanto, aqui, o “M” adquire o significado estritamente religioso, ligado à morte, mas não tão diretamente como da outra vez que ele aparece, como se fosse um carimbo. Tal visão corrobora à perspectiva da “Medalha Milagrosa” que apontamos no início desta análise. Além disso, subseqüentemente ao “Convite”, o “Salmo 90” aparece, basicamente pregando pela proteção de Deus em qualquer desventura. Ironicamente, é que diversas vezes durante a narrativa o serviço de saúde avisa que a população não se reúna, sobretudo em cultos religiosos, mas mesmo assim as igrejas em questão preferem desobedecer a essas orientações e celebrar missas. O medo da doença é tão inconsciente – ao mesmo tempo que também é uma construção discursiva que se faz em torno do que é veiculado da imprensa, que tem forte presença na condição daqueles cidadãos, também é composição do imaginário – que a sua própria causa pode ser a reunião desses sujeitos em um lugar fechado, mas, com ajuda de Deus, espera-se que o mal não acometa nenhum dos membros que ali suplica pela vida.

A seguir, o homem misterioso continua a narrar suas aventuras com a mulher loira, com a subseqüente presença do registro de D. Lúcia:

No monte de venus
 parca loura penugem
 — como pelo de pecego —
 margeando os lábios rubros do amor
 — fenda
 virgem para mim
 advinhada por mim

“Muita gente ficou com o juízo abalado. Por causa da febre forte dias e dias. Mesmo muito tempo depois da gripe encontrava-se gente que nunca mais recuperou a razão, pro resto da vida.”
 DONA LÚCIA – 1976

Agora, começamos a entender a atitude do homem, à procura de sexo, mais especificamente de sexo com uma vulnerável, ou seja, estupro. Interessante é notar que a forma como ele se porta, a postura que ele desenvolve, em nada lembram os acometidos pela gripe. Ele parece ser uma transeunte que, por caminhar sozinho, longe das aglomerações, e não ficar em casa, fosse uma espécie de resistente à gripe. Entretanto, na mesma página em que ele decide pelo estupro, temos o relato de Dona Lúcia, falando que os acometidos pela gripe perdiam a razão, além da seguinte colagem:



COMO MEDIDA PREVENTIVA ESTÃO SUSPENSAS AS VISITAS AOS DOENTES INTERNADOS NO HOSPICIO NOSSA SENHORA DA LUZ. TODA E QUALQUER INFORMAÇÃO AO RESPEITO DOS MESMOS DEVERÁ SER DADA PELA EXMA. SRA. IRMÃ SUPERIORA E PELOS MEDICOS DO ESTABELECIMENTO NAS HORAS HABITUAES DE VISITA.

CURITIBA, 29 DE OUTUBRO DE 1.918
 O DIRECTOR
 DR. LEMOS

Colagem essa que coloca ao centro uma das mais importantes instituições à época para manter os acometidos por doenças físicas e, principalmente, psicológicas. Ou seja, o recurso da montagem corrobora com a ideia inicial levantada neste estudo:

a dos olhos de sanpaku, que demonstram uma certa desordem mental no sujeito que o porta.

Em meio a tantas questões, o Diário da Tarde lança a seguinte nota:

A GRIPPE

Embora a censura policial tivesse varrido do noticiário da imprensa a relação dos fatos verificados, com relação á epidemia, o nosso dever profissional nos força a sair do mutismo em que nos encontravamos nesse sentido e vir dizer ao povo que todo esse preparativo que se faz não é apenas para evitar que o mal chegue até nos, mas sim para dar combate á enfermidade que já nos atingiu.

DIÁRIO DA TARDE

A própria redação do Diário da Tarde admite o papel da mídia de cumprir a função, além de justificar a falta dessa em razão do mesmo que sentiam de que o mal chegasse à Curitiba. Entretanto, com a escolha do verbo “atingiu” eles reconhecem toda a calamidade que a doença já causou, e exprimem que erraram, mesmo que de maneira tímida.

Além de reforçarmos o percurso que se estabelece, em forma de circularidade, entre leitor – autor – obra, temos também um diálogo visível com o público da época de 1918. Isto é, Xavier não deixa o seu interlocutor desamparado pensando na reação da população a uma mídia que escondia informações, bem como um serviço de saúde que pregava por passar informações sobre profilaxia e combate da doença. Nesse sentido, vemos um recorte que mostra um sujeito que fez “necessidade fisiologica” na frente da redação do Commercio do Paraná (que já voltou, mesmo com o adoecimento de alguns redatores), mostrando a indignação do público com um jornal que não noticiava o fato enquanto tal:

**ONDE IREMOS PARAR?
A QUE PONTO CHEGA A
INSOLENCIA DE UM BOCHE**

O allemão Rodolfo André Damn, veio á rua 15 de Novembro, onde praticou uma necessidade fisiologica na porta da redacção do “Diario da Tarde” e em seguida veio escarrar na porta da nossa redação.

COMMERCIO DO PARANÁ

Isso nos lembra muito o que nos diz Foucault (2008) sobre as relações que podemos pensar em uma teoria pós-estruturalista de análise histórica, filosófica e sociológica dos fatos.

Para ele, o indivíduo, e o seu discurso contam como aspectos relacionais que transitam em microesferas; não há como deter o poder porque, embora seja relacional, ele não se dá como fixo nas relações sociais. É relativo o que se estabelece entre os sujeitos. Ele já orienta que não há um poder vertical, muito menos horizontal. Há um estabelecimento de microcosmos que detém o poder em situações específicas, como o conhecimento e o próprio discurso. Nesse sentido, quem, em tese, deteria o poder naquele sentido, seria o sujeito que estava escarrando na frente da redação, como uma demonstração de poder naquele momento, mas tendo em vista que quem detém o poder nos outros dias é a redação do jornal, já que são eles que tomam a liberdade de manipular as informações e perpassar apenas o que ele julgar necessário ao público.

Além do mais, podemos destacar outro detalhe que nos chama atenção nesse recorte. A questão de o autor do ato ser nomeado como alemão, e o jornal o tratá-lo como “bosche”. Tal denominação era utilizada na Primeira Guerra Mundial como forma pejorativa de chamar os soldados alemães. Ela significa, de forma geral, um sujeito de difícil trato, desajeitado e com muitos problemas, além de mostrar extrema dificuldade para entender outra língua. Nesse sentido, a retomada desse nome só reforça a perseguição aos estrangeiros em geral, sobretudo aos alemães, e esse em específico, demonstrando a problemática do seu ato.

2.2 NOVEMBRO

Assim chegamos a novembro de 1918, o mês com maior incidência dos casos de gripe. No primeiro dia de novembro, já nos deparamos com um cenário muito mais catastrófico do que o que havia sido pintado até então. O Diário da Tarde reconhece que não havia como não reconhecer que a doença, finalmente, havia chego e que estava matando muita gente “agora está morrendo mesmo muita gente” (XAVIER, 19998, p.39), diz o discurso não identificado, utilizando-se do advérbio de modo <mesmo> para reforçar que agora a situação estava insustentável.

Além disso, pela primeira vez, depois da imagem do homem misterioso trazendo o broche “M”, que eles aparecem como discursos no mesmo ambiente. O tal

“M” acompanha o discurso de D. Lúcia, como se o chancelasse e desse, de alguma forma, autoridade para o seu pensamento, mesmo que danificado, de certa forma, pelo tempo, o que traz à memória uma noção muito subjetiva e questionável. Mas o carimbo do símbolo “M” resolve, de certa forma, esses problemas, e dá autoridade ao pensamento da personagem.

O homem continua na casa da mulher loira. O que chama atenção, nesse sentido, é o tempo que esteve por lá. São dias que ele ensaia, de alguma forma, o estupro daquele corpo, causando uma angústia ao leitor do texto, que ainda não sabe quando será efetivado o ato. É como se houvesse uma noção sisífica de ação inacabada, na qual ele planeja o ato, mas não o consolida, colocando o leitor nesse centro de ansiedade juntamente com a perturbação mental de tal homem. Podemos chamar esse ato de “a angústia do estupro”. A sua mão passeia por todo corpo da mulher, mas nada é consolidado até o momento, embora já seja uma invasão essa prática com uma mulher desacordada:

Fina loura linha
 não de tecer
 mas louro novelo
 ninho para o pássaro
 asas da minha mão

Há uma comparação dos pelos pubianos da mulher com um ninho de pássaros. A perturbação do homem pode ser revelada também nesse sentido. A metáfora se estabelece na noção de animalizá-la. Isto é, a partir do momento que ele entende a outra parte como um animal, o sexo, consecutivamente, também é uma forma de animalização. Se é assim, não é necessário o consentimento, tendo em vista que seria algo natural. Ademais, o homem compara a sua mão a um pássaro, representando essa sede em posar naquele ninho desconhecido até então. Ambos animalizados refletem um sexo que se dá naturalmente, o que é próprio da natureza animal. É como se o próprio corpo da mulher endossasse o estupro, autorizando-o não verbalmente.

Se, no início, aparece despreziosamente uma propaganda de confecção de cortinas, ela é ressignificada nessa altura da história:

DIA 2 SABADO

†
M



A função dessa empresa se ressignifica, agora não mais voltada para decorar os lares, que simbolizam a vida e o movimento; mas para vestir os mortos, o fim, e a certeza do destino. Assim, podemos pensar que o texto acima é uma paráfrase do texto visto anteriormente da mesma empresa “O Louvre”. Sua função não é de sátira, mas de ressignificação, e é dependente daquele enunciado para que faça sentido agora para o interlocutor da obra. Isto é, ele necessita do texto “A” para entender a retomada feita no texto “B”, já que os recursos anafóricos estão ali presentes, e requerem um esforço de retomada por parte dele. É a construção de discursos propagandísticos que se embatem a fim de adquirir poder naquela situação tão extrema, ao passo que também é irônico, sendo que os comerciantes lutam às custas da morte.

A obsessão do homem por pelos pubianos continua. Ele explora os pelos da mulher loira, lembrando outros pelos já visitados, ora mais escuros, ora cerrados. A iminência é algo presente nessa narrativa. Iminência do estupro, nesse sentido:

**Nas outras mulheres
que conheci na cama
preta mata cerrada
escondendo o sulco
muitas vezes arado**

Novamente o homem compara os outros pelos pubianos que já conheceu a algum elemento da natureza. No caso anterior, a uma “mata” fechada, pronta a ser descoberta por ele, e guardando um “sulco”, ou seja, equivalente a uma vagina também esperando ser descoberta por ele. Assim, ele também naturaliza o corpo de outras mulheres, naturalizando, subseqüentemente, o ato do sexo. Ou seja, consentindo ou não, nessa lógica, ele faria parte da natureza das coisas, e o próprio órgão sexual da mulher, que lembra esse terreno pronto a ser descoberto, chancela a postura do homem. Ele é autorizado, então, na sua perspectiva, por todas essas mulheres, mostrando o desvio de caráter representando pelos seus olhos *sanpaku*.

As narrativas agora se cruzam, antes a mulher loira, não identificada, agora ganha a identidade trazida pela memória de Dona Lúcia:



“Morava um casal de alemães, a mulher alta, loira, muito bonita. Clara, isso, seu nome era Clara. Não recebiam muita visita, não se davam com a gente do bairro. Os dois caíram com a gripe, ninguém notou. Imagine os dois, um num quarto, outro no outro, sofrendo sem assistência. Passaram muitos dias até que uma vizinha lá entrou e encontrou os dois. . .”

DONA LÚCIA – 1976

A mulher se chamava Clara, tinha um marido, ambos estavam doentes e ninguém sabia até que uma vizinha os encontrou. A imagem que vem logo acima é praticamente ilegível, mas como recurso midiático ela já foi utilizada em páginas anteriores. É repetida agora, como se agora ela ganhasse moradores, provavelmente o casal de alemães. Ela também se ressignifica. A própria imagem se ressignifica conforme o contexto em que ela é empregada, nenhum outro recurso é utilizado para tanto, apenas a noção de recorte e colagem. Se na primeira vez que ela aparece, está sem nenhum escrito, por uma supressão por parte de Valêncio Xavier, depois ela se reestrutura, e ganha forma, mais pessoal, já que traz consigo uma escrita feita à mão.

Ou seja, os recursos de montagem nos fornecem essa visão sobre o panorama geral da obra, são perniciosos ao mostrar uma narrativa que vai sendo suprimida com espaços que antes faltaram, a partir do momento que os discursos se amarram e o próprio leitor do texto tem a possibilidade de preencher lacunas.

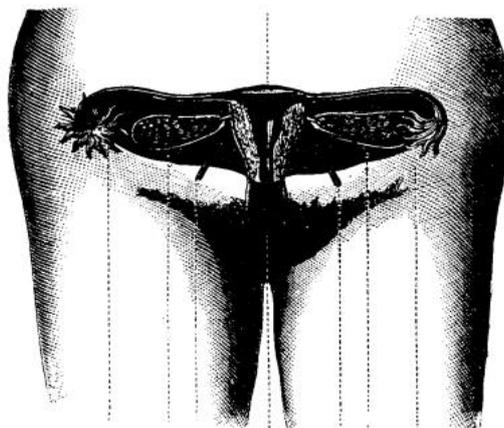
Já é dia 10 de novembro, e agora o homem à procura de sexo enseja para continuar praticando atos sexuais com a mulher loira:

DIA 10 DOMINGO

Estou de pé ao pé da cama
o traço de sua fenda do amor fica horizontal
em relação a mim, como se os lábios fossem sua boca
onde encosto meus lábios.

Ele então descreve a vagina da mulher como na posição horizontal, ou seja, como se ela estivesse deitada de uma forma a não estar ciente do acontecimento, bem como não estar receptiva ao ato em andamento. Assim sendo, ele insiste que é como se ela assentisse e quisesse ser penetrada por sua língua. Em relação a isso, o discurso de Dona Lúcia se entrecruza e assegura que o casal não foi encontrado morto, mas quase, e os dois foram levados imediatamente para o hospital mais próximo. A “angústia do estupro” já dura quase um mês.

Outra mídia então é acrescentada a essa narrativa fornecida pelo homem misterioso – a hibridez dos gêneros aqui se faz presente por meio das características de cada abordagem. Sendo a pintura um gênero, e a anatomia uma característica do discurso médico, temos aqui a mescla de dois textos que se transformam apenas em um:



Todas as linhas que permeiam o órgão reprodutivo, bem como a própria posição da vagina, indicam para a verticalidade. Essa demonstração fazendo uso de outra mídia reforça a condição de estupro que o homem praticara. A própria posição orgânica do corpo da mulher indica a sua relutância ao ato, diferentemente do que ele narra sobre a posição horizontal da vagina. Ou seja, todos os fatores corroboram a uma noção de sexo forçado e angustiante, sobretudo pela mulher estar doente, e não ter consciência, e nem razão, para negar de alguma forma as investidas do homem.

Isso também corrobora a questão da naturalização do sexo da qual falamos anteriormente. É a forma como ele a observa que faz com que ele crie as noções de que ela estaria disposta a praticar sexo com ele, em um consentimento não verbal, mas existente. É a composição do seu próprio corpo que faz com que ele acredite nessa possibilidade. Entretanto, a partir do momento em que ele despe a mulher, a maioria das descrições são baseadas em formas de animalizar ou aproximar seu corpo da natureza.

Dessa forma, o sexo é quase como irracional, diferindo apenas a função: não com finalidade reprodutiva, mas de prazer para apenas uma parte. Ademais, a própria violência com que a gripe age sobre o corpo daquela mulher chancela outras formas de violência. Isto é, é como se ela, por já ser atingida pela gripe, vulnerável, praticamente morta, pudesse aguentar outros tipos de violência. O ambiente violento – marcado pela questão orgânica da gripe, e a questão social da guerra – avaliza outras atitudes violentas, como o estupro.

A seguir, o símbolo “M” atua como uma rejunte que liga duas causas de morte que aconteciam no período em questão: a causada pela Primeira Guerra Mundial, e a causada pela Gripe Espanhola:



Kirie eleysson allamão te cuspo
 escarro lesma em cima de ti allamão
 allamão cabeça de mamão
 allamão mão peluda

Novamente, é como se esse símbolo unisse as duas narrativas e fornecesse a coerência precisa para que eles fizessem sentido dentro de um contexto específico.

Ele funciona como um carimbo, conforme já dissemos, que chancela a presença da morte. Nesse sentido, há paródia do gênero poema, já que, para efeitos no texto, ele se mistura com o que era divulgado até então apenas pelos jornais da época, ou seja, mistura os gêneros textuais, e satiriza as noções que estavam presentes no poema canônico que conhecemos. Há um tom jocoso que brinca com a posição do alemão, e o transmuta para a guerra, colocando vários símbolos no mesmo patamar: o “M”, que se ressignifica entre religião e morte; o “Kirie eleysson”, que é traduzido como “Senhor, tenha piedade”; a presença do povo alemão, que perdia a Primeira Guerra Mundial; e a questão de escarrar e cuspir, ligada à transmissão da Gripe Espanhola. Todos esses recursos dentro de um formato de um poema, e com a chancela do “M”. Desvelando então, o poema enquanto gênero discursivo, com características dos textos religiosos, como os vocativos, nos quais nenhum dos dois perdem as suas características principais, formando um gênero novo.

No dia 12 de novembro, temos a repetição da frase, sem identificação “agora está mesmo morrendo muita gente” (XAVIER, 1998, p.51). Na qual temos o recurso estilístico e gramatical do advérbio de intensidade <mesmo> que depende do referencial. Isto é, ele não é limitante, não é finito, ele se ajusta a cada situação específica e tem seu sentido conforme essa situação. Ou seja, se o leitor do texto se concentra nessa mesma frase e o local em que ela estava da outra vez e compara com agora, parece que o número de mortos aumentou em função da gripe. É um recurso, então, que ganha sentido conforme o contexto que está empregado.

Em 13 de novembro, o Commercio do Paraná continua a se justificar sobre a sua falta de comprometimento com a questão da gripe espanhola: “esta folha sempre se manteve numa atitude de calma solicitude ante os interesses públicos, abstendo-se de dar notícias que pudessem levar terror á nossa população” (XAVIER, 1998, p.51). A seguir, outra notícia do Diário da Tarde ocupa o espaço abaixo: “A mortandade cresce – Hoje, até ás duas horas da tarde foram registrados no Cartorio da Praça Tiradentes, 12 óbitos, sendo 16 causados pelo mal reinante” (XAVIER, 1998, p.51).

Assim sendo, temos a impressão de que uma mídia jornalística suprime o vazio da outra mídia, ocupando os vazios de discurso deixado pela outra. Se em um primeiro momento ambos pareciam estar do mesmo lado, caminhando no mesmo rumo, escondendo as mesmas informações da população, agora parecem estar em posições opostas e complementares ao mesmo tempo: complementam informações,

criando um campo vasto para o interlocutor fazer, além de tudo, suas asserções sobre os discursos ali representados. Ou seja, são codependentes, mas criam um campo de contradições necessários para a própria existência da opinião pública: tese, antítese e síntese. No entanto, o termo “gripe espanhola” ainda é evitado, outros adjetivos são utilizados no seu lugar, como “mal reinante”, a informação é passada, ficando a cargo da população fazer a analogia entre a doença e os referenciais utilizados pelos redatores da época para se fazer valer o sentido do que querem passar.

Do dia 14 ao dia 18 de novembro o homem continua ensaiando o estupro da mulher loira. A “angústia do estupro” continua. Dona Lúcia reforça o quão loiro eram os cabelos da mulher, que brilhavam mesmo quando não havia sol. A gripe piora. O homem usa força para segurar a mulher, mesmo que ela esteja bem debilitada pela doença. Ele acredita que aquilo é a “fonte do amor”. No dia 19 de novembro a “angústia do estupro” parece chegar ao seu auge, agora o rosto do homem é mostrado novamente:



Ela geme baixinho, não mais de febre
 agora de gôzo?
 Gôzo e no auge do gôzo tento
 abraçar todo seu corpo que se
 me escapa e tenho nas mãos
 como um pássaro peixe

O símbolo “M” aparece na mesma página que o homem está, mas não junto com ele. É como se ele não fosse mais digno de portar a sua simbologia; não fosse digno de continuar sendo o “mensageiro da morte”, nem ao menos portar o significado

de “Medalha Milagrosa”, como se perdesse essa posição a partir de se render ao estupro da mulher. Além disso, ele acredita que o seu ato, mesmo que forçado, rendesse certo prazer a ela, não identificando se o gozo é em função do sexo ou pela dor que gripe causa. Ou seja, o gozo funciona então como signo ambivalente: é prelúdio da morte, por representar as dores que acometem o corpo, causadas pela doença; como também da vida, já que é resultado, na percepção do homem, da reprodução e simulacro para uma nova existência.

Além disso, já não acompanham mais o homem, as imagens da caveira nem de *petit pavé* do início do livro. Agora, parece que ele está inserido em uma posição de tal forma que o vazio atrás dele só representa o silêncio; o julgamento silencioso do seu próprio ato. Ele já não porta mais o símbolo “M”, e também não mais há esperança de permanecer entre a morte, representada pelas caveiras, e a vida, representadas pela calçada em questão. O nada atrás dele é muito mais gritante. O esvaziamento de sentidos reflete a barbárie do estupro. E mais, o estupro de alguém à beira da morte, que teve a possibilidade de gemer frente à dor da violência orgânica.

Em sequência, somente no mês de novembro veremos um relato de um médico especialista no assunto:

INFLUENZA

pelo Dr. Nilo Cairo

...O começo da molestia é ordinariamente brusco. Em geral os typos classicos da influenza começam por uma “febre” bastante forte, depois de repetidos “arrepios” de frio, violenta “dor de cabeça”, grande prostração geral, e muito frequentemente “dores” bastante intensas das “costas e das cadeiras”. A prostração é algumas vezes tão profunda que pessoas bem robustas são obrigadas a se meter na cama. Outras vezes se observam symptomas nervosos, excitação e delirio Aponta-se também como symptoma característico da influenza, um “peso doloroso nos olhos”, que se produz principalmente quando o doente move com os olhos.

DIARIO DA TARDE – 11.11.1918

Isso demonstra, mais uma vez, que não há como se contornar a situação. Se há a chancela do Estado para a divulgação da real situação da gripe, o discurso de outra autoridade que não ligada diretamente ao governo – mas a serviço dele – corroboram com a visibilidade do jornal em relação à sociedade. Nesse sentido, também podemos considerar o medo desse jornal de uma retaliação, assim como sofreu o Comercio do Paraná, quando o alemão defeca em frente à redação. Dessa inversão de ideias, na qual a mídia é desacreditada, e subseqüentemente posta em cheque, tal ato é uma sátira as informações que são veiculadas, as quais, nessa

perspectiva, equivalem a dejetos. Portanto, Diário da Tarde se antecipa para que o seu destino não seja o mesmo: o baixo corporal – a excreção, conectada ao intestino e ânus – comparada ao alto corporal – a informação, ligada à boca e ao cérebro (BAKHTIN, 2013).



Kirie eleysson allamão te cuspo
 escarro lesma em cima de ti allamão
 allamão cabeça de mamão
 allamão mão peluda

Aqui o símbolo “M” é esvaziado de sentido. Já não acompanha mais o homem “à procura de sexo”, nem a morte, nem as notícias religiosas. Aqui sua significação que, em um primeiro momento orienta para religião, já se desvirtua na sequência do “Kirie eleysson”, que serve como vocativo no texto em questão. Parodizando a forma de poema ou de música, novamente o povo alemão é tratado de forma pejorativa. Isso corrobora ao que já dissemos sobre o “bosch” e o fato de a mulher estuprada ser alemã. Havia uma perseguição, em maior escala, a esse grupo de estrangeiros, os quais se acusava pela barbárie da guerra e da gripe.

Ademais, o trecho acima, em sua sonoridade, imita a fala do estrangeiro que está aprendendo o português, trocando o “a” por “e”, modificando para uma sonoridade mais analisada. Ainda, podemos considerar que a “lesma” equivale ao pus que a gripe proporciona, e escarrar sobre o próprio povo alemão é uma forma de revidar os atos de violência que acreditavam que eles estariam envolvidos diretamente, ou seja, a propagação do “mal reinante”.

MAIOR CIRCULAÇÃO NO PARANÁ — Curitiba — Terça-feira, 12 de Novembro de 1918

Telegrammas

VENCEMOS A GUERRA!

A COMUNICAÇÃO OFFICIAL DA CESSAÇÃO DA GUERRA — As RESOLUÇÕES DO GOVERNO.
 RIO, 12. — O sr. dr. Nilo Peçanha, ministro das Relações Exteriores, recebeu hontem à

AS CONDIÇÕES IMPOSTAS PELOS ALLIADOS SÃO AS MAIS HUMILHANTES PARA A ALLEMANHA.

O ex-Kaizer entrega-se prisioneiro

AMSTERDAM, 12. — O ex-

Nesse recorte, transparece o senso de coletividade por meio do plural de vencer – “vencemos” – como se a guerra fosse contra os alemães. Dessa forma, os próprios recortes conseguintes reforçam essa ideia, mostrando que as condições impostas à Alemanha são humilhantes, bem como o “ex-Kaizer” se entregando preso ao final. Ou seja, tal humilhação é reforçada em letras garrafais pelo jornal. Como se a guerra fosse extremamente ligada aos alemães, e a tudo que eles representam. Há uma retaliação, por parte do jornal, ou dos discursos oficiais, a esse povo que se firma em Curitiba no período, por meio de jogos linguísticos. Vejamos alguns exemplos:

A AUDACIA DO INIMIGO
PRECISAMOS SER MAIS ENERGICOS
AO MENOS EM NOSSO PAIZ

É deveras para se lastimar o facto occorrido hontem á noite, nesta cidade. Uma cafila de allemães audaciosos, cheios de presumpção e agua benta (), entenderam de em pleno seio da capital desrespeitar a nossa pátria, cantando hymnos patrioticos allemães e jogando chacotas aos brasileiros praticando outras tantas imprudencias que o atual estado de guerra em que nos achamos não permite.

Nesse recorte, os alemães são identificados como reais inimigos. As autoridades governamentais não entendem como podem ser tão audaciosos, mesmo com a Grande Guerra ocorrendo. Sua voz é ceifada, assim como a sua identidade nacional, já que toda prática de exercício do hino é retaliada.

A “BLACK LIST” ALLEMÃ

“Apesar do estado de guerra, em que nos achamos, é sabido que os subditos allemães que infectam a nossa capital mantêm um “jornal” escripto á machina o qual escreve telegrammas que dizem receber por intermédio da Argentina. Esse “jornal boche” passa de mão em mão” . . .

COMMERCIO DO PARANÁ – 6/11/1918

O próprio exercício de manter uma imprensa que pudesse de alguma forma trazer notícias da Alemanha também é ceifada pela própria imprensa paranaense. Coloca em xeque um dos principais recursos do discurso jornalístico, a fonte, afirmando que as informações, possivelmente, são falsas. Ou seja, dificultam a credibilidade dessa mídia mais independente, não ligada ao Estado. A censura ocorre, então, de mídia para mídia, independentemente do governo estadual nesse sentido.

Há dias deu-se um caso que encolerizou quantos o presenciaram. Uma moça, brasileira nata, moradora a rua Riachuelo, simplesmente pelo facto de ser seu pae alemão (pois sua mãe é brasileira) não tremulou dizer em frente á muitas patricias estas palavras filhas de uma alma entoxicada pela “Kultur”:

“Eu preferia ser devorada pelos peixes a ser enterrada em território brasileiro”

COMMERCIO DO PARANÁ

Novamente a cultura do povo alemão, e seu apego à identidade nacional é retalhada pela mídia. Como se o apego a essa fosse uma doença, de difícil desintoxicação. Nesse sentido, com deboche, há uma forma de riso à frase da moça, pelo seu orgulho nacional e a sua descendência.



VARIAS

AS BARBAS DO VISINHO

É o caso que havendo fallecido domingo a esposa de um cidadão, foi elle a uma empresa funeraria para encomendar o indispensavel caixão mortuario. Pois bem: a empresa declarou-lhe que a sua encommenda só seria attendida hoje, terça feira, para quando teria de ser transferido o enterramento. Vendo que tal facto constituia uma anormalidade o cidadão referido dirigiu-se á policia, onde ouviu que “a policia não tem nada com isso”.

COMMERCIO DO PARANÁ 12/11/1918

Nesse fragmento podemos destacar três aspectos principais. O primeiro, o busto do homem que flutua sem nenhuma estrutura. O segundo, o lucro da empresa de caixões. O terceiro, o humor e o sarcasmo em conjunto. Quanto ao primeiro, frequentemente nos deparamos, no livro, com bustos sem estruturas que figuram nas páginas bricoladas. Assim como o homem que comete estrupo, a mãe de família que aparece na propaganda da creolina, o sujeito acima também não tem um fundo que o comporte. Se ele é a representação do responsável pela morta que a notícia narra, podemos inferir que há uma falta de suporte durante a morte, ou seja, a falta do caixão e do apoio funerário. Todavia, devemos fazer uma observação. O interessante do método utilizado por Valêncio Xavier é que quando nós, estudiosos da obra, ou público em geral, fazemos nossos próprios recortes, damos novas significações ao que foi

montado anteriormente por ele. Isto é, há dúvida se a imagem do homem em questão de fato pertence à notícia, ou se faz parte do recorte que estava acima, ou ainda se ele atua de forma isolada na página. Isso deixa a interpretação muito mais interessante e aberta a muitas possibilidades.

Como segundo ponto, ressaltamos o lucro da empresa e sua aparente hegemonia naquele lugar. A produção, em função da morte, chegou em níveis altos, mas a empresa não se preocupou em fazer uma estrutura melhor para receber os diversos pedidos. Os funcionários também teriam morrido? Qual a justificativa do atraso? Independentemente disso, a impressão que temos é que há um desrespeito pela morte, como se o corpo pudesse esperar por dias para ser enterrado. Assim, em uma perspectiva kafkiana, se encontra o responsável pela encomenda, sem ter a quem recorrer, caindo nas grades da burocracia, na qual as grandes autoridades não podem ajudar em caso tão pequeno. Isso também corrobora ao fundo branco, mostrando a falta de suporte do Estado nesse sentido.

Em terceiro lugar vemos, então, que frente a racionalização do Estado, que cria mecanismos de burocratização (WEBER, 2015), essa situação de se ver sem saída acaba por ser cômica. Isto é, a forma como o homem fica sem saída beira ao absurdo, não há alternativa, e nem quem resolva seu problema. Há paródia, nesse sentido, quando as autoridades deveriam exercer seu papel de proteção aos cidadãos, mas não exercem. Assim, os jogos linguísticos que são feitos no trecho, ressaltando o sarcasmo do policial, refletem justamente isso: não se deve esperar dele que alguma atitude seja tomada, então, esperar de quem? Que a própria população proteja a ela mesma, sem contar com o poder superior nesse sentido. Por isso, a paródia se consolida aí, trazendo um policial que não cumpre o seu dever cívico de proteger tal população, se rendendo, portanto, ao *status quo*, e favorecendo a pequena burguesia de comerciantes que se estabelecera em Curitiba durante a gripe.

ASPIRAÇÃO DOS POVOS CULTOS



. . . Esta folha sempre se manteve numa attitude de calma solicitude ante os interesses publicos, abstando-se de dar noticias que pudessem levar terror á nossa população . . .

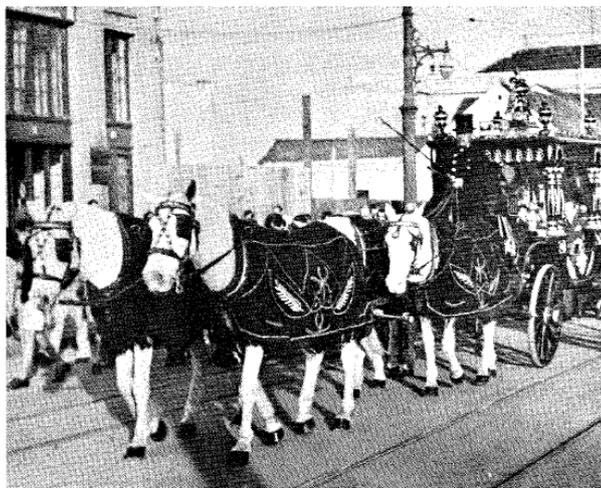
COMMÉRCIO DO PARANÁ

Nessa altura, o *Commércio do Paraná* faz um exercício de *mea culpa*, antecipando as críticas que pudessem abater a sua credibilidade enquanto jornalismo em Curitiba. Novamente temos o personagem sem fundo, por tal exercício, podemos inferir que essa falta reflete o receio do público que, caso não haja, não há motivo para produzir os jornais. Assim sendo, eles preferiram dizer que se submeteram a uma atitude neutra, não apocalíptica, ao invés de divulgar a notícia no seu todo.

Já no dia 14 de novembro quando, enfim, pensamos que a “angústia do estupro” tinha acabado, nos deparamos com a continuidade das ações do homem:

**Faço isso
Somente depois é que meus lábios
minhas mãos
percorrerão, precorreram
outras partes de seu corpo:
a boca rubra febre,
os cabelos, o bico róseo dos seios,**

Nesse momento, quando se passam dias desde que o homem deu suas primeiras investidas, percebemos uma espécie de ciclo. Em um primeiro momento, no mês de outubro, quando o homem ainda procurava por sexo, as descrições em torno da mulher são sobre a languidez, que causa excitação a ele, por vê-la em estado tão vulnerável. Com o passar da história, essa perspectiva da mulher muda, se tornando uma figura próxima à da natureza, conforme já apontando. Agora, nessa fase final, ele passa a fornecer uma imagem mais realista da mulher, descrevendo cada parte do corpo. Mas, sem esquecer da doença que a acomete. A sua relação com ela, portanto, é cíclica. Isso corrobora no fortalecimento da angústia do leitor quando ele se depara com várias páginas, nas quais o homem, interminavelmente, continua agindo.



No dia em que não houve caixões para serem transportados os cadáveres, mandei-os fabricar e, quando faltaram animais para conduzir os carros funebres, mandei-os alugar pelo preço pedido, para que não ficassem insepultos os infelizes falecidos.

*Relatório do Sr. dr. Trajano Reis,
director do Serviço Sanitário.*

Nessa altura, o discurso de Trajano Reis ganha novas significações. A relação temática intermediária do texto para a fotografia não corrobora com a sua afirmação, demonstrando que, de fato, em algum momento, os animais foram alugados, revelando ironia. Entretanto, anteriormente, mostramos um homem que não teve como enterrar sua mulher porque faltaram caixões. Sendo assim, a fotografia e o discurso de Trajano não corroboram, o relato do homem anteriormente influencia também na percepção dessa imagem. Nesse sentido, acaba por ser irônico, tendo em vista que os fatos auxiliam a repensar os discursos proferidos pelas autoridades da época, já que se faltaram tanto insumos, como os enterros luxuosos ainda ocorriam pela cidade? Além de demonstrar uma relação intermediária entre discurso e foto, demonstra a hibridizade entre os gêneros, que se completam com a perspectiva do leitor e sua compreensão global da obra.

Assim, nos surge também outra questão. No início, ainda em outubro, Dona Lúcia pontua que somente os ricos eram transportados pelos carros fúnebres ou pelos cavalos, enquanto os pobres iam a pé. Nesse sentido, parece que a preocupação de Trajano Reis se reflete sobre os ricos, trazendo à tona a opulência demonstrada pelo porte dos cavalos nas ruas. Isso também pode ser transposto ao trecho anterior, no qual o homem não consegue enterrar a sua esposa. Provavelmente, sua origem, mais pobre, determinou o seu destino. Mesmo com a falta de materiais, de madeira para produzir caixões, e de pessoal para transportá-los – tanto que uma gratificação para cidadãos comuns era dada nesse sentido – há um enterro luxuoso na cidade. A ironia

se pauta justamente nesse sentido. Se há falta de recursos, falta a quem? Aos pobres ou aos ricos? Parece que os mantenedores do *status quo* têm sua morte, assim como a vida, preservadas, e não há falta de nenhum recurso nesse sentido; enquanto aos pobres, falta até mesmo o apoio das autoridades. Sendo assim, a ironia se dá nesse sentido: na falta de recursos para alguns em detrimento de outros.

os olhos agora semicerrados, a parte interna das coxas, novamente o bico dos seios agora também todo o seio branco talhado enche minha boca



“O que a gente via era a mulher, no quintal, cuidando de alguma coisa. Muito branca, alta, o cabelo bem comprido brilhando mesmo quando não tinha sol. Loiro.”

DONA LÚCIA – 1976

A ironia desse recorte se dá na relação entre o texto e a imagem. A forma como os seios da mulher, vítima de estupro, são expostos à força, e são admirados e tocados sem a sua autorização. Ou seja, eles são objetificados de forma a servir um ato hediondo. Na figura, no entanto, temos um anúncio que tenta tornar os seios mais atrativos, objetificados por vontade de quem criou o anúncio, sendo esse seu intuito principal. Há contradição, então, quando, no primeiro caso, os seios são mostrados à força; enquanto, no segundo caso, são mostrados à sorte do anúncio. Devemos também lembrar que há uma retomada da Rússia nesse sentido.

Rússia essa que esteve, até 1917, contra a Alemanha na Primeira Guerra Mundial. Então, percebemos que os estrangeiros como um todo não são renegados. São povos específicos aos quais se atribui algo, como é o caso dos alemães. Se eles trazem a violência e a barbárie, seja pela guerra ou pela transmissão da gripe, os russos trazem um benefício, o próprio produto, e o lucro que ele proporciona.

Entretanto, a forma como a mulher do anúncio é retratada, também é uma forma de objetificação dos seios, tendo em vista a adjetivação que se faz ao seu entorno “desenvolvidos, fortificados, aformoseados”, ou seja, modificações que vão contra a própria natureza das formas físicas da mulher, sobretudo o último adjetivo, que representa adornar ou decorar algo. Portanto, as duas perspectivas suportam a coisificação da mulher.

A Dona Lúcia aparece novamente, agora, retomando algumas características físicas da mulher alemã. Isso não deixa também ser uma objetificação da personagem em questão, já que são descritas apenas qualidades externas, quase como se ela fosse uma personagem plena, sem relevância para a consolidação da história, quando, na verdade, é um dos fios condutores da narrativa. Ou seja, externamente ela aparenta ser uma mulher pacata, que chama atenção pela beleza. Enquanto, internamente, guarda a mágoa do estupro, andando sempre com a garrafinha de veneno.

Assim, podemos perceber nessa página que há uma espécie de degrade na objetificação da figura feminina. Se em um primeiro momento ela é desvelada como um objeto sexual, tendo seu corpo todo nu relevado, em um segundo momento, apenas seus seios são transpostos pela outra mídia, enquanto, por fim, o corpo vestido, que guarda as reminiscências do abuso, transparece para o público que desconhece a história. Assim, é como se cada trecho analisado fosse paráfrase um do outro quando, ao fim, várias partes do primeiro texto são suprimidos.

DIA 18 SEGUNDA

a suave curva do ventre e
meus dedos percorrem tremulos a
copa de seus pentelhos, sugo seu
pescoço: uma mancha vermelha que depois
será roxa, suas mãos os dedos se erguendo
com meu forte apertar,
novamente a fonte do amor.

Dessa vez, em uma descrição mais crua da relação que o homem exerce com ela, o estupro parece não ter fim. Iniciado em outubro, tendo seu primeiro ato consolidado no início de novembro, agora ele reinicia, com uma descrição totalmente diferente da feita anteriormente. É como se agora ela já pertencesse a ele de alguma forma, tendo em vista que o primeiro ato foi concluído, não sendo mais necessário descrevê-la em aproximação com a natureza. A forma que ela ganha agora é humana, para que seja possível a objetificação do seu corpo, ainda desprotegido. A condição orgânica – a gripe – a obriga a ser vítima de uma situação não consentida.

A EPIDEMIA DECLINA OU AUGMENTA?

É o povo cuja sorte está em jogo a todo o momento interroga.

Ninguém lhe diz, porém. Não se publica uma nota estatística pela qual se veja que a marcha da molestia que nos infelicita está sendo acompanhada cuidadosamente, e com esforços empregados para debela-la.

DIÁRIO DA TARDE

55

Nessa altura, vemos uma mídia que já começa a dar passos opostos ao Estado. Se naquele momento ela prezava por seguir os percursos das divulgações oficiais, agora reflete como a população se encontra às cegas quanto aos números de mortos em relação à gripe. Isso, tendo em vista que nada é divulgado a esse respeito. Há, portanto, apenas especulações sobre o número de mortos. O silêncio trazido por Valêncio Xavier nesse sentido é interessante de ser notado. Nenhum discurso oficial, ou que o valha, faz parte das montagens nesse momento. É como se a mídia estivesse se tornando mais independente, mesmo que a passos lentos, da influência direta do Estado, e pudesse começar a contestar timidamente a sua força.

 DIA 19 TERÇA

 †
 M

 OS OBITOS DE HONTEM

 NÃO HÁ AUMENTO
 NEM DIMINUIÇÃO


Ela geme baixinho, não mais de febre
 agora de gozo?
 Gozo e no auge do gozo tento
 abraçar todo seu corpo que se
 me escapa e tenho nas mãos
 como um pássaro peixe

O símbolo “M” volta a aparecer em conjunto com o homem, e junto de uma notícia de morte. Nesse momento, parece que sua presença passa a se envolver de sentindo novamente. Se havia se esvaziado com a paródia, quase como infantil, feita ao povo alemão, agora ele deslança sua presença duplamente, acompanhando aquele que seria digno de ser o seu mensageiro, e a própria concretização do acontecimento morte. Nesse sentido, é como se o homem recuperasse uma força perdida ante o gozo naquele momento, e agora, novamente ante o gozo, ele pode a recuperar. A retomada de valor é feita por meio da consolidação da violência. Os símbolos morte e violência são ligados nesse sentido. A sua excitação é em relação a um corpo convalescente, dado quase como morto, o que representa a sua tara por esse tipo de aventura. A força está, então, no símbolo.

Mesmo que o corpo escape, ele tem o controle da situação. Afinal, o próprio símbolo “M” possibilita isso a ele. Novamente, ele passa a ser ambivalente: ao mesmo tempo que anuncia a morte, também faz parte da composição da violência, um dos estágios dessa morte; compondo, então, esse corpo doente, duplamente à beira de

tal morte: pela força da gripe e pela violência do estupro. Não obstante, a moça loira apresenta um desequilíbrio, mesmo sobrevivente de ambas as situações. O vidro de veneno com o qual ela anda, à espera do momento mais oportuno de ser utilizado. A iminência da morte, então, está sempre a rodeando. O homem é mensageiro dessa morte, assim como causador da mesma. Ele é o próprio símbolo ambivalente de controle a quem vive e quem morre; ele é a própria personificação da gripe.

*O GOVERNO ESTÁ DISPOSTO A
MANTER A ORDEM, CUSTE O QUE
CUSTAR*

RIO 20 – Apesar da censura da imprensa, alguns jornais noticiam que a polícia descobriu um plano de greve com caracter politico, tendo surpreendido agitadores exactamente no momento de explodir o movimento. O governo está disposto a manter a ordem custe o que custar. Reina tranquilidade na cidade, estando a força policial de promptidão. DT

O Diário da Tarde, em alguns momentos, se intitula apenas como “DT”. Contudo, talvez esse seja uma das situações mais especiais onde isso acontece. Isso porque nessa hora o próprio tema é censura. Ou seja, é utilizado o próprio veículo de comunicação do Estado, até então um dos aliados na retenção das notícias, para se falar de um dos mecanismos que ele próprio se utiliza quando há uma situação de exceção – a censura. Há, portanto, uma crítica, orientada pelo advérbio de concessão “apesar”, que reflete uma condição de censura, mas que mesmo assim alguns jornais puderam noticiar o ocorrido. Em meio a essa questão, percebemos uma certa cegueira ideológica, mesmo de frente ao fato de que o Estado censura, o jornal ainda defende o governo do Rio de Janeiro, que promove a ordem no local. Isso é representado por meio do adjetivo “agitadores” e na força do verbo “explodir”, situando o movimento dos subversivos como algo perigoso à manutenção de tal ordem.

Aviso

*A Empresa Funeraria
Pires & Cia.*

participa ao publico em geral que, desde hoje em diante, attenderá a enterros, devido a seus proprietarios já se acharem restabelecidos da enfermidade que os obrigou a fecharem seu estabelecimento, estando aptos para attenderem a qualquer pessoa que necessitar dos serviços da mesma Empresa

Coritiba, 20 de Novembro de 1918.

J. Barreiros Pires & Cia.

Vemos, neste instante, o declínio das vendas das empresas funerárias, representando que havia possibilidade de recuperar-se da gripe. Se antes faltavam os caixões e todo o aparato de assistência à morte, agora, tenta-se vender caixões orientando para a normatização da produção. Logo, os anúncios são ressignificados, eles, além de terem a função propagandística, passam a noticiar, tomando a função dos próprios jornais e das autoridades locais. Há, então, uma paráfrase enquanto estratégia argumentativa por parte do enunciador, no caso, a empresa funerária. É a paráfrase dos vários discursos sobre a gripe, que se materializam em um argumento de venda, se apresentando conforme um objetivo próprio. Híbridez de gêneros quando pensamos que é um aviso transvestido de propaganda da empresa funerária, mostrando a possibilidade de anunciar o leitor a volta do seu funcionamento, que é o principal objetivo: ser vendável, nesse sentido.

DIA 21 QUINTA

**Communique-se aos pobres
este aviso :**

O Dispensario São Vicente de Paulo, delicadamente, nos pede indiquemos aqui os pontos da cidade, onde distribue, o durante dia, o caldo já preparado para os enfermos pobres :

Praça da Republica (Collegio São José) ;

Praça Santos Andrade (Collegio Sion)

Rua Iguassú n. 205 (Collegio Coração de Jesus) ;

Rua Racteliff n. 217 (bandas d'Água Verde).

É para desejar que todos se tornem junto aos pobres, porta-voz dessa comunicação.

58

Somente a essa altura da obra vemos uma referência clara aos pobres. Até aqui, aparecem fotografias que demonstram uma certa opulência da classe mais alta em relação às demais: são imagens que mostram sujeitos bem-apegoados, que poderiam conduzir os enterros da forma mais digna possível, sem recorrer a nenhum outro tipo de manobra. Ao contrário, aos pobres, pouco se fala. Isso porque não poderiam ter acesso facilitado aos produtos divulgados, as formas de tratamento mais sofisticadas.

Por esse motivo, Valêncio Xavier tem o cuidado de fazer com que esses indivíduos não dividam as mesmas páginas com esses discursos. Há uma separação clara entre ambos. Os ricos atuam em conjunto com os discursos oficiais, as manchetes mais importantes, e as notícias que requerem algum tipo de interpretação mais apurada. Do contrário, os pobres, quando aparecem, isso se dá em conjunto com um “aviso” – do qual falamos anteriormente – que é uma propaganda transvestida, mas a sua representação naquele momento se dá na intenção de avisar. Ademais, esses pobres teriam acesso a divulgação dessas notícias ou esse trânsito seria dificultado? Afinal, se essa mídia retém informações, em favor do Estado, ela também atua no sentido de manter o *status quo*, ou seja, dificultando o acesso as suas notícias e demais abordagens.

RECLAMAÇÕES DO POVO

Pedem-nos moradores da rua Alferes Poly que intercedamos da hygiene municipal que providencie sobre uma casa da rua Silva Jardim onde residem lavadeiras que cuidam das roupas de um hospital de grippados, estendendo-as pelas cercas. O escoamento da agua se faz pela valleta da rua, onde estagna, pondo em risco a saude dos mesmos moradores.

COMMERCIO DO PARANÁ

Há dois aspectos que podemos ressaltar desse fragmento. Um, o da pureza da água que é colocada em primeiro plano, o outro, a crença no senso comum, ao invés da ciência. Dessa maneira, o que podemos inferir sobre a pureza dessa água é que ela é símbolo de renovação e de limpeza. No entanto, no fragmento, ele ganha outra significação: a de transportar o vírus da gripe e instaurar uma espécie de caos, tendo em vista a sua maleabilidade. Isto é, ao contrário da transmissão de pessoa para pessoa, na qual se pode conter por meio da reclusão dos doentes, a água, por penetrar em qualquer lugar, é passível de ser muito mais mortuária do que o contato. Sendo assim, há um medo dessa versatilidade, e a mudança do signo água para algo que não limpa; suja e traz impurezas.

Nessa mesma linha de raciocínio, o discurso oficial – dos médicos e das autoridades – é pastichizado pelo jornal neste momento. Tendo em vista que o que foi dito por eles é contestado, sobretudo por meio senso comum, o qual acredita que é possível que o vírus da gripe possa transitar pela água. Sendo assim, a imitação prevalece, já que o mesmo suporte é responsável por veicular tanto o discurso dos primeiros, quanto da população em geral, sendo o último resultado da incorporação e

a análise dos mais diversos discursos que transitam entremeio a esses meses da doença.

Um grito lancinante foi ouvido.

DIA 23 SÁBADO

Mão peluda acuda acuda acuda
 cuda cuda cuda cuda cuda
 cuda mãe cuda mãe cuda mãe

Será que a angústia do estupro terá chegado ao fim da forma mais trágica? Ao que tudo indica, sim. A mulher parece ter despertado do estado languido que se encontrava. O grito, então, é de horror e de libertação, como forma de demonstrar o quão invasivo o homem estaria sendo ao praticar aquele ato não autorizado. A “mão peluda”, portanto, desvela que é ele quem altera a normalidade daquela vida, e daquela mulher. Ou seja, como se os órgãos sexuais dele fossem na mão, pois onde toca, arrebenta, ainda mais se o ato for forçado como é o caso. A palavra “acudir”, além disso, se mistura com o trocadilho “cu da mãe”, como se a ação fosse irrelevante, não fosse causar nenhum prejuízo a mulher em questão, afinal, o corpo dela autorizou o ato, mesmo que a boca não o tenha feito. É uma forma de xingamento que significa esse desprendimento com as consequências do seu ato.

Pancada tão forte que saiu uma espuma de sangue da boca. Ficou ali tempo, no chão de cimento, dezenas de bolhas de sangue pegajosas, levando tempo para ir estourando, uma a uma.

Esse seria o final do ciclo de violência? Mesmo que com outra fonte diferente das utilizadas anteriormente, percebemos que esse trecho também se refere a atuação do homem. Isso porque, completa o que foi dito anteriormente, de forma invertida. Aparentemente, a mulher sofreu essa violência, proferiu o grito lancinante, e depois caiu no chão, com um sangue que teimava em escorrer pelo chão. Nesse sentido, a impressão que temos é que antes quem fala é o homem, em primeira pessoa. E no trecho supracitado, parece um observador – talvez um narrador heterodiegético – por isso a alteração da cor e do tipo da fonte. Alguém, portanto,

observa o ciclo de violência sendo encerrado por uma pancada. E ao homem? Só resta deambular novamente pela cidade vazia:

Nada mais me importa agora
nem a mancha do gôzo em minha calça
Nem o paletó cheguei a tirar
O marido?
tosse que ecoa por toda a casa
saio pela porta sem chavear
sem a volta da chave na fechadura
saio sem me voltar ao menos

Em sátira ao modo da poesia concretista, o outro fragmento aparece:



Não obstante, continuamos firmes em nossa atitude pela razão. . .
Não obstante, continuamos firmes em nossa atitude pela
Não obstante, continuamos firmes em nossa atitude
Não obstante, continuamos firmes em nossa
Não obstante, continuamos firmes em
Não obstante, continuamos firmes
Não obstante, continuamos
Não obstante,
Não.

É nesse sentido que uma frase dita pelo Comércio do Paraná, logo no início da gripe é pastichizada e parodiada por meio de outro gênero textual. Essa frase “não obstante, continuamos firmes em nossa atitude pela razão” ecoa nas páginas do livro. Por vezes, ela aparece timidamente. Agora, como estamos caminhando ao final, ela aparece com mais força. O discurso que era então do jornal, agora se dá por meio de um poema concretista, mostrando o transvestimento de gêneros e a sátira aos órgãos de certo destaque e poder daquela Curitiba em transformação. Além disso, a ironia ganha força quando comparamos o contexto inicial que a frase foi dita e, agora, o contexto final: a esperança que deu lugar ao caos; a retenção de informação que deu lugar a uma mídia que viria a problematizar o próprio Estado; os corpos sãos que deram lugar a muitos doentes e subsequentemente à morte. Ou seja, a frase se ressignifica com o passar do texto, adquirindo força conforme o contexto do qual faz parte. Nesse caso, o contexto da morte. A razão já não mais representa não alarmar a população, mas notar a iminência da morte, e da violência orgânica.

Fedação branco de miolo escorrendo pela parede. Como um verme, igual a um verme descendo pela parede deixando uma baba de rastro, como uma lesma.

64

O narrador, ao contrário do homem, parece ter ficado no local do crime. Ele observa tudo, sabe os detalhes. Não sabemos se presenciou o estupro, porém percebemos que da violência final ele foi cúmplice. Percebemos, além disso, a animalização da mulher novamente. A forma como é narrada a situação do cérebro que desce pela parede é o comparando a um inseto. Se o sexo era orgânico, por isso era consentido simplesmente pelo fato de estarem um homem e uma mulher juntos, agora o ato de matar também é consentido, já que morrer é orgânico e inerente a todos. A cidade enquanto personagem morre, seus habitantes também morrem; há um ciclo finito e natural que tangencia esse tipo de relação entre a sociedade e seus indivíduos.

**FECHAM-SE OS POSTOS
MÉDICOS MAS OS NECESSITADOS
DEVEM PROCURAR A
REPARTIÇÃO DE HIGIENE**

Por achar-se quasi extincta a epidemia da gripe nesta capital, a Directoria do Serviço Sanitário determinou que fossem extinctos os postos medicos que o governo creara no quadro urbano e nos suburbios providenciando tambem para que as pharmacias que estavam autorizadas a preparar receitas gratuitamente para os necessitados, não mais o façam. DT

Novamente os pobres são colocados ao centro, quando se noticia, pelo Diário da Tarde, que não há mais necessidade de haver atendimento médico nos bairros mais afastados do centro da cidade. Além disso, a gratuidade dos remédios para a gripe também é desfeita. É como se representassem uma grande massa, agora sem assistência, que não têm rostos, ao contrário dos vários que aparecem durante as passagens que já narramos aqui, e da notícia subsequente:



JOSEPHINA – a distinta família Jardim vem sendo cruelmente ferida pela impiedosa epidemia que tantas lágrimas tem ao nosso povo arrumado. Dias atrás, noticiamos o falecimento de um filho do sr. Telemaco Jardim, facto esse que o exaltou de tal forma que, no delírio da febre, quando atacado também do mal, abandonou o lar e se foi deixar morrer, abandonado e só à beira da Cascatinha de Santa Felicidade. E, implacável, a morte paira ainda sobre o lar infeliz e arrebatou a gentil menina Josephina primogenita do malogrado cidadão, e que contava apenas sete annos de idade.

O enterro da desventurada criança realizou-se hoje ás 15 horas, saindo o feretro da rua Carlos de Carvalho n. 8 para o Cemitério Municipal.

DIÁRIO DA TARDE

65

Já se inicia com um adjetivo bem colocado, “distinta”, significando que se trata de uma família rica, que se destaca de certa forma. Ao contrário das muitas notícias sobre morte que aparecem no decorrer do livro, essa, em especial, nos chama atenção por se tratar de uma criança, e por aparecer seu corpo inteiro. A diligência da família, conhecida como “Jardim”, representa a sua importância na mídia da época. Ganham tanto destaque, que não basta só o rosto aparecer, mas é necessário o corpo inteiro, para chamar atenção as suas vestes e, de certa maneira, a sua forma de se portar. Ou seja, uma criança, que desde cedo, bem-nascida, já recebera toda a instrução que lhe era devida, e requer uma certa opulência nas páginas dos jornais. A sua distinção social é notada mesmo no anúncio da sua morte.



Mas sempre terei diante de mim
a visão de eu abrindo a porta
a casa vazia, seu corpo de loura plumagem
Sem me voltar, sem voltar
diante de mim a cidade vazia, silenciosa
nestes dias da gripe
ninguém me viu nem me verá

E o homem parece não se arrepender do seu ato, quando demonstra essa voz poética que se inicia lá em “eu, caminho sozinho”, trecho no qual começamos a analisar todas as partes que possuam e a mesma fonte e o mesmo estilo à fala desse sujeito. Relembra seus passos na cidade vazia. Talvez se engane por achar que ninguém o viu. Cabe destacar que seu rosto, em comparação com os outros rostos ao longo do livro, sempre é ressaltado, por ser maior. Não à toa ocupa a página toda que abre a obra. Isso mostra que sua percepção da narrativa é um instrumento chave de análise. Reforça que consigo está a ambivalência do signo “M”: o trânsito entre os ciclos, a vida, e a morte.

“Ela, a mulher, nunca mais ficou com o juízo perfeito. Passava uns tempos boa, teve até um filho, criança linda. De repente, dava assim como uma tristeza nela, saía a andar sozinha pelas ruas, sempre com um vidrinho de veneno nas mãos. Nunca largava do veneno, mesmo quando estava normal, alegre com o marido e o filho. . .”

DONA LÚCIA – 1976

66

E mesmo que ele acredite que talvez tenha a matado, o certo é que ela viva permaneceu, não mais a mesma. Guardou nela os resquícios físicos e mentais do estupro e da pancada, fazendo com que psicologicamente nunca mais pudesse ser a igual. É interessante notar que a constância da hibridez narrativa de Valêncio Xavier nos fornece uma outra possibilidade de interpretação. A de que talvez estivessem presentes duas mulheres, que sofreram dois crimes diferentes, sem relação um com outro. Nesse sentido, deixamos essa possibilidade para um possível estudo futuro, mas mantemos a nossa perspectiva sobre a primeira, tendo em vista que, ao final do livro, enfaticamente aparecem dois discursos de D. Lúcia que dão aval para nos fazer pensar que ela se confundiu sobre a mulher alemã.

Ao final do mês de novembro, o número de mortos, conforme os questionamentos do Diário da Tarde, são revelados. Esse número é muito menor do que aquele divulgado por D. Lúcia. Ou melhor, aquele que ela tentava fazer transparecer durante toda a narrativa, de que morreu “muita gente mesmo”. Além disso, os próprios jornais fazem parecer que esse número alcançou níveis muito elevados. Entretanto, quando são relevados, pelas as autoridades estatais, parecem ser bem menores. Mostrando, portanto, uma possibilidade a mais de manipulação nesse sentido. O auge foi no dia 15 de novembro:



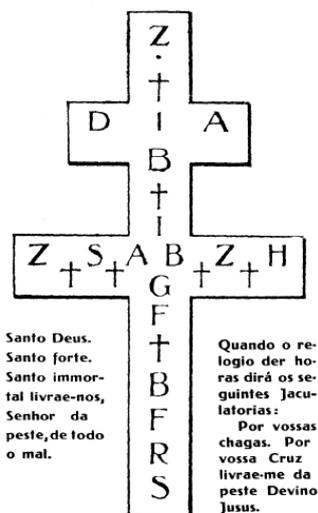
OS ÓBITOS DE GRIPPE

NOVEMBRO DE 1.918

DIA 1	1
DIA 2	0
DIA 3	1
DIA 4	4
DIA 5	2
DIA 6	3
DIA 7	4
DIA 8	4
DIA 9	3
DIA 10	10
DIA 11	10
DIA 12	15
DIA 13	12
DIA 14	12
DIA 15	20
DIA 16	10
DIA 17	19
DIA 18	11
DIA 19	7
DIA 20	18
DIA 21	14
DIA 22	13
DIA 23	16
DIA 24	12
DIA 25	15
DIA 26	15
DIA 27	10
DIA 28	12
DIA 29	7
DIA 30	8

FONTE: DIÁRIO DA TARDE

Dia esse que, conforme registramos anteriormente, foi o dia que faltaram caixões. Morreram todos os tipos de gentes. Mas o destaque? Uma foto que simboliza um enterro de uma pessoa rica, já que, conforme os relatos de Dona Lúcia, só eles faziam esse trajeto de carro ou com o uso de cavalos.



JESUS E MARIA

O último fragmento do livro reflete um dos embates que vem sendo traçado desde o início: a disputa de poder. Se antes essa materialização aparecia por meio

de discursos midiáticos que se contradiziam, anúncios que concorriam, o dilema da vida e da morte que coabitavam o mesmo espaço, dessa vez, aqui, ele aparece como a disputa entre o bem e o mal. Alguns símbolos nos indicam essas possibilidades.

Dentro da cruz, não aparece uma referência clara a Jesus, nem a sua inicial, “J”. O que temos são algumas referências ao próprio Diabo, que não chega a formar a palavra como um todo, somente “Diab”, mas no indica para essa possibilidade de interpretação tendo em vista que ele se situa na parte em que a cruz está invertida. Ademais, temos a possibilidade de formar várias palavras por meio do anagrama que ali nos é proposto. Essas letras concentram a parte esquerda de um teclado de datilografia, como se a mão direita fosse censurada, de alguma forma, a fim de evitar que a letra “J” pudesse estar contida ali.

Temos as iniciais também de dois dos Três Reis Magos, o “G”, de “Gaspar”, e o “B”, de Baltazar. O “M”, de “Melchior”, se encontra fora. Possivelmente por iniciar com a mesma inicial de “Maria”, que aí simbolizaria uma ambivalência para essa consoante. A questão, nesse sentido, é a santificação de um ritual pagão que hoje é permitido pela igreja católica, a chamada Solenidade Epifania do Senhor. No dia 6 de janeiro, ao se retirar a árvore de natal, também Dia de Reis, se faz um ritual de bênção do lar. Além de purificá-lo com incenso, água benta, ou coisa que o valha, se escreve em um lugar alto as iniciais “B, M, G + o ano corrente” que são as iniciais dos Três Reis Magos, significando a sua chegada, por meio dos quais Jesus Cristo é anunciado. Nesse sentido, mesmo que eles fossem considerados pagãos pela igreja católica, se entendeu, posteriormente, que seu contato com Cristo, e a sua representação enquanto Salvador foram de suma importância para a constituição do catolicismo enquanto tal. Não obstante, há a repetição do número sete, que é religioso: sete pecados capitais, a criação do mundo em sete dias, entre outros.

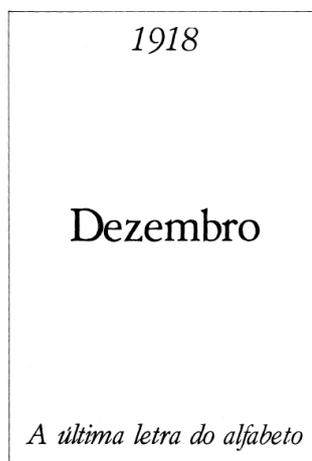
Dessa forma, percebemos que a cruz também se orchestra como símbolo ambivalente, representa o bem e o mal; o paganismo e a consolidação da religião. O que está em volta dela é extremamente religioso, e não há significações que fujam ao cristianismo, há um realce de forma a aceitar Jesus enquanto Salvador e ser redimido de todos os pecados, bem como dos percalços da vida. Portanto, bem e mal são signos complementares, coexistentes, dependentes um do outro para que tenham a lógica da tese, antítese e síntese. Esse eixo narrativo é o que conduz toda a abordagem da narrativa: a gripe é uma pequena parte da história daquelas pessoas naquele momento, não sendo ela tratada como única situação ali ocorrente. Um

recorte é feito sobre aquele momento, assim como o da Guerra, do contexto de D. Lúcia, do estupro, entre outros. Isso demonstra a hegemonia da vida cotidiana, na qual acontecem vários atos ao mesmo tempo, sem que haja uma cronologia linear que seja refletiva por uma ideia de causa e consequência. Assim sendo, não há maniqueísmos, nem linhas retas. Há uma espécie de *Yin e Yang*¹³ que se suplementam e fazem sentido. É a vida enquanto tal: não há bem, não há mal. Há relação entre os dois, formando a banalidade da vida cotidiana.

Passemos, então, para o último mês: o de dezembro.

2.3 DEZEMBRO

Como os outros meses, o mês de dezembro também se inicia como uma capa de livro, ou seja, uma paródia do gênero, na qual alguns espaços, como o da última frase, “a última letra do alfabeto”, estão presentes a fim de preencher os próprios vazios e serem equiparados a tais capas.



Essa frase, além de preencher esse vazio, retoma a letra “Z”. A consoante mais forte presente na palavra “dezembro”, bem como faz uma referência a cruz que vimos anteriormente, cujos “Z” estão muito próximos a suas pontas, formando um triângulo. Tal triângulo pode significar duas possibilidades. A primeira, a ligação entre passado, presente e futuro, mostrando uma possibilidade cíclica de repetição desses tempos, ou seja, não formando uma linearidade, muito colaborativa a própria constituição do

¹³ Conceito do chinês tradicional que demonstra a dualidade de todas as coisas que existem no universo.

livro. A segunda é a própria retomada da Santa Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo, que ressalvam a ambivalência para a significância do bem.

A seguir, serão comparadas duas formas da mesma notícia veiculada tanto no *Commércio do Paraná*, quanto no *Diário da Tarde*.

DIA 2 SEGUNDA

—•••—

Scena Macabra No Hospicio de Alie- nados um louco mata quatro pes- soas

Desenrolou-se hontem no Hospicio N. S. da Luz uma scena terrificante que teve como protagonista um infeliz demente ali recluso.

Manoel de Campos, de 22 annos de idade, fora recolhido áquelle estabelecimento ha muito tempo, mas desde 5 annos que não tivera accessos de loucura, vivendo por isso solto pelas alamedas dos jardins do Hospicio.

Andava por ali abobado, sem que alguem pudesse um dia augurar a scena horrivel que elle foi causador hontem.

Seria 6 1/2 horas da manhã, que tivera gripe e se achava exaltado pela febre, tomado de furioso accesso, ao encontrar um dos reclusos que era aleijado e usava molletas, de uma destas se apoderou vibrando-lhe forte pancada no craneo.

Caido exanime o primeiro, o louco avançou sobre outra victima.

Era esta o cosinheiro do estabelecimento, que procurou defender-se com o braço.

Baldado foi seu esforço, pois qque recebendo pancada violenta, caiu também sem vida.

Numa ancia de matar, olhos injectados de sangue, a faiscarem, o louco, sempre com a tragica molleta já rubra e cheia de massa encephalica de suas victimas saiu em busca de outros.

Em quantos que encontrava, o louco desferia pancadas.

E naquella aranzel, naquella confusão que se estabeleceu, irmãs de caridade fugiam, velhos e mendigos ali reclusos se occultavam-se, até que após uma lucta perigosa, o infeliz demente foi subjugado pelos empregados Pandellis Rethis e Paulo Kopff, que o puzeram em camisa de força, recolhendo o a uma cella.

Entretanto, no solo, em meio de uma profusão de sangue, jaziam cadaveres quatro pessoas . . .

DIÁRIO DA TARDE

DIA 3 TERÇA

Uma tragedia no Hospicio

Uma proeza macabra da "Hespanhola,,

Domingo foi nossa população cruelmente abalada com a noticia de que no Hospital de N. S. da Luz occorrera uma tectrita scena de sangue, da qual era protagonista um dos infelizes reclusos daquelle estabelecimento. No desejo de bem informar os nossos leitores, como o fazem todos os jornais verdadeiramente modernos, destacámos hontem um dos nossos companheiros para ir até aquelle estabelecimento, a fim de colher impressões sobre a horrorosa tragedia e ao mesmo tempo syndicar das circumstancias do caso, a ver se haveria razão em acreditar-se que o descalbro se dera por qualquer imprudencia, ou por relaxamento em tomar as necessarias precauções com os infelizes que habitam aquella casa sinistra.

Chegados que fomos á mansão dos irresponsaveis, já nos chamou a attenção o cantar monotono de um doído, que naquella coisa entoada á guisa de canção está a mostrar o quanto a inconsciencia torna os irresponsaveis como que felizes immersos na noite negra da inconsciencia.

Pelo que ouvimos, podemos mais ou menos reconstruir a scena horrivel da seguinte forma:

O CRIMINOSO E SEUS ANTECEDENTES.

Chama-se Manoel de Campos o autor da horrorosa scena de sangue; conta cerca de 32 annos de idade. Foi recolhido ao asylo ha cerca de 5 annos, em 1913.

Apalermado, jamais teve elle occasião de manifestar indicios de loucura furiosa e quem o visitasse era até capaz de jurar que o desgraçado estava ali recolhido por excesso de zelo. Como todo o louco tem a sua mania, uns a mania de perseguição, outros a de grandezas, Manoel de Campos quando era interrogado por alguém relativamente á sua identidade, respondia que era "governador" do Estado, sendo portanto um delirio mais democratico, pois que o infeliz não se suppunha um rei ou imperador, nem mesmo um simples presidente da republica: contentava-se com ser Governador do Estado. . .

Ultimamente, com a invasão da peste hespanhola em nosso Estado, a enfermidade fez a sua entrada tambem no Hospicio, sendo Manoel de Campos uma de suas victimas. Teve elle febre alta e todos os demais symptomas da terrivel enfermidade. Tratado, porém, com todo o carinho pelas religiosas daquelle estabelecimento, achava-se elle ultimamente em convalescença e sempre apalermado, ninguém suppunha que elle viesse a ter um accesso de loucura furiosa.

A SCENA DE SANGUE

Pela manhã a ronda foi fazer uma visita aos diversos departamentos da instituição, nada encontrando de anormal que chamasse a sua attenção. Então as irmãs preparavam-se para ir celebrar o sacrificio da missa, talvez tendo no co-

ração o desejo de levantar a Deus uma prece em favor dos infelizes recolhidos ao estabelecimento. Um grito lancinante foi ouvido, mas ninguém deu a elle attenção alguma, pois é natural que naquella casa se ouçam frequentemente gritos dos irresponsaveis. E todos estavam longe de imaginar que era o infeliz mendigo Paulo Bruquikoski que tombava mortalmente ferido por uma pancada desferida com uma tranca de madeira. Com a tranca toda ensanguentada e a moleta do mendigo ás mãos, Manoel tenta fugir e perseguido pelo epileptico Bento dos Santos, fere a este, felizmente não o matando porque Bento tivera a boa idéa de, por instincto de conservação, levar o braço a cabeça, recebendo os ferimentos no braço. A seguir, poz-se o infeliz a correr em demanda do portão para se por em liberdade, sendo que a essas horas já o facto era sa-

bido de todos, correndo em sua perseguição muitos doentes e empregados. Sedito de mais sangue o infeliz demente arremette contra os primeiros que lhe approximam, conseguindo prostrar sem vida Manoel Salathiel Domingues, Francisco Bittencourt, Nicoláo Domenico e Miguel Kosmiake.

Subjugado, foi Manoel de Campos preso a uma camisola de força. Interrogado, foi Manoel de Campos sobre o seu acto, a sua resposta era mais ou menos lucida. Mas, hontem estando lá o delegado dr. J. Ribeiro, que lhe perguntou si se lembrava do que fizera, respondeu que não. Quando lhe disseram que havia morto quatro pessoas e ferido uma, respondeu: — Agora está mesmo morrendo muita gente: meu pae morreu sózinho e estes morreram logo quatro. . .

COMMERCIO DO PARANÁ



As duas narrativas apresentam algumas diferenças interessantes. A primeira continua gerando medo à população, a segunda é mais sensacionalista. Se por um lado temos um Comércio do Paraná que parodia alguns recursos da poesia, com recursos metafóricos, como se o louco fosse uma entidade quase inacessível, do outro, temos um Diário do Paraná que busca todos os detalhes da narrativa, tratando o louco como uma pessoa em surto por causa da gripe. Se há uma principal semelhança entre os dois, é que as mortes, ao contrário do que indicam as autoridades governamentais, continuam, sejam elas de qual tipo forem: causadas pela gripe ou homicídios. E continua parafraseando o próprio louco, “morrendo muita gente mesmo”, que também se utiliza do recurso da paráfrase com o próprio jornal que o entrevista, lembrando dessa frase de maneira irônica, e banalizando, de certa forma a morte e o que ela representa. Portanto, a morte é um assunto que vende na

imprensa, por isso os detalhes da apuração de ambas, fazendo com que o leitor ainda possa confiar mais na segunda reportagem, tendo em vista a presença da voz do próprio louco que cometeu os crimes.

Aliás, a própria figura dele ao final da página, sem nariz, mostra uma pessoa desequilibrada. Isto é, com base na proporção áurea, na qual o nariz seria o centro do rosto, isso representaria a falta de centro, ou seja, de equilíbrio, o que poderia demonstrar, por características físicas, a periculosidade desse indivíduo. Se nos guiarmos por essas linhas das características físicas, a relação entre o texto e imagem pode não ser a qual pontuamos, sendo possível que o próprio homem “à procura de sexo” tenha cometido as atrocidades no hospício.

Se, conforme já dissemos, não há uma linearidade nos fatos apresentados, representando essa hibridez cronológica, e tal homem é a representação tanto da vida quanto da morte, ele pode possivelmente ser o assassino que afirma “agora está mesmo morrendo muita gente”. Ou seja, agora não procurou vítimas para sexo não consentido, mas outras que não poderiam se defender por ter alguma deficiência física ou mental. Há uma atração por parte dele por essas deficiências “orgânicas”, sejam elas permanentes, como utilizar muletas e ter problemas neuropsicológicos, sejam elas provisórias, como a gripe.

“...até que, um dia, tomou o veneno na rua, morreu, acharam ela já morta. Foi muito tempo depois, acho que foi lá por 30.”
DONA LÚCIA – 1976



“Moça bonita, solteira. Morreu na gripe. Não resistiu a febre forte. Muito branca, alta, cabelo loiro bem comprido. Morreu na gripe.”
DONA LÚCIA – 1976

A essa altura, quase temos a impressão de que Dona Lúcia falava de duas personagens, porque a sua concepção sobre essa narrativa se mostra com um desdobramento diferente com os dois finais possíveis que narra. Entretanto, corroborando ao que dissemos logo no início desta dissertação, acreditamos que o próprio tempo deturpa a memória de Dona Lúcia, e algumas questões se perdem. Além do mais, pelo fato de ter sido atingida pela gripe, seu juízo talvez não seja tão perfeito quanto era antes do fato, o que causa certa confusão da rememoração dos acontecimentos. Assim sendo, ficamos em dúvida sobre a morte da mulher loira que fora estuprada pelo homem: gripe ou veneno? Tinha marido ou não? A grande questão demonstrada por esses excertos, assim como o subsequente, além da confusão da personagem em relação ao desdobramento dos fatos, é que o nome da alemã só aparece agora. Antes ela é só a “moça” ou “mulher”, e a sua nacionalidade e características estavam em primeiro plano, agora ela ganha um nome, uma identidade. Não tem a sorte de ter sua imagem divulgada como de outros que morreram em decorrência da gripe, mas agora ela é também identificada como uma pessoa.

Para Evanir Pavloski (2005):

Assim, percebemos que cada perspectiva acaba por contestar a objetividade da outra. Se por um lado, a estatística exalta os princípios científicos que norteiam as suas conclusões e critica a legitimidade das narrativas orais, por outro, o discurso testemunhal salienta o comprometimento ideológico e o grau de ficcionalização presente nos textos considerados factuais. Diante disso, o leitor se vê encurralado por uma questão: em qual dessas representações a verdade se esconde? A resposta é tão simples quanto satisfatória: em nenhuma delas e em todas elas (PAVLOSKI, 2005, p. 45).

A função então fica a cargo do autor para desvelar e decodificar os códigos presentes na narrativa. Afinal, as várias posições corroboram para não formular uma verdade única. São múltiplas verdades que ascendem nesse contexto, mesmo que a objetividade dos fatos seja colocada em xeque pelos depoimentos individuais.

Além disso, o símbolo “M” está ali com ela, até na sua morte. Se ele simboliza o homem que a estuprou, há uma retomada desse ato de violência. É a presença de tal homem até na iminência da sua morte. O símbolo então é ressignificado. Além de vida e morte, também é reflexo de violência – estupro e pancada.

OS MORTOS DA GRIPPE						
ANNO DE 1918						
POPULAÇÃO DE CURITYBA E SUBURBIOS = 73.000 HABITANTES						
DISTRICTOS	NASCI- MENTOS	CASA- MENTOS	OBITOS	OBITOS POR GRIPPE		
				NOV.	DEZ.	TOTAL
CURITYBA	1.629	137	1.261	254	67	321
S. CASEMIRO						
DO TABOÃO	240	71	59	7	2	9
NOVA						
POLONIA	127	16	34	3	2	5
PORTÃO	248	59	112	31	18	49
TOTAL GERAL	2.244	283	1.466	295	89	384
DOENTES DE GRIPPE = 45.249						
PORCENTAGEM DE OBITOS = 0,84%						

RELATÓRIO DO SR DR. TRAJANO REIS
DIRECTOR DO SERVIÇO SANITÁRIO
CURYTIBA 1919

Por fim, o quadro de mortos que o Diário da Tarde esperava e cobrava das autoridades governamentais. Entretanto, ao analisar tal quadro, por estar em função de porcentagem, parece que os mortos de gripe foram pequenos em relação aos que ficaram doentes. Pois, ao colocar no campo matemático, há uma generalização, não uma individualização. É como se Trajano Reis retomasse ao seu discurso inicial de que não haveria necessidade da população se preocupar com a gripe, por ela estar sob controle, provando assim por números. Ou, além disso, é como se o governo tivesse agido de forma a evitar que a quantidade de mortos fosse maior em relação ao número de doentes, sendo as medidas de profilaxia e tratamento, tomadas por eles, ideais nesses casos. O Estado então teria razão em tudo que propôs e praticou em relação à população, já que os números mostram a efetividade dessas medidas, sem contar as várias notas saídas nos jornais que mostram o desespero e despreparo dessas mesmas autoridades quando as pessoas morriam e não havia como enterrá-las com propriedade. Portanto, o discurso governamental é cíclico. Volta-se o início como uma referencialidade a ele mesmo, um pastiche da sua abordagem, só que ao invés de sátira as autoridades governamentais, há um elogio, chancelando sua força de combate à gripe.

No entanto, ainda segundo Pavloski (2005), Dona Lúcia pinta um quadro muito mais profundo de mortes em Curitiba, subvertendo os discursos oficiais. A forma como os fatos iam ocorrendo e sendo noticiados nos jornais, faz com que pareça que muitas mortes pela gripe aconteceram, muito mais do que as divulgadas pelo Estado. Ou

seja, há a interpretação desses números ao seu favor, mostrando sua efetividade no combate à “peste”.



Da mesma forma que o livro inicia, ele termina: com a presença do homem. Se antes pelo seu rosto, agora pela redução do seu símbolo. É ele quem chancela a morte, estando presente à própria iminência dela. Pratica violência de pessoa para pessoa, a banalizando, e esfacelando os rostos por meio da pancada que deforma a própria identidade. Esse é o homem que conecta toda a obra, demonstrando a sua ciclicidade: se inicia com ele, e termina com ele, assim como a vida e a morte. Nele, então, o sagrado e profano imperam, por meio dos seus símbolos que diferem das suas ações. Símbolos sagrados e ações profanas. Ele é, portanto, a própria contradição e ironia que a carrega em si por meio da linguagem de Valêncio Xavier. Fatos que mudam de perspectiva no momento em que é válido mudar, seja pelo discurso oficial, pela própria imprensa, ou pelos indivíduos. O homem, como já dissemos, é a morte.

A morte, por si só, desde a Idade Média, era vista como um ser encapuzado e com a foice que ceifa as almas, atuando como um instrumento da existência, ligada tanto ao bem quanto mal. Na narrativa de Xavier, essa morte mostra o rosto humano. Rosto esse que acompanha o leitor. E caso ele não esteja presente, o símbolo “M” está. Também difere daquele personagem medieval, porque aquela morte agia conforme algo maior, pela existência, pelo superior; enquanto isso, esse homem, além de trazê-la, e por ser humano, satisfaz seus desejos, não agindo por uma essência superior, mas pela banalização da vida e decisão de quem vive e quem morre. Esse sujeito está próximo, portanto, dos seres da mitologia pré-cristã, nos quais a moral da cristandade não existia, e se agia em favor de si mesmo, sem empatia com o próximo. O próprio homem, então, é signo ambivalente: celestial e carnal, chancelando a morte, mas se rendendo aos desejos do mundo.

Sua imagem pode, então, ser assimilada com a de um emissário. Ao mesmo tempo que se encontra na gripe, se encontra na vida, na morte, na guerra, no sexo,

nos enterros, nas missas, nas igrejas e nos pecados capitais. Ele é a *mensagem* do texto, o código a ser decifrado. Enquanto nós somos os interlocutores em busca de decifrar esse enigma. Ele é a hibridez em si mesmo, dos tipos textuais: narrador do estupro da mulher; descritor da cidade deserta em que a gripe se consolida; aquele que informa sobre a gripe; aquele que prescreve que ainda continua com vontade de fazer a mesma coisa que fez, deixando o interlocutor em alerta sobre o seu destino; e que argumenta ao seu favor, tentando convencer o leitor de que ele é inatingível mesmo com os percalços causados pela gripe, ao ser um dos poucos a ter coragem de andar pela cidade e invadir as casas, sem medo.

CONCLUSÃO

À guisa da conclusão desse estudo, percebemos, antes de mais nada, as muitas possibilidades que ainda são possíveis a serem trabalhadas com essa obra. À medida que analisamos e interpretamos todo o potencial narrativo de Valêncio Xavier, notamos que várias outras lacunas são deixadas, detalhes que, por outra perspectiva, poderiam mudar toda o eixo analítico aqui escolhido.

Nesse sentido, entendemos durante a consolidação desta pesquisa que a hibridez não se deu tão somente na combinação de gêneros em novos suportes, tipos textuais ou outros novos gêneros, ela se deu também na densidade da narrativa. Densidade essa composta por uma abordagem que foge da linearidade, e busca novos percursos de fazer sentido, por meio de textos verbais e não verbais. Além disso, a própria questão dos personagens influencia diretamente nessa hibridez. As várias histórias que se consolidam se fundamentam em eixos narrativos diversos, desvelando várias verdades possíveis para os desdobramentos da história.

Se há uma noção muito trabalhada por Valêncio Xavier é a da fuga à unicidade. O multifacetamento da sua narrativa é muito visível pela própria composição estrutural da obra: vários fragmentos, e recortes que, despretensiosamente, poderiam não ter nenhum sentido atribuído, acaba por se resignificar à medida que requer do leitor um esforço para que faça ser entendido.

É então do próprio recurso do cinema que o autor se apropria, demonstrando a intermedialidade. O movimento que proporciona ao leitor, por meio de textos – já que na conceituação de Barthes (2013) tanto manifestações verbais, quanto não verbais se enquadram nesse sentido – nos quais o homem, de fato, parece caminhar pela cidade deserta, além da repetição de frases que também corroboram a essa ideia. Ou seja, tal repetição é um recurso para envolver o leitor em uma narrativa com recursos fílmicos. Recursos esses que são a imitação do cinema, conforme a perspectiva de intermedialidade proposta por Rajewsky (2005). Por isso, essa possibilidade abre-se para as noções de textos que se engendram nesse meio narrativo, o que nos permite pensar em ferramentas que auxiliam na construção desses sentidos, e que também têm esse teor de referencialidade, como é o caso da paráfrase, do pastiche e da paródia.

Portanto, percebemos uma ligação entre intermedialidade, hibridez, paródia, pastiche e paráfrase, tendo em vista que essas abordagens se apoiam em outros

gêneros e textos para formular a sua completude como um todo. Isto é, a imitação e a referencialidade são as principais, envolvendo a postura do leitor nessa linha. Tais elementos, por não se organizarem em uma linha horizontal, podem ser pensados por nós como uma espécie de *spreading*¹⁴, no qual há retomadas, fluxos que são interrompidos, compreensões que são recortadas e depois coladas em outros pontos, mas que, mesmo assim, fazem sentido, a depender do conhecimento de mundo do próprio leitor que a interpreta.

Se há outro recurso sobre o qual Valêncio Xavier se debruça além do movimento, do corte de cenas, e das retomadas por meio de várias histórias, é a quebra da quarta parede entre autor e leitor. O esforço do primeiro é o de montar uma narrativa que fará sentido a partir do momento que haverá um esforço também por parte do segundo. Nesse entremeio, essas duas abordagens se concentram e enriquecem a experiência literária.

Não há limites, então, entre gêneros textuais, tipos textuais, composição dos personagens e o mais diversos discursos que se formulam ao longo do texto. Assim como também não há para a interpretação e análise do leitor. Todas as fronteiras entre obra-autor-público são extirpadas. Nossa visão muda em relação ao início, quando afirmamos que consideraríamos a tríade de Antônio Candido (1977) pertinente para o entendimento desta obra. Parece que tal tríade vai mais além, ela é cíclica, como se o próprio leitor conversasse de alguma forma com o autor, em uma espécie de dialogismo ficcional, no qual o estilo do segundo é desvelado, contestado, ressignificado durante toda a obra.

Nada passa despreziosamente pelo autor, e cabe ao leitor fazer essa decodificação. Sendo assim, as próprias abordagens da teoria linguística básica são reinterpretadas: locutor, mensagem e interlocutor são ressignificadas. Não sabemos exatamente quando se inicia um e termina o outro. Afinal, a narrativa é mensagem, os recursos estilísticos de Valêncio Xavier também se comunicam com o leitor. Então, todas as fronteiras estão borradas.

Dito isso, chegamos ainda a outra possibilidade de interpretação que, talvez, mudasse todo rumo da análise que aqui tomamos, mas não poderíamos deixar de pontuar – até mesmo para uma abordagem de outros pesquisadores nesse sentido. E se todos os fragmentos durante o livro fossem invenções do próprio homem “à

¹⁴ Espalhamento.

procura de sexo”? Como se, durante o ato do estupro, ele estivesse com a mente tomada por pensamentos intrusos, que corroborariam com sua condição psicológica duvidável. É como se durante o ato, vários daqueles fatos viessem em sua cabeça, como uma forma de desfocar do ato em si; até mesmo como uma forma de punição: se a mente não estivesse no mesmo lugar do corpo, o ato hediondo poderia ser perdoado. Enfim, dessa abordagem poderíamos adentrar em uma análise mais psicológica, o que corroboraria ao fato desse homem ser o mesmo que surta no hospício e atinge alguns colegas. Ou ainda, o próprio estupro acontece apenas em sua cabeça, enquanto está confinado naquela instituição. Sua mente se separa do corpo, em um campo imaginativo fértil, como forma de resistência aos próprios desvios neuropsicológicos. Isso também corroboraria à confusão de Dona Lúcia. Personagem inventada pelo homem que, como faz parte da sua própria memória, é confusa e traz fatos incoerentes em alguns momentos.

Frente ao dito, encerramos esta dissertação com outras possibilidades de análise, demonstrando a validade do leitor quando da interpretação e análise de uma obra dessa densidade. Além dessa, há outras inúmeras possibilidades que deixamos abertas a outros pesquisadores da mesma área. Reconhecemos, então, a nossa ineficiência em analisar alguns pontos, mas acreditamos que esta dissertação ajudará, de alguma forma, a outros estudiosos que, porventura, se debruçam sobre a literatura contemporânea paranaense e também quanto as noções de figuração sociais e os seus desdobramentos para a composição dessa.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALVES, C. F.; LIMA, S.C. Hibridização do gênero anúncio em revista semanal. **PERcursos Linguísticos**, v. 7, n. 16, p. 86-104, 2017.

ALVES, J. Narratário. In: CEIA, C. **Dicionário de termos literários**. 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narratario/>. Acesso: 12 set. 2018.

AVERSA, P.C . Estratos. **Interface-Comunicação, Saúde, Educação**, v. 19, p. 675-680, 2015.

BACK, S. Inadvertência. **Nicolau**, 1988.

BAKHTIN, M. **Problems of Dostoevsky's poetics**. University of Minnesota Press, 2013.

BARTHES, R. **The language of fashion**. A&C Black, 2013.

BATISTA, P.R. **A literatura fantástica em “A morte de Haroldo Maranhão”**. Trabalho de conclusão de curso. Faculdade Intencional de Curitiba. Belém, 2011.

BERTUCCI, L. M. **Influenza, a medicina enferma: ciência e práticas de cura na época da gripe espanhola em São Paulo**. 2002. 401 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280640>>. Acesso: 01 abril 2019.

BUENO, W. **Amar-te a ti nem sei se com carícias**. Curitiba: Planeta, 2004.

_____. **Bolero's Bar**. Curitiba: Criar Edições, 1986.

CALHEIROS, L. Entradas para um Dicionário de Estética-Vanitas Vanitas et Vanitatem-Vanitas Vanitatum-Vanitas Vanitatis et Omnia Vanitas. **Millenium**, 1999.

CANDIDO, A. A literatura brasileira em 1972. **Revista Iberoamericana**, v. 43, n. 98, p. 5-16, 1977.

_____. A literatura como direito. _____. **Vários escritos**. São Paulo: **Duas Cidades**, p. 169-191, 2011.

CEBALLOS, R. História e ficção em interação Pós-colonial: O Romance Transversal-histórico. **Revista Letras**, v. 71, 2007.

CEIA, C. **Pastiche**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pastiche/>. Acesso: 03 mar. 2019.

CHICOSKI, R. **O discurso erótico e fúnebre em O mez da gripe**. Guarapuava: Universidade: pesquisa, sociedade e tecnologia, 2005.

CLÜVER, C. Intermidialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2012.

COUTINHO, L. A terceira revolução industrial e tecnológica. As grandes tendências das mudanças. **Economia e sociedade**, v. 1, n. 1, p. 69-87, 1992.

CRUZ DE SOUZA, C. M. A gripe espanhola em Salvador, 1918: cidade de becos e cortiços. **História, ciências, saúde-Manguinhos**, v. 12, n. 1, 2005.

CURTIUS, E. R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. S/i: s/l, 1953.

DA FONSECA BRANDAO, C. **Norbert Elias: formação, educação e emoções no processo de civilização**. Editora Vozes, 2003.

DA GLÓRIA BORDINI, M.; DE AGUIAR, V. T. **Literatura: a formação do leitor; alternativas metodológicas**. Mercado Aberto, 1988.

DALCASTAGNÉ, R. Vivendo a ilusão biográfica. A personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea. **Literatura e sociedade**, v. 10, n. 8, p. 112-125, 2005.

DE AMORIM NEVES, L. Um estudo sobre a escrita literária de Valêncio Xavier. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, v. 28, n. 1, 2006.

DE BONI, M. I M. **O espetáculo visto do alto: vigilância e punição em Curitiba (1890-1920)**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

DE FREITAS, A. C.. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. **Revista de História Regional**, v. 8, n. 2, 2007.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. **São Paulo: Ed**, v. 34, n. 1.2011, 1995.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto: prolegômenos e teoria narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.

DUARTE, O. Crítica. **Nicolau**, 1990.

DURÃO, F.A. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, v. 31, n. 4, 2015.

ELIAS, N. **O Processo Civilizador 2: formação do Estado e civilização**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FREUD, S. **The basic writings of Sigmund Freud**. Modern library, 2012.

GANDIER, A. M. **Memória & História, Fotografia & Cinema nas narrativas transemióticas de Valêncio Xavier**. 2013.

GENETTE, G. Palimpsests: literature in the second degree, trans. **Channa Newman and Claude Doubinsky (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997)**, v. 1, 1997.

GUTFREIND, C. **Mais do que um livro**. Nicolau, 1990.

HOBBSAWN, E. **Sobre história**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

HOESTEREY, I. **Pastiche: Cultural memory in art, film, literature**. Indiana University Press, 2001.

HUTCHEON, L. The politics of postmodernism: Parody and history. **Cultural Critique**, v. 5, n. 3, p. 1987, 1986.

IMAGUIRE JR., K. Josnath. **Nicolau**, 1988.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. HarperCollins Brasil, 2016.

KAMINSKI, R. O Brasil urbano no cinema dos anos 1960: Curitiba melancólica em Lance Maior, de Sylvio Back (1968). **Revista Estudos Históricos**, v. 25, n. 49, p. 88-111, 2012.

KIRCHOF, E. R. A evolução da literatura infanto-juvenil na cibercultura: reflexões a partir da Semiótica Evolutiva da Cultura. **Outra travessia**, v. 1, n. 2, p. 29-41, 2011.

KOCH, I. G. V. A produção de inferências e sua contribuição na construção do sentido. **Delta**, v. 9, n. especial, 1993.

LEMINSKI, P. Crítica. **Correio de Notícias**, 1985.

_____. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

LIMA, S. C. **Hipergênero: agrupamento ordenado de gêneros na constituição de um macroenunciado**. Tese (doutorado). Universidade de Brasília. 2013.

MACHADO, Álvaro Manuel. A poesia da "Presença" ou a retórica do eu. **Colóquio: Letras**, n. 38, p. 5-12, 1977.

MARCUSCHI, L. A. **Gêneros textuais: constituição e práticas sociodiscursivas**. Versão mimeo. 2005. In: **Gêneros textuais: constituição e práticas sociodiscursivas**. São Paulo: Cortez, 2010.

MEDEIROS, B. O fantástico curitibano. **Manchete**, 1988.

MERCURI, E. **JOAQUINS e NICOLAUS**. 2005. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MOISÉS, L. P. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

NOVAIS, C. A. **As trapaças de Occam [manuscrito]:** montagem, palavra– valise e alegoria no Catatau, de Paulo Leminski / Carlos Augusto Novais. – 2008. 383 f.

PAVLOSKI, E. Linguagem, história, ficção e outros labirintos em O Mez da Grippe de Valêncio Xavier. **Revista Letras**, v. 66, 2005.

PINHEIRO, N. F. A noção de gênero para análise de textos midiáticos. **Gêneros textuais e práticas discursivas: subsídios para o ensino da linguagem**. Bauru: EDUSC, p. 259-290, 2002.

PINTO, F. P. A. Intermedialidade e uma aproximação interdisciplinar entre literatura e videoarte. **Pontos de Interrogação—Revista de Crítica Cultural**, v. 7, n. 1, p. 13-32, 2017.

RAJEWSKY, I. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. **Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies**, n. 6, p. 43-64, 2005.

REICHMANN, B.; SANDRINI, P. O mez da gripe: da calamidade pública à estética híbrida. **Scripta**, v.16, n.3, 2018.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, R. L. **Paráfrase: uma Questão de Discurso e de Sujeito**. 2008. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo.

SCHNAIDERMAN, Boris. O mez da gripe-um coro a muitas vozes. **Revista USP**, n. 16, p. 103-108, 1993.

SOERENSEN, C. **O mez da gripe: a Babel carnalizada**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná - UFPR, 2008.

TINOCO, Robson Coelho. Uma excêntrica contemporaneidade: recomposições metafóricas em Paulo Leminski. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 7, n. 13.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski: o bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VAZ, Valteir Benedito. **Hibridismo e semiosfera em Mar Paraguayo e 'Mascate'**, de Wilson Bueno. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2017.

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